SURVIVAL XX

PRZEGLĄD SZTUKI / ART REVIEW

SURVIVAL XX

PIGUŁY

PILLS

TRANSPARENT

Wrocław
miasto spotkań

AT

SURVIVAL
XX

PRZEGLĄD SZTUKI
ART REVIEW

24—28.06.2022
Dawny szpital Betania | Former Bethany hospital, Generała Romualda Traugutta 118, Wrocław

SURVIVAL XX

P

I

G

U

Ł

Y

P I L L S

Piguła jako symbol wyboru i zmiany relacji jednostki wobec otaczającej rzeczywistości sięga co najmniej wieku. Nakreślona w *Matriksie* alternatywa pomiędzy czerwoną a niebieską pigułką — życie w trudnej do zniesienia prawdzie albo pozostanie w ułudzie systemu — pochodzi z 1999 roku, choć skoki w głąb króliczej nory mają dużo dłuższą historię. Już sam wybór pomiędzy prawdą a symulacją jest wątpliwy w świecie, w którym istnienie obiektywnej prawdy jest podawane w wątpliwość, a fikcje strukturyzują rzeczywistość.

To, że wybrana przez Neo czerwona pigułka, kojarzona z estrogenem podawanym osobom w tranzycji, w przestrzeni internetu stała się znakiem osób walczących o prawa mężczyzn, jest dobrym przykładem niestałości znaczeń. W internetowym języku bycie „spigułowanym/spigułowaną" oznacza też polityczne przebudzenie — jak w przypadku czerwonej pigułki — i kolejne kroki w stronę ekstremistycznych poglądów (nie tylko, ale najczęściej, prawicowych). Ideologia ujęta w farmakologicznej symbolice sugeruje korporealną relację, w której przyjęcie określonego światopoglądu oznacza jego dosłowne wcielenie.

The pill as a symbol of choice and change of an individual's relationship to the surrounding reality goes back at least a century. The alternative between the red and the blue pill in *The Matrix* — between living in the unbearable truth or remaining under the delusion of the system — dates back to 1999, although jumping into the rabbit hole has a much longer history. The very choice between truth and simulation is questionable in a world where the existence of objective truth is doubtful and fictions structure reality.

The fact that the red pill chosen by Neo, associated with estrogen administered to people in transition, has become an emblem of those fighting for men's rights on the Internet, is in itself an excellent example of the instability of meanings. In the Internet jargon, to be "pilled" may be a shorthand for a general political awakening — as is the case with the red pill — and taking further steps towards extremist views (most often alt-right, but not only). The ideology encapsulated in pharmacological symbolism suggests a corporeal relation, in which partaking in a given worldview means embodying it.

Nie tylko powszechność, ale też systematyczny wzrost liczby osób przyjmujących substancje psychoaktywne bywa rozpoznawany jako symptom i skutek zmian społeczno-politycznych oraz przemian technologicznych i systemowych. Historia legalizacji i kryminalizowania poszczególnych substancji psychoaktywnych stanowi istotne świadectwo przemian kulturowych, społecznych i politycznych. Sposoby oraz cele ich użycia — od eskapizmu, przez przemoc farmakologiczną, po lecznicze rytuały — wskazują złożone i nieoczywiste związki pomiędzy świadomością a otaczającą rzeczywistością. Z jednej strony rośnie spożycie i popularność niemedycznych substancji zmieniających świadomość, jak alkohol i narkotyki, najczęściej używanych w celach rekreacyjnych. Z drugiej — coraz większej liczbie osób przepisywane są leki psychotropowe, które mają zbliżyć je do stanu uznawanego za mieszczący się w przedziale tego, co normalne i umożliwiające uczestniczenie w życiu społecznym.

Rozpoznanie kryzysu zdrowia psychicznego nie tylko jako zagadnienia społecznego, ale też politycznego, wiąże się z odrzuceniem logiki „prywatyzacji stresu" (M. Fisher), która zakłada zindywidualizowaną odpowiedzialność za problemy psychiczne. W tej perspektywie depresja, niepokój czy lęk są udziałem jednostki i wynikają z jej doświadczeń, konstrukcji psychicznej i neurologii, a nie z charakterystycznych dla kapitalizmu współczesnych systemów pracy, technologii

Consumption of psychoactive substances is both increasingly common and systematically growing, which is sometimes regarded as a symptom and effect of socio-political, technological and systemic changes. The history of legalising and criminalising individual psychoactive substances is an important testimony to cultural, social and political transformations. The forms and purposes of using them — from escapism to pharmacological violence to healing rituals — indicate complex and unapparent relationships between consciousness and the surrounding reality. On the one hand, there is growing consumption and popularity of non-medical consciousness-altering substances, such as alcohol and drugs, which are most often used for recreational purposes. On the other hand, increasing numbers of people are being prescribed psychotropic drugs to bring them closer to what is considered normal and enable them to participate in social life.

Recognition of the mental health crisis as not only a social issue, but also a political one, is connected with the rejection of the logic of "privatisation of stress" (M. Fisher), which assumes individual responsibility for mental problems. From this perspective, depression, anxiety or panic attacks are attributed to the individual and result from their experiences, mental construction and neurology — not from contemporary labour systems, technologies and other features of capitalism, such as work precarisation, self-surveillance and

i własności: np. prekaryzacji pracy, samonadzoru i nieustannego monitoringu, obowiązku bezustannej produktywności i dostępności czy zindywidualizowanej konkurencyjności.

Rozważania te podążają za duchologiczną perspektywą kapitalistycznego realizmu, w której spoglądać możemy tylko w przeszłość, ponieważ nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie pozytywnej wizji przyszłości. Alternatywy, która wykraczałaby poza logikę kapitalizmu i wynikającego z niego, ostatecznie destrukcyjnego, wiecznego wzrostu produkcji i nierówności społecznych. Rozwijane na przestrzeni ostatnich lat koncepcje poszukujące nowych modeli organizacji społeczeństw i zasobów sięgają do narkotykowych i kontrkulturowych źródeł.

W odpowiedzi na „psychodeliczny socjalizm" [J. Gilbert] i „kwasowy komunizm" [M. Fisher] w swoich niedawnych analizach rave'u McKenzie Wark zaproponowała koncepcję „ketaminowego femunizmu" [*ketamine femmunism*]. W kontrze do ideowego połączenia kwestii własności i męskości, ale także błędów feminizmu, femunizm to *wspólnotowa miłość wszystkich kobiet, wszystkich osób femme, wszystkich tych, których sprawczość polega na otwarciu się na odmienność świata. [...] Miłość lateralna, siostrzeństwo tych, które nie mają nic do stracenia prócz więzów i nic do zaoferowania poza swoim oddaniem.*

O ile ruch hippisowski kojarzony jest z psychodelikami, narkotykiem punka był klej, a ecstasy towarzyszyła elektro-

constant monitoring, the compulsion towards constant productivity and availability and internalised competitiveness.

These considerations follow the hauntological perspective of capitalist realism, in which we can only look back because we are unable to envision a positive future, an alternative that would go beyond the logic of capitalism with its ultimately destructive principles of constant growth and social inequality. Some of the concepts developed in recent years that search for new models of social organisation and distribution of resources relate to drugs and counter-cultures.

In response to "psychedelic socialism" [J. Gilbert] and "acid communism" [M. Fisher], McKenzie Wark in her recent analysis of rave proposed the concept of "ketamine femmunism." Opposing the ideological connection between ownership and masculinity, but also the mistakes of feminism, femmunism is *the communal love of all femmes, of all whose agency is to open themselves to the otherness of the world.* [...] *A love that is lateral, a sorority of those who have nothing to lose but their chains, and nothing to give but their availability.*

While the hippie movement is associated with psychedelics, punk with inhaling glue, and electronic dance music was accompanied by ecstasy, Wark points out that contemporary rave culture is best characterised by ketamine, a dissociative anaesthetic. Paradoxically, today's search for a space of radical possibilities and potential forms of

nicznej muzyce tanecznej, o tyle współczesną kulturę rave'u, zaznacza Wark, najlepiej charakteryzuje ketamina, dysocjatywny anestetyk. Paradoksalnie więc poszukiwanie przestrzeni radykalnych możliwości i potencjalnych form wspólnotowości wiąże się dziś z substancją, której działanie opiera się na osłabieniu transmisji do mózgu bodźców zewnętrznych. Dysocjacja, wiodąca do depersonalizacji i poczucia odrealnienia, okazuje się tu nie tylko odwróceniem spojrzenia od rzeczywistości — kiedy znika i jaźń, i świat, nie mogą się przecież ze sobą ścierać. Być może nakreśla to nowy model relacji; być może to tylko kolejny sus w głąb króliczej nory.

community is associated with a substance whose action is based on limiting the transmission of external stimuli to the brain. Dissociation, which leads to depersonalisation and a sense of unreality, turns out to be more than turning one's back on reality — when both the self and the world disappear, they can no longer clash. Perhaps this outlines a new mode of relating; perhaps it is just another leap down the rabbit hole.

I will survive — uchowam się

Łukasz Moll

***Survival* znaczy nie tylko „przetrwanie", „przeżycie", „przetrzymanie", ale i „uchowanie się". Chociaż dzisiaj, w warunkach strachu przed katastrofami cywilizacyjnymi, w dobie popularności programów rozrywkowych obracających się wokół sztuki przetrwania o głodzie i chłodzie czy reklam zachęcających nas do zaopatrzenia się w gadżety na wypadek powodzi, pandemii czy wojny, *survival* kojarzymy przede wszystkim z heroicznymi, ekstremalnymi aktywnościami podejmowanymi w celu wytrzymywania w trudnych warunkach, to kluczem do odczytania dwudziestej edycji wrocławskiego przeglądu sztuki SURVIVAL uczynić można to drugie, utajone znaczenie przeżycia jako rezygnacji z działania, ukrycia się i przeczekania.**

Tegoroczny przegląd sztuki SURVIVAL zagościł w instytucji, której zadaniem jest czynienie rzeczy skrytych — widzialnymi, umykających — zarejestrowanymi, niezrozumiałych — racjonalnymi. Szpital jako przedsięwzięcie panoptyczne jest wyabstrahowany z codziennych relacji społecznych, wyraźnie odgrodzony od nich przestrzennie i czasowo, dzięki czemu jego wyspecjalizowany personel dysponuje warunkami, w których możliwe staje się wdrożenie regularnych procedur dokonywania przeglądu ciał i myśli tych, którzy czekają (*are patient*) — pacjentów. Aby móc się oddawać wiwisekcjom w swoim wnętrzu, sam szpital musi niejako zniknąć z widoku publicznego, stać się nie do końca transparentny i zrozumiały dla swoich podopiecznych. Tylko w ten sposób ciało może stać się przedmiotem medycznego oglądu.

Od implozji szpitala do hospitalizacji społeczeństwa?

Jednak jeśli dla XIX-wiecznego kapitalizmu przemysłowego fundamentalną operacją było ukrycie stosunków produkcji w fabrykach

I will survive — I will be saved

Łukasz Moll

"To survive" means not only "to get through," "to endure" or "to withstand," but also to "be saved." Although nowadays survival is mainly associated with heroic, extreme activities undertaken in order to endure difficult conditions or even civilisational catastrophes, as evidenced by the popularity of entertainment shows revolving around the art of competing against hunger and cold, or commercials persuading us to stock up on gadgets in case of flood, pandemic or war, the key to reading the 20th edition of the SURVIVAL Art Review in Wrocław may be this latter meaning of survival — as resignation from action in favour of finding a refuge and waiting it out.

This year's SURVIVAL Art Review was held in an institution whose task is to make the unseen visible, to record the evasive and to rationalise the incomprehensible. The hospital, as a panoptic enterprise, is abstracted from everyday social relations, spatially and temporally, to provide its specialised staff with the optimal conditions allowing them to follow regular procedures and examine the bodies and thoughts of those who are patient(s). In order to be able to vivisect itself, the hospital must disappear from public eye, as it were, become less transparent and comprehensible to its users. Only in this way can the body turn into an object of medical scrutiny.

From the implosion of the hospital to the hospitalisation of society?

If 19th-century industrial capitalism was fundamentally about concealing the relations of production in factories by extending a nimbus of secrecy over the creation of added value and the mechanisms of exploitation, today, in the era of 21st-century late

towarów, by roztoczyć nimb tajemnicy nad wytwarzaniem wartości dodatkowej i mechanizmami wyzysku, to dziś — w dobie XXI-wiecznego późnego kapitalizmu — do najistotniejszych fabryk należą te, które zajmują się urabianiem samej produktywnej podmiotowości. Wśród nich funkcjonuje nawet nie tyle szpital — typowa fabryczna, dyscyplinarna instytucja, którą łatwo zlokalizować i nie tak znowu trudno przeniknąć podejrzliwym spojrzeniem — ile rozproszone w ciele społecznym techniki medykalizacji podmiotów. Gdy fabryka wytwarzania tego, kto wytwarza kapitał, rozlała się poza mury zamkniętych instytucji — zarówno te fabryczne, jak i te szpitalne — jasne jest, że zmienić musi się również model krytyki społecznej zdrowia publicznego. Odkąd formowanie wydajnych jednostek nie odbywa się już tylko w specjalnie przeznaczonych do tego przestrzeniach i pod bacznym okiem instancji dyscyplinarnych, nie wystarczy po prostu zedrzeć kurtynę, przeniknąć do sekretnej strony szpitala, zakraść się do niedostępnych dla nas zakamarków i ujawnić, co się w nich kryje. Współcześnie ideologia produktywności, samorozwoju i dobrostanu nawet nie próbuje się już przed nami chować. Raczej dumnie wylewa się z billboardów, przemawia na szkoleniach coachingowych czy — podlegając głębokiej internalizacji — działa w nas, skłaniając do stania się swoimi własnymi treserami personalnymi, menedżerami czasu, aplikantami mikroreżimów dietetycznych, treningowych, motywacyjnych. W tych warunkach nie ma już czego demaskować, gdyż ideologia opowiada się sama i robi to publicznie.

Po co w takim razie artyści wystawiający swoje prace na ekspozycji odbywającej się pod hasłem „Piguły" wracają, mimo wszystko, do leciwej instytucji szpitala, i to w dodatku opuszczonego? Jakiego to rodzaju tajemnice sztuki lekarskiej ma przed nami odsłonić ten przegląd? Czy taki wybór lokalizacji nie wiąże się z ryzykiem, że podejmujemy szturm w miejscu, które nie stanowi już dłużej podpory obecnego reżimu akumulacji kapitału i towarzyszącego mu reżimu sanitarnego? Czyż zwłaszcza pandemia koronawirusa nie obnażyła właśnie, bardziej niż cokolwiek innego, że nową podstawą dla biopolitycznego panoptyzmu nie są już spojrzenia ordynatora wymierzone w pacjenta, ale nasze własne odbicia w aplikacji do cykania selfie podczas kwarantanny; że instytucje kontroli zdrowia zmultiplikowały się i objęły nasze szkoły, zakłady pracy, a nawet siłownie i dyskoteki; że obchód lekarski ma

capitalism, the most important factories are those concerned with productive subjectivity itself. The hospital is among them, but not so much as a typical factory-like, disciplinary institution that can be easily located and penetrated with a suspicious gaze, but as a set of techniques of medicalising subjects that are dispersed throughout the social body. Once the factory making those who make capital has spilled beyond the walls of closed institutions — both factory and hospital — it became clear that the model of social critique of public health must also change. Since the formation of productive individuals no longer takes place only in dedicated spaces and under the watchful eye of disciplinary instances, it is no longer sufficient to simply pull down the curtain, infiltrate the secret nooks and crannies of the hospital, sneak into the inaccessible corners and reveal what lies within. Today, the ideology of productivity, self-development and well-being no longer makes any attempts to hide itself. Rather, it proudly pours out of hoardings, speaks at coaching courses or — subject to deep internalisation — works within us, prompting us to become our own personal trainers, time managers, implementers of dietary, training and motivational micro-regimes. Under such conditions, there is nothing left to expose, because the ideology tells itself and does so publicly.

Why, then, have the artists presenting their works at the exhibition held under the motto "Pills" returned once again to the age-old institution of a hospital, and an abandoned one at that? What secrets of *ars medica* is this review supposed to unveil? Doesn't such a choice of venue entail the risk of us trying to breach the walls of a place that no longer supports the current regime of capital accumulation and the accompanying sanitary regime? Hasn't the coronavirus pandemic exposed, more than anything else, that the new basis for biopolitical panopticism is no longer the gaze of the orderly aimed at the patient, but our own reflections in the app for shooting selfies during quarantine? That the institutions for controlling health have multiplied and now encompass schools, workplaces and even gyms and discos? That medical rounds have become universal and cover the entire population, allowing us to follow the data about the number of infected, vaccinated and deceased victims of COVID-19 just like we follow the weather forecast?

obecnie charakter powszechny, odnoszący się do całej populacji, a z jego wynikami możemy zapoznawać się codziennie, jak z prognozami pogody, obserwując słupki z liczbą chorych, zaszczepionych i zmarłych na COVID-19?

Zagościć w Trójkącie Bermudzkim

Pomimo tych wyjściowych wątpliwości, mam wrażenie, że próba swoistego zeskłotowania kompleksu budynków szpitalnych przy ulicy Traugutta na Przedmieściu Oławskim z powodzeniem uniknęła ryzyka konfrontacji z zamierzchłym wrogiem. Zajęcie przyczółków opuszczonych przez personel medyczny — zanim upomni się o nie jakiś pomysłowy deweloper albo urzędnicy z programem rewitalizacji — nie posłużyło wszczynaniu walki z wiatrakami, ale raczej artykulacji bardzo aktualnej krytyki dyskursów zdrowia publicznego, farmakologii, psychiatrii czy normatywności cielesno-psychicznej w dobie neoliberalnego kapitalizmu skoncentrowanego na uzdatnianiu podmiotu do elastycznego reagowania na potrzeby rynku pracy.

Zgodnie z naczelną ideą festiwalu, jaką jest chwilowe zagospodarowywanie przestrzeni opuszczonych i trudno dostępnych, szpital „Betania" dostarczył wielopiętrowej architektoniki (nie)widzialności, w której artyści mogli umieścić swoje prace. Po pierwsze, sam fakt, że budynki mieszczą się w tak zwanym Trójkącie Bermudzkim, pełnym miejskich legend typowych dla „dzielnicy cudów", konotował już doświadczenie związane ze znikaniem z radaru władzy. Po drugie, wspominana przez organizatorów w opisie przeszłość Przedmieścia Oławskiego jako dzielnicy słynącej z namiotów cyrkowych i lupanarów przywoływała skojarzenia z półświatkiem, ulotnością i tymczasowością. Po trzecie, sama „Betania" — rozległy moloch, pełen przejść, piwnic, strychów, tarasów, skrytek — dziś popadający w ruinę, sam w sobie potęgował wrażenie obcowania z heterotopią, przestrzenią niekompatybilną z aktualnym otoczeniem Wrocławia, miasta podporządkowanego przyciąganiu przemysłów kreatywnych, działającego pod dyktando deweloperów i pieczołowicie destylującego swój wizerunek. Wreszcie, rdzeniem ekspozycji było to wszystko, co w opuszczonym gmachu samo straciło swój dawny kształt: opustoszałe sale chorych, zdewastowane dyżurki pielęgniarek, zwisające kable, odpadające kafelki.

Visiting the Bermuda Triangle

Despite these initial doubts, I have the impression that the peculiar attempt to squat the complex of hospital buildings on Traugutta Street in the Przedmieście Oławskie housing estate successfully avoided the risk of confronting the ancient enemy. Occupying the outposts abandoned by the medical staff, before they have been claimed by some bold developer or officials with a revitalisation programme, was not about fighting windmills, but articulating a very topical critique of the discourses of public health, pharmacology, psychiatry or corporeal and psychic normativity in the age of neoliberal capitalism focused on conditioning the individual to respond flexibly to the needs of the labour market.

In keeping with the festival's overarching tenet of temporary colonisation of abandoned and hard-to-reach spaces, the former Bethany hospital provided a multi-storey architectonics of (in)visibility in which the artists could place their work. Firstly, the very fact that the buildings were located in the so-called "Bermuda Triangle" — a "district of wonders" abounding in urban legends — already connoted the experience of disappearing from the radar of power. Secondly, the history of Przedmieście Oławskie, described by the organisers as a neighbourhood famous for its circus tents and brothels, evoked associations with the underworld, transience and temporariness. Thirdly, the Bethany itself — a vast, massive building, full of passages, cellars, attics, terraces and hiding places, now falling into disrepair — reinforced the impression of communing with a heterotopia, a space that is otherwise incompatible with the Wrocław of today — a city subordinated to attracting the creative industries, operating under the dictate of developers and painstakingly distilling its image. Finally, the core of the exhibition was everything that had lost its former shape in the abandoned building itself: deserted patient rooms, devastated nurses' stations, dangling cables, tiles falling off the walls.

Under these circumstances, the artists embedded their works in the pores of the hospital, transforming its guts, normally supervised and inaccessible, into an institution of radically conceived hospitality towards everything that does not fit within the dominant account of medical rationality and therefore needs to be pathologised, tamed and normalised: folk knowledge, female madness,

W takich okolicznościach prace artystów zagnieżdżały się w porach szpitala, przeobrażając jego bebechy — w normalnych warunkach nadzorowane i niedostępne — w instytucję radykalnie pojętej gościnności wobec tego wszystkiego, co nie mieści się w ramach dominującego ujęcia racjonalności medycznej i musi zostać spatologizowane, ujarzmione i poddane normalizowaniu: wiedzy ludowej, kobiecego szaleństwa, krytyki reżimów dyscyplinarnych i korporacyjnego coachingu, bardziej humanistycznego i posthumanistycznego ujęcia opieki i troski. W końcu sam termin „szpital" wziął się od łacińskiego *hospes* (gość, gospoda, ale i gospodarz) i zanim przyjął w XVIII i XIX wieku swoje nowoczesne oblicze jako placówki klinicznej, łączącej rozwijanie wiedzy medycznej z terapią poprzez eksperymentowanie na biednych i wykluczonych, był — przynajmniej w swych założeniach — instytucją miłosierdzia i opiekuńczości.

Ta dwuznaczność misji i praktyki działania szpitala jako czegoś, co udziela chorym gościny, pomaga ich uchować (*survive*), ale zarazem gospodaruje pacjentami i poddaje ich nadzorowi w celu ekstrakcji nowej wiedzy medycznej, była dominującym uczuciem, w jakie zostałem schwytany podczas eksploracji wystawy.

Krytyka i klinika

Z jednej strony sposób, w jaki wielu artystów grało z niegościnnym, grodzonym charakterem szpitalnych murów, prowokował pytania o możliwość zaistnienia lepszej, tj. bardziej empatycznej i otwartej na Inność, instytucji medycznej. Już sama ruinizacja „Betanii" rozmywała granice między wnętrzem a zewnętrzem, tym, co zaplanowane, a tym, co spontaniczne i nieoczekiwane, a także przestrzenią ekspozycji a samą wystawą. Szpital, który przestaje być miejscem sterylnym i sanitarnym, ale dopuszcza pewną możliwość kontaminacji, zaburzenia z zewnątrz, wydaje nam się do pewnego stopnia postapokaliptycznym kuriozum, ale dostarcza nam też nowego ujęcia życia — takiego, które nie byłoby już sprowadzane do oczyszczonej i uprzedmiotowionej na łóżku szpitalnym jednostki, ale miałoby kształt bardziej witalny, procesualny, ponadindywidualny i w związku z tym w konieczny sposób byłoby dla szpitala czymś niedającym się w pełni podporządkować, czymś, wobec czego szpital musi uznać swoją częściową niemoc.

critiques of disciplinary regimes and corporate coaching, a more humanist and posthumanist approach to care and concern. After all, the term "hospital" is derived from the Latin *hospes* (guest, inn, but also host) and before it took on its modern face in the 18th and 19th centuries as a clinical institution combining the development of medical knowledge with treatment through experimentation on the poor and excluded, it was — or at least it was supposed to be — an institution of mercy and care.

It was this ambiguity of the hospital's mission and practice of functioning — as an entity that extends hospitality to the sick and helps them to "save" them, but at the same time uses the patients and subjects them to supervision in order to extract new medical knowledge — that was the source of the dominant feeling I was caught up in during my exploration of the exhibition.

Critique and the clinic

On the one hand, the way in which many of the artists approached the inhospitable, fenced-off nature of the hospital walls provoked questions about the possibility of bettering the institution, for example by making it more empathetic and open to Otherness. The ruination of Bethany blurred the boundaries between the inside and the outside, the planned and the spontaneous and unexpected, the exhibition venue and the exhibition itself. Once a hospital ceases to be a sterile and sanitary place and admits the possibility of contamination, of disruption from the outside, it becomes to some extent a post-apocalyptic curiosity that provides us with a new take on life — no longer reduced to a purified and objectified individual on a hospital bed, but a more vital, processual, supra-individual existence, which cannot be fully subjugated by the hospital and which therefore forces the hospital to acknowledge its partial powerlessness.

Deconstructing the boundaries between the hospital and its critique was the intention behind interventions such as *Psycho Discourse* by Daniela Weiss, who subtly and imperceptibly juxtaposed slogans criticising today's model of healthcare with signs and messages typical of medical institutions, such as "Caution, radiation!," "Please wait," or "Chief physician's office." Similarly, sound installations by Martyna Poznańska (*Non-Human Narratives*) and

Dekonstruowanie granic między szpitalem a jego krytyką stanowiło również zamysł takich interwencji jak *Psycho dyskurs* Danieli Weiss, która subtelnie i niepostrzeżenie zderzała hasła krytykujące dzisiejszy model opieki zdrowotnej z typowymi dla placówek medycznych znakami i komunikatami w rodzaju „Uwaga, promieniowanie!", „Proszę czekać" czy „Gabinet ordynatora". Podobnie instalacje dźwiękowe Martyny Poznańskiej (*Nie-ludzkie narracje*) i Katarzyny Podpory — poprzez wprowadzanie do środka kłączy i dźwięków nie-ludzkich — potęgowały doświadczenie rozkładu „Betanii" i stawiały pytanie o możliwość zaistnienia międzygatunkowej komunikacji, wspólnotowości i opiekuńczości. Strategie oparte na zanieczyszczaniu racjonalności medycznej przez to, co inne, realizowały m.in. także prace wychodzące z pozycji feministycznych. *Zawsze nią byłam* Martyny Modzelewskiej w subwersywnym geście odzyskiwała kobiece szaleństwo, zestawiając psychodeliczną rzeźbę komórki nerwowej z dźwiękami discopolowego przeboju zespołu Boys *Jesteś szalona*, podczas gdy Agata Lankamer w swoim wideo *Ofelia* zderzała wiktoriańskie wyobrażenia o niewinnej dojrzewającej dziewczęcości z lękami wobec predatora seksualnego — w tym wypadku wampira-nietoperza.

Oprócz strategii kontaminacji, podrzucania kukułczych jaj, dwa inne podejścia zdawały się wyróżniać prezentowane prace. Dość trafnie zdają one sprawę z tego, jakiego rodzaju formy krytyki medykalizacji zyskują dziś na znaczeniu w teorii społecznej. Medykalizacja jest albo atakowana — w duchu Marka Fishera — jako dominująca ideologia naszych czasów, poprzez którą wszelkie dyskursy kolektywne i antykapitalistyczne, skupiające się na społecznych przyczynach naszych bolączek, zastępowane są przez koncentrację na osobistych, intymnych, najczęściej psychologicznych deficytach jednostki. Stąd zamiast strajków i działalności politycznej zaleca nam się psychoterapię i tytułowe piguły. Drugi biegun stanowiłby model reprezentowany chociażby przez Paula B. Preciado w *Testoćpunie*, gdzie medykalizacja nie jest już widziana jako pewna narośl na rzeczywistości społecznej, której można by się pozbyć dzięki powrotowi do „bardziej prawdziwych" czy „bardziej podstawowych" walk społecznych, lecz protezy w formie medykamentów, hormonów czy gadżetów seksualnych funkcjonują jako trwale wpisane w naszą posthumanistyczną podmiotowość elementy. Wobec tego Preciado proponuje z tymi elementami

Katarzyna Podpora introduced rhizomatic and non-human sounds to sharpen the perception of Bethany's decay and raise questions about the possibility of interspecies communication, community and care. Strategies based on the contamination of medical rationality by alien elements were pursued by works coming out of feminist positions, among others. Martyna Modzelewska's *I've Always Been Her* reclaimed female madness in a subversive gesture, juxtaposing a psychedelic sculpture of a nerve cell with the sounds of the disco-pop hit *You're Crazy* by the band Boys, while Agata Lankamer's video *Ophelia* contrasted Victorian notions of innocent pubescent girlhood with fears of a sexual predator — in this case, a vampire bat.

Alongside the strategy of contamination or tossing cuckoo eggs, two other approaches seemed to characterise the featured works, both of which seem to offer a fairly accurate account of the kinds of critiques of medicalisation that are gaining ground in today's social theory. Following Mark Fisher, medicalisation can be attacked as the dominant ideology of our time, according to which all collective and anti-capitalist discourses concentrating on the social causes of contemporary ills are replaced by a focus on the personal, intimate, usually psychological deficits of the individual. Hence, instead of strikes and political activity, we are sent to psychotherapy and encouraged to pop the eponymous pills. On the other pole is the model represented, for example, by Paul B. Preciado's in *Testo Junkie*, where medicalisation is no longer seen as a kind of excrescence on social reality that could be removed by returning to "truer" or "more basic" social struggles, but as a prosthesis in the form of medicines, hormones or sexual gadgets functioning as elements that have become part and parcel of our posthuman subjectivity. In view of this, Preciado encourages us to experiment with these elements in order to hack the system and dissect a subject that proves incompatible with it.

Among the works following Fisher's thinking was Titus Szabelski's installation *Algorithms of Resistance*, which showed how employees of global courier platforms attempt to evade the algorithmic, distributed forms of control. Rafał Żarski's drawings titled *Everyday Mutations* investigated a similar phenomenon, revealing the relationship between productivity in work, leisure and consumption. Katarzyna Wyszkowska's installation *Zen Zone* was an

eksperymentować w celu zhakowania systemu i wypreparowania podmiotu, który okaże się z nim nie do pogodzenia.

Fisherowskim śladem podążały prace takie jak instalacja *Algorytmy oporu* Tytusa Szabelskiego, która ukazywała, w jaki sposób pracownicy globalnych platform kurierskich próbują wymknąć się zalgorytmizowanym, rozproszonym formom kontroli. Rysunki Rafała Żarskiego *Codzienne mutacje* zmierzały w podobnym kierunku, odsłaniając związek między kształtowaniem się wydajności w obszarach pracy, czasu wolnego i konsumpcji. Instalacja *Strefa Zen* Katarzyny Wyszkowskiej stanowiła ironiczny komentarz do korporacyjnych praktyk kierowania pracowników na zajęcia medytacyjne zamiast realizacji ich postulatów bytowych, zaś obraz Mai Janczar *W biegu przez trzciny* w słodko-gorzkiej manierze przedstawiał samozadowolony podmiot neoliberalnej tresury pałaszujący w biegu hot doga. Z kolei lokujące się blisko Preciado eksperymentalne podejście do farmakologii, zgodnie z którym nie musi ona prowadzić do otumaniającej, fałszywej świadomości, ale może oferować drogę do wyzwolenia podmiotu, reprezentowane było w malarskich interwencjach: *Trzeciej pigułce* Adama Nehringa czy *Chrystolu* Przemysława Piniaka.

Na ścieżce zdrowia

Chociaż trudno nie sympatyzować z punktowymi obserwacjami i stanowiskami zajmowanymi przez artystów prezentujących w ramach SURVIVALU, to jednak na poziomie całościowego doświadczenia jedna rzecz nie daje mi spokoju. Zgadzam się z twórcami, że potrzebujemy krytyki społecznych źródeł naszych zdrowotnych bolączek, że powinniśmy upominać się o bardziej powszechną, nieodpłatną, troskliwą i wrażliwą na naszą odmienność opiekę zdrowotną i że kluczowe jest dostrzeżenie, że mechanizmy tresury wydajnego podmiotu wydostały się dziś ze szpitala i stały się jednocześnie wszechobecne i trudne do wychwycenia. Zastanawiam się jednak, dlaczego podczas zapoznawania się z ich pracami czułem się jak… podczas obchodu lekarskiego.

Był to obchód o tyle niecodzienny, że nie wizytowałem ciał czekających w łóżkach — tych w ogóle nie zastałem — ani nie towarzyszył mi szpitalny personel — jego gabinety także świeciły pustkami — lecz eksplorowałem to wszystko, co tradycyjnie mniej lub bardziej „uchowało się" przed lekarskim spojrzeniem. Nie

ironic commentary on corporate practices of sending employees to meditation classes instead of meeting their livelihood needs, while Maja Janczar's bittersweet painting *Running Through the Reeds* depicted a complacent subject of neoliberal training munching a hot dog on the run. On the other hand, a Preciado-esque approach to pharmacology, according to which it does not necessarily have to lead to stupefaction and false consciousness, but may offer a path to the liberation of the subject, was represented in paintings-interventions *The Third Pill* by Adam Nehring or *Christol* by Przemyslaw Piniak.

On the path to health

While it is hard not to sympathise with the individual observations and positions taken by the artists featured at SURVIVAL, one thing did not sit well with me at the level of the overall experience. I agree that we need a critique of the social origins of our healthcare maladies, that we should insist on healthcare that is more universal, free at the point of delivery, sensitive and empathetic, and that it is crucial to see that the mechanisms of training the efficient subject have now escaped the hospital and become both ubiquitous and elusive. However, I wonder why, while perusing the works, I felt as if I were on a medical round.

It was an unusual round in that I did not visit any bodies lying in beds (which I did not find at all), nor was I accompanied by hospital staff (their offices were also empty), but I could explore everything that has traditionally been more or less "hidden" from the doctor's gaze. I couldn't shake the feeling that I was strolling with a notebook and a map through a maze that used to be largely inaccessible to doctors working in the former Bethany hospital. Not only did I gain access to rooms and passageways that were used chiefly by the reproductive personnel — porters, cooks, maintenance staff, equipment suppliers and so on — but there was another new territory here. Placing posthumanist hybrids, atypical subjectivities, experimental medicaments or practices of resistance within this round of ruins did not undermine my medical position at all; if anything, it was only strengthened and radicalised.

Doesn't the contemporary critique of medicine, no matter how biting and penetrating it may be, run the risk of ultimately

mogłem pozbyć się wrażenia, że przechadzam się z notesikiem i mapką po tym wszystkim, co było dawnym lekarzom z „Betanii" niedostępne. Nie tylko w tym sensie, że uzyskałem dostęp do pomieszczeń i przejść, które używane były raczej przez pracowników reprodukcyjnych — salowych, kucharzy, konserwatorów, dostawców sprzętu itd. Jeszcze innego rodzaju nowe terytoria były tu czynne. Umieszczenie w ramach tego obchodu po rumowisku posthumanistycznych hybryd, atypowych podmiotowości, eksperymentalnych medykamentów czy praktyk oporu wcale nie kwestionowało mojej lekarskiej pozycji, ale jedynie ją umacniało i radykalizowało.

Czy współczesna krytyka medycyny, jakkolwiek kąśliwa i przenikliwa by była, nie ryzykuje tym, że ostatecznie podbuduje, a nie podkopie, autorytet lekarza/lekarki jako kogoś, kto musi wnikać w nas jeszcze głębiej, w całej naszej partykularności, heterogeniczności i odmowie dopasowania się? Czy lekarze nie stają się dzisiaj, w warunkach kapitalizmu, który gloryfikuje już nie masową, taśmową produkcję znormalizowanych podmiotów, ale odkrywanie własnego ja, konstruowanie hybryd i stawanie-się-freakami, jedną z tych grup, które będą miały do powiedzenia jeszcze więcej? Kto jest tak rozumianym lekarzem, gdzie i kiedy odbywa się jego obchód? I wreszcie najważniejsze: jak uchować się od takiego lekarskiego spojrzenia, gdy przenika ono ciało społeczne jako takie, usiłując robić to stale i bez ograniczeń?

Wprawdzie dwudziesta edycja SURVIVALU nie dostarczyła mi odpowiedzi na te nabrzmiałe pytania współczesności, ale jej niezaprzeczalną wartością jest to, że pozwoliła je postawić i wyostrzyć. Po opuszczeniu „Betanii" — i wkroczeniu z powrotem do hospitalizowanego społeczeństwa — jeszcze kilkakrotnie wracałem myślami do tego, czy i jak można by zeskłotować szpital, ale nie w formie punktowych interwencji, lecz jako całość, kolektywną fabrykę podmiotowości? Taką, która nie będzie promować przetrwania (*survive*) w warunkach kapitalistycznej dżungli, ale pomoże nas uchować (*survive*) przed tresującymi urządzeniami zalgorytmizowanego nadzoru po to, by stworzyć wspólną przestrzeń do radykalnych eksperymentów.

Łukasz Moll — filozof, socjolog. Pracuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Redaktor czasopisma naukowego „Praktyka Teoretyczna". Autor książki *Nomadyczna Europa. Poststrukturalistyczne granice europejskiego uniwersalizmu* (Toruń 2021).

bolstering, rather than questioning, the authority of medical experts as those who must penetrate into us ever deeper, despite all our particularity, heterogeneity and refusal to fit in? Aren't doctors today — under a capitalism that glorifies not the mass, conveyor-belt-style churning out of standardised subjects, but the discovery of the self, the construction of hybrids and becoming-freaks — one of those groups that will have even more to say? Who are those doctors, where and when do they make the rounds? Finally and most importantly, how to escape a medical gaze that penetrates the social body as such, attempting to do so constantly and unrestrictedly?

Although the 20th edition of SURVIVAL did not provide me with answers to these vexing questions of the present, its undeniable value lay in the fact that it made it possible to pose and sharpen them. After leaving Bethany and stepping back into the hospitalised society, I returned with my thoughts more than once to the question of whether, and how, a hospital could be squatted — not through random interventions, but as an entire collective factory of subjectivity, in a way that would not be about surviving in the capitalist jungle, but *being saved* from the training devices of algorithmised surveillance, leading to the creation of a collective space for radical experimentation.

Łukasz Moll is a philosopher and sociologist working at the Institute of Sociology of the University of Wrocław. He is the editor of the scientific journal *Praktyka Teoretyczna* and author of the book *Nomadyczna Europa. Poststrukturalistyczne granice europejskiego uniwersalizmu* [Nomadic Europe. Poststructuralist boundaries of European universalism] (Toruń, 2021).

A

BUDYNEK | BUILDING

SURVIVAL
XX

O aporetycznej naturze słuchania

artyści: Magdalena Mądra, Katarzyna Podpora, Martyna Poznańska, Aleksandra Przybysz, Jakub Rokita, xyckshyt
kurator: Daniel Brożek

Program Sceny Dźwiękowej 20. Przeglądu Sztuki SURVIVAL spogląda na dwudziestowieczną tradycję muzycznej awangardy, która w kontrze do rewolucji psychodelicznej lat 60. poszukiwała przestrzeni idei we wschodnich praktykach poszerzania świadomości — I-ching w filozofii przypadku Johna Cage'a, hinduskich rag w minimalizmie La Monte Younga, buddyzmu w koncepcjach Pauline Oliveros i Éliane Radigue. Teoria pejzażu dźwiękowego i *deep listening*, poświęcone poszerzaniu pola świadomego słuchania i współczulnego kontaktu ze światem, z jednej strony wpisują się w ten sam nurt myślowy, choć ich kontynuacja w nurcie *sound studies* ukazuje bardziej radykalny potencjał zmiany społecznej.

Brandon LaBelle w eseju *O akustycznej sprawiedliwości*, definiując pojęcie queerowej akustyki, zwraca uwagę, że *słuchać to nie tylko usłyszeć, ale także dostrajać i rozstrajać, równoważyć i ścierać ze sobą formy i siły, które formują nas jako jednostki, jak i uczestniczą w formowaniu innych*. Modyfikowane przestrzenie akustyczne mogą ten proces wspomagać, celowo zaburzając dominującą tonację danych miejsc. Proces słuchania staje się aktem ekspresji siły ciała jako zmysłowej i głęboko transformującej zdolności do wyrażania indywidualnego i zbiorowego zrozumienia oraz do współpracy. Słuchanie jako zdolność do dostrajania do współuczestniczenia, obrony i debaty, która wspiera refleksję, współczucie i troskę o siebie i innych, bardzo pomaga w rywalizacji z dominującymi systemami społecznymi. W cytowanej przez LaBelle książce *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* Silvia Federici pisze: *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*

On the aporetic nature of listening

artists: Magdalena Mądra, Katarzyna Podpora, Martyna Poznańska, Aleksandra Przybysz, Jakub Rokita, xyckshyt
curator: Daniel Brożek

The programme of the Sound Art Forum accompanying the 20th edition of the SURVIVAL Art Review is a look back at the 20th-century tradition of avant-garde music, which, unlike the psychedelic revolution of the 1960s, searched for a space of ideas in the awareness-expanding practices of the East — I-ching in John Cage's chance operations, Indian ragas in La Monte Young's minimalism, Buddhism in the concepts of Pauline Oliveros and Eliane Radigue. The theories of soundscape and deep listening, which focus on the expansion of the field of conscious listening and sympathetic contact with the world, are part of the same strand of thought, although their continuation in the form of sound studies shows a more radical potential for social change.

When defining the concept of queer acoustics, Brandon LaBelle in his essay *On Acoustic Justice* points out that *listening* [...] *is not only to hear, but also to attune and detune, balance and rebalance the forms and forces by which one is figured as well as participates in the figuring of others*. Modified acoustic spaces can support this process by deliberately disturbing the dominant pitch of the place. The listening process becomes an act of expressing body strength as a sensual and profoundly transforming capacity to convey individual and collective understanding and encourage cooperation. Listening as an ability to attune to participate, defend and debate fosters reflection, compassion, self-care and caring for others, which is hugely helpful in competing with dominant social systems. LaBelle quotes Silvia Federici's book *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*, in which she writes: *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*

języka i rytmów świata przyrody jako drogi do zdrowia i uzdrowienia ziemi.

Prace przygotowane przez zaproszone artystki i artystów tworzą przestrzeń narracji w duchu Petera Ablingera, dla którego nie dźwięk, ale proces słuchania jest materią dzieła i gestu twórczego. Osią tej części wystawy są trzy „sceny pejzażu dźwiękowego", miejsca wybrane pod kątem specjalnych właściwości dźwiękowych, umożliwiających praktykę głębokiego słuchania wokół bogatego starodrzewu parku przylegającego do Betanii. Praca Katarzyny Podpory, z przestrzenną partyturą słuchania i kierunkowo projektowanymi dźwiękami ruchów drzew, jest próbą przełożenia subtelnego, niesłyszalnego dla ludzkiego ucha świata wewnętrznego życia zamkniętego w wielopoziomowe, przestrzenne doświadczenie słuchowe. Amorficzne obiekty dźwiękowe Martyny Poznańskiej ułożone w trzykanałową kompozycję są próbą zwrócenia uwagi na potrzebę nowej, międzygatunkowej, pozaludzkiej komunikacji i narracji. Rozproszone w przestrzeni korytarzy szpitalnych obiekty akustyczne Jakuba Rokity poprzez gęstą sieć pogłosów kreują pejzaż dźwiękowy pozornie odległych cielesności i nieobecności. Aleksandra Przybysz opowiada o społecznych niepokojach rezonujących w miejscach i zjawiskach „niewyjaśnionych", zapraszając słuchaczki i słuchaczy do tropienia dźwięków ukrytych w zakamarkach poddasza szpitala. Magdalena Mądra bada mechanizmy późnego kapitalizmu w formie kinetycznej rzeźby dźwiękowej złożonej z pustki artefaktów systemów produkcji i pogłosu szpitalnych korytarzy. Kodą dźwiękowego doświadczenia wystawy jest stworzona przez Alego Alperena Şahina działającego pod pseudonimem xyckshyt wielokanałowa kreacja przestrzeni poświęcona stanom medytacji dźwiękowych.

to listen to the language and rhythms of the natural world as the path to the health and healing of the earth.

The works prepared by the invited artists create a narrative space in the spirit of Peter Ablinger, for whom it was not the sound, but the listening process that constitutes the matter of the work and of the creative gesture. This part of the exhibition revolved around three "soundscape scenes" — locations selected due to their special acoustic properties that enable deep listening practices in the surrounding of old trees in the park near Bethany. Katarzyna Podpora's work with a spatial listening score and directionally projected sounds of tree movements was an attempt to translate the subtle, closed world of inner life, inaudible to the human ear, into a multi-level, spatial auditory experience. Martyna Poznańska's amorphous sound objects arranged into a three-channel composition were intended to draw attention to the need for a new, interspecies, non-human communication and narrative. Jakub Rokita's acoustic objects scattered in the hospital corridors made up a soundscape of apparently distant corporealities and absences through a dense network of reverberations. Aleksandra Przybysz addressed social unrest resonating in places and phenomena that are "unexplained," inviting the listeners to follow sounds hidden in the nooks and crannies of the hospital attic. Magdalena Mądra explored late capitalist mechanisms through a kinetic sound sculpture composed of empty artefacts of production systems and the reverberating hospital corridors. The coda of the exhibition's acoustic experience was a multi-channel creation of space devoted to the states of sonic meditation created by Ali Alperen Şahin, working under the pseudonym xyckshyt.

Scena pejzażu dźwiękowego #1 | Soundscape Scene #1

Jeszcze noc ciemna i cisza nad miastem, a już te żelazne gruchoty ruszają z zajezdni na Biskupinie, grzmią na moście Zwierzynieckim, potem zjeżdżają w dół narastającym wyciem i gdy zdaje się, że te przeraźliwe crescendo już już wybuchnie eksplozją, tramwaj nagle zaczyna rzęzić, zgrzytać, wreszcie zatrzymuje się na przystanku w pobliżu naszej kamienicy. To się powtarza w nieskończoność, każdy grzmot na moście zapowiada ponowny najazd wycia, a w chwilach względnej ciszy słychać dalekie, jakby podziemne detonacje w okolicach Dworca Głównego, kościoła Świętej Elżbiety i placu PKWN. I wtedy Wrocław wydaje się ogromny, znacznie potężniejszy niż jest w rzeczywistości.

Henryk Worcell, *Pan z prowincji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973

The night is still dark and silence reigns over the city, and yet the iron jalopies are already leaving the depot in Biskupin, roaring on the Zwierzyniecki Bridge, then come howling down and when this terrifying crescendo is just about to explode, the tram suddenly begins to shake, screech, finally stopping near our tenement house*. This is repeated endlessly, every rumble on the bridge announces another clattering invasion, and even in moments of relative silence, distant, as if underground detonations can be heard near the Main Railway Station, St. Elizabeth's Church and PKWN Square. And then Wrocław seems huge, much greater than it really is.*

Henryk Worcell, *Pan z prowincji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw, 1973

Kamil Subzda

ŻABA NIE BYŁ KONFIDENTEM | ŻABA WAS NOT A RAT

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

Inspiracją do powstania pracy było wspomnienie artysty, który wychował się na Przedmieściu Oławskim. W latach 90. w wielu miejscach tej części miasta: na murach, w podwórkach i bramach, widniały, niezamalowywane przez lata, napisy ŻABA TO KONFIDENT. Nieznane są szczegóły sprawy, z powodu której powstały, ale *interesuje mnie sama formuła tego przekazu oraz relacja jego treści do otoczenia — przekazu apodyktycznego, lakonicznego i enigmatycznego, ale ukazującego wyraźnie fundamentalne normy i wartości miejsca i czasu, wedle których największym wykroczeniem przeciwko kodeksowi ludzi zasad i ulicy było — kolokwialnie mówiąc — nakapowanie psom na ziomów z dzielni, a kara wymierzona być mogła poprzez umieszczenie wieloletniego piętna na ścianach*. Sama sprawa była zapewne dla mieszkańców osiedla pozbawiona większego i długoterminowego znaczenia. Jednak zasięg i trwałość komunikatu sprawiły, że wartości nabrał napis, który ostatecznie przekształcił się w symbol panujących na dzielni zasad. Praca nawiązuje do obecności tzw. piguł informacyjnych nie tylko w przestrzeni medialnej, ale również w przekazie potocznym, ulicznym. Może także stanowić symbol zmian zachodzących na Przedmieściu Oławskim, po których nastaniu fundamenty moralno-obyczajowe dawnego Trójkąta są już nie na miejscu. Tworząc tę pracę, artysta rozlicza się ponadto ze środowiskiem przemocowym i stygmatyzującym, po latach oddając sprawiedliwość symbolicznej figurze anonimowego Żaby napiętnowanego za niepodporządkowanie się regułom ulicy.

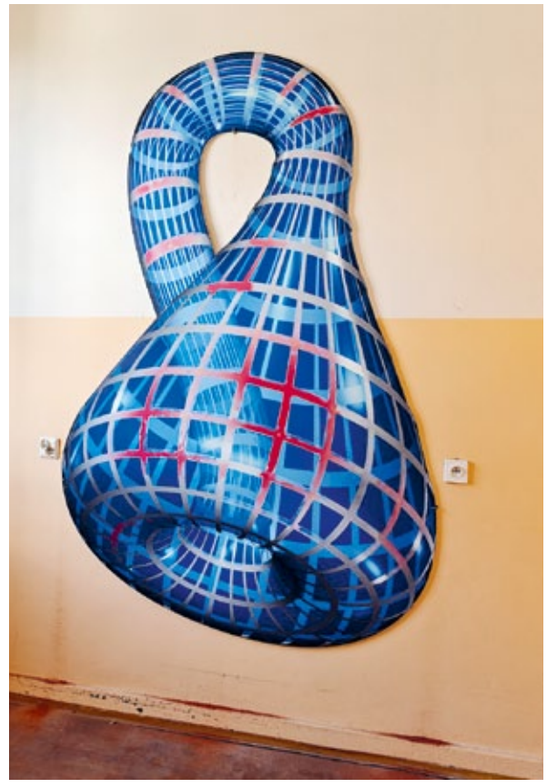
The work was inspired by the artist's memory from the Przedmieście Oławskie housing estate in Wrocław, where he grew up in the 1990s. Back then, the inscription ŻABA IS A RAT could be seen on many walls, in yards and gates in this part of the city, and was not painted over until many years later. The details of the case are unknown, but *I am interested in the form of this message and the relation of its content to the environment — an authoritative, laconic and enigmatic message, but clearly pointing to the fundamental norms and values of that place and time, according to which the greatest violation against the code of the street was ratting out on the guys from the hood, colloquially speaking, and one of the forms of punishment could be spray-painting such an inscription on the walls for years*. Żaba's case itself probably had no major or long-lasting significance for the locals. However, the proliferation and durability of the message made it important and eventually turned it into a symbol of rules in the neighbourhood. The work refers to the so-called information pills, which are present not only in the media space, but also as everyday messages on the street. It can symbolise the changes occurring in Przedmieście Oławskie, which upended the moral foundations of the former "Bermuda Triangle." By creating this work, the artist also squares accounts with the violent and stigmatising environment from years ago, doing justice to the symbolic figure of the anonymous Żaba, denounced for breaking the code of the street.

Adam Nehring

Trzecia pigułka | A Third Pill

malarstwo, nadruk | painting, print
praca rozproszona | scattered project
2022

Malarskie interwencje w przestrzeń szpitala w metaforyczny sposób obrazują różne rodzaje nieoczywistych relacji między elementami fikcyjnymi i realnymi. Punktem wyjścia dla nich były sceny z filmu *Matrix* z 1999 roku i ich odbiór. Jedną z inspiracji do stworzenia pierwszej części *Matrixa* dla sióstr Wachowskich stanowiła książka Jeana Baudrillarda *Symulakry i symulacja* (pojawia się ona na ekranie w 8:27 minucie). Baudrillard nie był zachwycony filmem. Jego główne zarzuty zbliżone były do tych, które Slavoj Žižek przedstawił w swojej *Zboczonej historii kina*. Cytując Žižka: *Fikcje od dawna już strukturyzują naszą rzeczywistość. Jeśli zabierzesz z naszej rzeczywistości fikcje, które ją regulują — utracisz samą rzeczywistość*. Žižek żąda więc trzeciej pigułki, która umożliwi mu dostrzeganie elementów fikcyjnych i rzeczywistych w swoim kontekście. Panaceum pozwalającego widzieć ich relację i dostrzegać dialektyczny ruch wzajemnego przenikania elementów fikcyjności i rzeczywistości. Artysta, tworząc malarskie wrzuty, inspirował się symboliką kolorów zapożyczoną z kultowej sceny z *Matrixa*, w której główny bohater Neo musi wybrać pigułkę — niebieską lub czerwoną.



W pracy wykorzystano grafikę przedstawiającą Butelkę Kleina. Autorami tego projektu są Thomas F. Banchoff, David Kaplan i Jeff Beall; źródło: http://alem3d.obidos.org/.
The work uses a graphic depicting the Klein Bottle, designed by Thomas F. Banchoff, David Kaplan and Jeff Beall; source: http://alem3d.obidos.org/.

The painting interventions into the hospital space metaphorically illustrate various unapparent relations between fictional and real elements. The starting point for them were scenes from the movie *The Matrix* from 1999 and how they were received. The Wachowski sisters drew inspiration from Jean Baudrillard's book *Simulacra and Simulation*, among other things (it appears on the screen at 8:27 minutes). Baudrillard was not thrilled with this film. His criticism was later shared by Slavoj Žižek in his *The Pervert's Guide to Cinema*: "Of course Matrix is a machine for fictions, but these are fictions which already structure our reality: if you take away from our reality the symbolic fictions that regulate it, you lose reality itself." What Žižek demands is a third pill, one that will enable him to see fictional and real elements in their context; a panacea to perceive the relationship between them and to notice the dialectical movement of their mutual interpenetration. While creating his painting throw-ups, Nehring was inspired by the symbolism of colours borrowed from the cult scene from *The Matrix*, in which the protagonist, Neo, has to choose between a blue and red pill.

being
and trees
be free

Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

Tekstowe interwencje w przestrzeni szpitala wywodzą się z praktyki — jak to określa sama artystka — chaotycznego procesu badawczego (*chaotic research-based practice*). Wypowiedzi dotyczą szeroko pojętego dyskursu wokół zdrowia psychicznego oraz krytyki kapitalizmu i jego wpływu na zdrowie psychiczne. Często nieoczywiste, lapidarne stwierdzenia w subiektywny sposób łączą toczące się w przestrzeniach internetu, akademii i codzienności debaty z prywatnym wglądem.

Tworzę z perspektywy użytkowniczki leków, kłira świra (mad queer crip), neuroatypowej trans dziewczyny (póki co odrzucam tranzycję instytucjonalną oraz medyczną, nie chcę oddawać władzy nad moją podmiotowością, priorytetyzuję społeczną i indywidualną część procesu), zmagającej się z zaburzeniami psychicznymi objawiającymi się stanami depresyjnymi, problemami w relacjach interpersonalnych, poczuciem własnej wartości oraz dysfunkcjami wykonawczymi.

Translacja anglojęzycznego dyskursu dotyczącego antykapitalizmu i autosabotażu w konkretnym społeczno-historycznym kontekście wskazuje, jak istotne — i jednocześnie trudne — jest wypracowanie języka, który pozostając zrozumiałym, nie będzie posługiwał się istniejącymi uprzedzeniami i nieporozumieniami. Hasło *Psycho dyskurs* jawi się jako propozycja wypracowania takich narzędzi i sposobu mówienia, jednocześnie ujawniając zagrożenia wynikające ze skrótowości i upraszczania złożonych zagadnień.

The textual interventions in the space of the hospital stem from a "chaotic research-based practice," as the artist describes it. The statements concern the broadly understood discourse on mental health, the criticism of capitalism and its impact on wellbeing. The concise, often ambiguous messages subjectively link debates held in the spaces of the Internet, academia and everyday life with private insight.

I create from the perspective of user of pharmaceuticals, a mad queer crip, a neuro-atypical trans girl (so far I have rejected the institutional and medical transition, I don't want to give up power over my subjectivity, I prioritise the social and individual part of the process) who struggles with mental disorders manifested as states of depression, problems in interpersonal relationships, self-esteem and executive dysfunctions.

The translation and placement of the international, English-language discourse on anticapitalism and self-sabotage in a specific socio-historical context shows how important — and difficult — it is to develop a language that will reject the existing prejudices and misunderstandings while remaining comprehensible. The catchphrase *Psycho Discourse* can be viewed as a proposal to develop such tools and manner of speaking, while revealing the dangers of using mental shortcuts and oversimplification of complex issues.

THERE IS NO TIME FOR HOSPITAL

Jakub Rokita

Bezcieleśni | Disembodied

instalacja dźwiękowa | sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum
2022

Nic nie mówili, niczego nie śpiewali, właściwie cały czas milczeli nieomal z jakąś ogromną zaciętością, lecz z pustki wyczarowywali muzykę. Wszystko było muzyką, sposób, w jaki unosili i stawiali nogi, pewne poruszenia głowy, ich bieg i ich bezruch, pozycje, jakie względem siebie przyjmowali...
Franz Kafka, *Dociekania psa*, 1931

Pierwsze, co znika w opuszczonym budynku, to odgłosy ludzi, którzy go zajmowali. Każda instytucja ma swój charakterystyczny krajobraz dźwiękowy — na stadionie limit hałasu jest nieograniczony, a w bibliotece, kościele i szpitalu panuje rygor ciszy, gdzie wybaczane (często oceniane srogim wzrokiem) są tylko odgłosy mimowolne lub wydawane przez kategorie *ułomne* — chorych (ułomnych przez brak kontroli nad swoim ciałem), dzieci (których rodzice obarczani są krytyką za ich zachowanie) itp. Praca dotyczy dźwięku i jego interpretacji jako fenomenu oddzielonego od innych doznań fizycznych. Mechanicznie i elektrycznie napędzane, przenośne źródła dźwięku, generujące nieregularne emisje kolażu przefiltrowanych odgłosów zbieranych z przestrzeni akustycznej korytarzy szpitala, tworzą pogłosowy pejzaż dźwiękowy nieobecności.

Czy potrafisz sobie wyobrazić echa wszystkich kroków, jakie kiedykolwiek postawiłeś?
Pauline Oliveros, *Imaginary Meditations*, 1979

They did not speak, they did not sing, they remained generally silent, almost determinedly silent; but from the empty air they conjured music. Everything was music, the lifting and setting down of their feet, certain turns of the head, their running and their standing still, the positions they took up in relation to one another...
Franz Kafka, *Investigations of a Dog*, 1931

The first thing that disappears from an abandoned building are the sounds of the people who used to occupy it. Every institution has its own characteristic soundscape — in the stadium, noise has no limit, while in libraries, churches and hospitals there are strict rules of silence, according to which forgivable (yet often frowned upon) sounds are those made involuntarily or by *handicapped* categories — the sick (handicapped due to the lack of control over their bodies), children (their improper behaviour is blamed on the parents), etc. The work is about sound and its interpretation as a phenomenon detached from other physical sensations. The portable sound sources, powered mechanically or electrically to irregularly emit a collage of filtered sounds collected from the acoustic space of hospital corridors, create a reverberating soundscape of the absence.

Can you imagine the echoes of all the footsteps you have ever taken?
Pauline Oliveros, *Imaginary Meditations*, 1979

Kuba Stępień

Merboys

wideo | video, 12′45″
2021

Kuba Stępień wrócił do przedszkolnych i wczesnoszkolnych doświadczeń uczęszczania do pływackiego klubu sportowego w małym polskim mieście. We współpracy z kolegami z klubu i chłopakami, którzy ćwiczyli na tym samym basenie, odtwarzał zapisaną w ciele choreografię dyscypliny i treningu. Przez kilka miesięcy odbywali próby na sali baletowej, pracując z własnymi ciałami, ich świadomością, ekspresją, archiwum, kolektywną pamięcią oraz własną praktyką wokalno-ruchową.

Merboys odnoszą się do formatywnych doświadczeń związanych nie tylko z wkomponowywaniem ciała w struktury władzy, ale także z kolektywnym doświadczeniem chłopięctwa. Praca jest dokumentacją jednorazowego performansu, do którego przygotowania odbywały się na przestrzeni miesięcy. Jest odwróconym reenactmentem archiwalnych wydarzeń, squeerowaną rekonstrukcją, wchodzącą w relację ze sformalizowaną architekturą basenu i systemem kontroli.

Stępień wskazuje, że: *Celem działań jest świadoma analiza dyscyplinujących mechanizmów władzy, przepracowanie ich poprzez powtórzenie w nowy sposób, w nowym kontekście, reinterpretując historię i przeprowadzając na niej operację, dokonując gestu odwracania wycelowanej w nas broni, gdzie kara przestaje być opresyjna, a staje się narzędziem o nowym potencjale, zaś mająca silnie manipulującą siłę nagroda, pomimo sentymentu, nie ma już swojej mocy sprawczej*.

Kuba Stępień returns to his pre-school and early-school experience of attending a swimming sports club in a small Polish town. The title transforms mermaids and mermen into “merboys.” In collaboration with his club mates and boys who attended the same swimming pool, he recreates the choreography of discipline and training instilled in his body. They had been rehearsing in a ballet room for several months, working with their bodies, consciousness, expression, archive, collective memory and their own vocal and movement practice.

Merboys addresses formative experiences connected not only with the integration of the body into power structures, but also with the collective experience of boyhood. The work documents a one-off performance preceded by months of preparations. It is a reversed re-enactment of archival events, a queered reconstruction related to the formalised architecture of the pool and the control system.

As Stępień explains, *The aim of the action is to consciously analyse the disciplinary mechanisms of power, rework them by re-enacting them in a new way, in a new context, reinterpreting and dissecting the past, performing the gesture of redirecting the weapon aimed at us, so that punishment ceases to be oppressive and becomes a tool with new potential, while the reward, despite its strongly manipulative* power *and sentiment, no longer acts as incentive*.

Aleksandra Przybysz

Wciąż niewyjaśnione | Still No Explanation

instalacja dźwiękowa | sound installation
2022

Tytuł pracy odnosi się do powszechnej frazy w tytułach amatorskich klipów na YouTube z dźwiękami o niezidentyfikowanym pochodzeniu. W każdym zakątku świata kręcone są anonimowo, często słabej jakości, widzimy w nich krajobraz, niebo zza okna bądź fragment miasta. W tle słychać domniemane *niesamowite* i *dziwne* dźwięki. Nagrania trzeszczą, przerywają je komentarze ludzi — świadków zdarzenia. Często są one opisywane jako *pędzące* lub *toczące się* dźwięki. Doczekały się nawet swoich własnych nazw na całym świecie, np. *bansal guns* w delcie Gangesu i Zatoce Bengalskiej, *yan* w Shikoku w Japonii i *mistpouffers* w Belgii. Doniesienia o tajemniczych odgłosach nasiliły się podczas pandemicznych lockdownów, kiedy ludzie ze szczególnym zainteresowaniem rejestrowali takie zdarzenia i doniesienia o nich. Zwolennicy teorii spiskowych uważają, że to kolejna oznaka apokalipsy, inni, że to testowanie nowej broni na ludziach. Według badaczy zjawisk paranormalnych to kosmici próbują skontaktować się z mieszkańcami Ziemi i wysyłają nam dźwiękowe wiadomości, których nie potrafimy odczytać. Fenomen ten jest zapisem społecznych nastrojów, zbiorowego lęku i psychozy, która podczas izolacji wyjątkowo skutecznie się rozprzestrzeniała. Niepokój, który wszyscy odczuwamy, patrząc na uciekający czas, i ciągła niepewność jest jak czekanie na kolejną katastrofę. A może to tylko kolejny dowód aporetycznej natury słuchania?

The title of the work refers to a phrase commonly used in the titles of amateur YouTube clips containing sounds of unidentified origin. Recorded anonymously in every corner of the world, often in poor quality, they may show the landscape, the sky through the window or a fragment of a city. In the background you can hear supposedly *eerie* and *strange* noises. There may be a crackle, after which the recording is interrupted by comments from people witnessing the event. The sounds are often described as *racing* or *rolling*. They even got their own names around the world, such as *Bansal guns* in the Ganges delta and the Bay of Bengal, *yan* in Shikoku, Japan, or *mistpouffers* in Belgium. The reports of mysterious noises grew in intensity during the pandemic lockdowns, as people paid special attention to such occurrences and followed them with particular interest. Some conspiracy theorists perceive them as signs of an imminent apocalypse, others are convinced that it is a new weapon tested on people. Researchers of paranormal phenomena would have us believe that aliens are trying to contact earthlings by sending audio messages that we cannot yet decipher. The phenomenon of inexplicable sounds stands as testimony to social moods, collective anxiety and psychosis, which spread like wildfire during the forced isolation. The anxiety felt by all of us as time flies, coupled with the incessant sense of insecurity, is like waiting for another catastrophe. Or perhaps it is just another proof of the aporetical nature of listening?

Maksym Khodak

Instytut Narodowej Pamięci | Institute of National Memory

wideo bez dźwięku | video w/o sound, 2´41´´
2019

Prezentowana praca wideo dekonstruuje socrealistyczne produkcje filmowe i przetwarza je w abstrakcję — w zmontowane, nieme, pozbawione narracji, czarno-białe obrazy. Wprowadzony w ZSRR w 1932 roku socrealizm opierał się na gloryfikacji rewolucji październikowej, propagowaniu socjalizmu i sowieckich ideałów. Po ukraińskiej rewolucji na Majdanie w 2014 roku wprowadzono kontrowersyjne ustawy o dekomunizacji, zwane również „ustawami pamięci", które nie tylko nakazywały usunięcie sowieckich i komunistycznych symboli z przestrzeni publicznej, ale także upamiętnienie ukraińskiej historii. Powstał wykaz zabytków kultury podlegających ustawie dekomunizacyjnej, a jej wykonanie monitoruje Instytut Pamięci Narodowej. Nowe ustawodawstwo krytykowano z powodu zarzutów o rewizjonizm i pomijanie niechlubnych rozdziałów w historii Ukrainy. Khodak kreśli analogię między czyszczeniem pamięci o sowieckiej przeszłości Ukrainy a wymazywaniem kadrów w sowieckich filmach. Przekształcając historyczne kadry w zafałszowujące przeszłość abstrakcyjne wzory, Khodak zadaje pytania o rolę dziedzictwa ukraińskiego w tworzeniu kultury i nauki w Związku Radzieckim. Odrzucenie tej części historii oznacza równocześnie odrzucenie części dziedzictwa kulturowego kraju.

In Maksym Khodak's video, socialist realist films are being deconstructed and rendered into abstractions, showing edited, silent black-and-white images devoid of their narrative framework. The glorification of the October Revolution, building socialism and promoting Soviet ideals were among the pillars of socialist realism, which was introduced in the USSR in 1932. After the 2014 Maidan Revolution, the controversial decommunisation laws, also known as "memory laws," were introduced in Ukraine. As they mandate the removal of Soviet and Communist symbols from public space and the commemoration of Ukrainian history, there have been accusations of revisionism and omission of inglorious chapters in Ukraine's past. A list of cultural monuments subject to the law was compiled and its implementation is monitored by the Ukrainian Institute of National Memory. Khodak draws an analogy between purging the Ukrainian memory of its Soviet heritage and the erasure of representational images in the Soviet films. On the one hand, it turns memory into abstraction and supplants it with a manufactured version. On the other, it brings to the fore the question of Ukrainian heritage and its contribution to the creation of culture and science in the Soviet Union. Rejecting this part of Ukraine's history is therefore tantamount to dismissing a significant part of the country's scientific contributions and cultural heritage.

Praca została zrealizowana w ramach projektu „UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region".

The work was produced as part of the project "UNLEARNING — 20 Years of Art for Social Change in the V4 Region."

Agata Lankamer

Ofelia | Ophelia

wideo | video, 2´18˝
2021

Wideo Agaty Lankamer jest wizualną i dźwiękową baśnią o dziewczynce — małej Ofelii. 15 lipca 1999 roku do jej ciała wtargnął nietoperz. Z tego powodu jej kwiat nigdy nie rozkwitł, przestała się rozwijać i starzeć. Jej wegetacja to *slow motion* i ćwiczenie pamięci. Próbuje pogodzić własną niewinność ze skazą, oczyścić się ze wstrętu.

Ofelia jest próbą przepracowania doświadczeń artystki związanych z pedofilią oraz analizą relacji pamięci i traumy. Płynność granicy przebiegającej pomiędzy fikcją (wyobrażeniem, dziecięcą fantazją) a rzeczywistością (wspomnieniem) uniemożliwia ruch (a więc podjęcie realnej terapii). Stan ten symbolizuje Szekspirowska Ofelia, ukazana jak u Millais'a: jako tonąca, zatrzymana w dramatycznym momencie, zrezygnowana i jednocześnie oczekująca. Ofelia to także obłęd albo wiktoriańska histeria, a więc zmyślona jednostka chorobowa rugująca wolność seksualną i obyczajową kobiet.

Nietoperz, poprzez odwołanie do wielu podobnych tropów w kulturach świata, jest dla Lankamer synonimem drapieżcy. Podobno w Meksyku wyobrażano diabła jako człowieka-nietoperza ze wzwodem. Lękom opresyjnej obyczajowo (i seksualnie) epoki wiktoriańskiej zawdzięczamy podważającą normy, zmiennokształtną figurę wampira-nietoperza. Ofelia sportretowana przez Lankamer trzyma trujący kwiat o oszałamiającym zapachu, zapylany przez nietoperze. Skojarzenie z penetracją seksualną nasuwa się samo. Kwiat i nietoperz pozostają w nieustającym trucicielskim napięciu, przypominającym narkotyczny trans. Wzajemnie się warunkując — zawisły w bezczasie.

Agata Lankamer's video is an audiovisual tale of a little girl — Ophelia. On 15 July 1999, a bat entered her body. As a result, her flower never bloomed, she stopped growing and aging. Her vegetation is slow motion and memory training. She is trying to reconcile her innocence with a flaw, to purge herself of disgust.

Ophelia is an attempt to rework the artist's experiences connected with paedophilia and to analyse the relationship between memory and trauma. The liquidity of the boundary between fiction (imagination, childhood fantasy) and reality (memory) makes it impossible to move on (and therefore to undertake real therapy). This state is symbolised by Shakespeare's Ophelia, shown as in Millais's painting: frozen in the dramatic moment of drowning, resigned and simultaneously expectant. Ophelia also stands for the insanity or Victorian hysteria, i.e. an imaginary disease invented to curb women's sexual and moral freedom.

Through a reference to many similar tropes in cultures of the world, Lankamer views the bat as a synonym of a predator. It is said that in Mexico, the devil was depicted as a man-bat with an erect penis. The fears of the morally (and sexually) oppressive Victorian era gave rise to the unnatural, shape-shifting figure of a bat-vampire. In Lankamer's portrait, Ophelia is holding a sweet-smelling yet poisonous flower, pollinated by bats. The association with sexual penetration is self-evident. The flower and the bat are in ceaseless poisonous tension, reminiscent of a narcotic trance. Mutually conditioning each other, they remain hung in time.

Katarzyna Podpora

instalacja dźwiękowa | sound installation
dźwięk emitowany kierunkowo, partytura
w rozproszeniu, materiał pochodzenia roślinnego,
rysunek | directional sound, score in dispersion,
material of plant origin, drawing
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum

___\\/> jeszcze jest tak\| że gdy wygląda się przez okno_ łatwo wzrokiem odnaleźć drzewa
/jak tu_ *i* trawy | //'*i*ch ciała_ciągle w ruchu /jak nasze\\ /< walczą __ _ zmuszone są\|
coraz zacieklej /\ o zachowanie prawidłowych funkcji życiowych_ o pion|_/*i* przepływ
___/||*i*/_ |/\walka drzew z wiatrem_/"|\traw z suszą *ll*| wciąż __\II| mimo coraz
częstszych wichur/\/*l* coraz mniej regularnych opadów deszczu /| wydaje się '"naturalna,''/|*i*
jest chyba nieoczywista /< Il _niemal niewidoczna_|_wiele dzieje się wewnątrz \// w ciele
_ /to napięcie_ _by_być jak najdłużej żywym _-l/*i* jak najżywiej być/_/|tak nam znane|'\
_w urwanym westchnieniu__ przyspieszonym pulsie',_,'_"_*i* skurczu żołądka__/
>_tu przejawia się |/'w chrzęstach,,/|_ pod naporem sił |,'/trzaskach _\poddawania się
temperaturze _|w *ll* pustych uderzeniach|| przegranych bitew __||*i*/ skrzypnięciach,,' |
oporu|__|_ /___ w ciszy _____| i*iii w*_ ''lekkim *l*, szeleście zwycięstw |*ll*| ,/,,

___\\/> still\| when one looks out of the window _|| there are trees visible |/like here_
and there is grass | *i*//' their bodies remain in constant motion /like ours do\\ /< engaged in
a fight >__
_the inevitably\/|ever more ferocious fight /|'\ to retain the regularity of vital functions||__
the upright position|_/ the flow ___/||*i*/_ |/\trees fighting winds_/"|\\ grasses fighting
drought *ll* | still_II|\ despite the increasingly frequent gales /\/*l*'\less regular rainfalls/' |''it
seems '"natural,''/|and remains rather unapparent II_nearly invisible_|_most of it goes on
inside \// the body _ /the tension __to_exist as long as possible _l//< and lead a possibly
best existence /_/|we know it so well|'\ _expressed in a fragmented sigh_ '___ racing
pulse ' ,_,'_" '_ ,,_ and contractions of stomach |__/
>_here /<*l* it resounds | |/' in crunches ,,/|_ under forced pressure |,'/crackles _\giving in
to temperature _|in *ll* hollow thumps|| of lost battles __||*i*/ creaks ,,' | of resistance|__|_
/___ in silence _____|i*ii in*_ ''the subtle rustle ''*l*, of victory |*ll*| ,/,,

Martyna Poznańska

Nie-ludzkie narracje | Non-human Narratives

instalacja dźwiękowa | sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum
2021

Ma znaczenie, jakich materii używamy do myślenia o innych materiach; ma znaczenie, jakimi historiami opowiadamy inne historie; ma znaczenie, jakie węzły wiążą węzły, jakie myśli myślą myśli, jakie opisy opisują opisy. Ma znaczenie, jakie historie kształtują światy, jakie światy opowiadają historie.

D. Haraway

Praca skłania do wsłuchania się w głosy ludzi i nie-ludzi, splątane i nakładające się na siebie dźwięki wydawane przez różne gatunki. Pokazuje, że mieszkańcy Ziemi mają ze sobą o wiele więcej wspólnego, niż my, ludzie, mamy odwagę przyznać.

Sugeruje, że także w naszych ciałach jest obecny nie-ludzki język, którego właściwości dźwiękowe przybliżają nas do przedstawicieli innych, nierzadko przewyższających nas gatunków. Umożliwia nie tylko kontakt z nimi, ale także zrozumienie nieleksykalnych form komunikacji używanych przez istoty, których nie dostrzegamy ze względu na anatomiczne ograniczenia wielkości (np. pszczoła, mrówka, chrząszcz). Instalacja jest także propozycją nowej międzygatunkowej formy kontaktu, mogącej stanowić rodzaj inkluzywnego mostu zapewniającego nie-ludzkim narracjom należne im miejsce w opowiadaniu historii świata.

Praca powstała w ramach europejskiego projektu Sounds Now — Sound Art in Public Spaces, którego kuratorem był Raquel Castro, przy wsparciu November Music Festival 2021, Den Bosch (NL), gdzie została zaprezentowana po raz pierwszy.

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories.

D. Haraway

The work encourages listening to human and non-human voices in juxtaposition, entanglement and overlays of sounds in order to prove that all earthlings have much more in common than we humans have courage to acknowledge.

It suggests that the non-human language is present also within our bodily capacities and its sonority brings us closer to our more-than-human fellows, allowing us not only to connect with them but also to apprehend the status of non-lexical forms of communication, including those which lack volume and presence due to anatomical size limits (e.g. a bee, an ant, a beetle). Finally, this installation is a proposal of a new interspecies form of contact, which could build a new inclusive bridge between us and grant the non-human narratives a much deserved place in the story-telling of the planet.

The work was commissioned by the European project Sounds Now — Sound Art in Public Spaces and curated by Raquel Castro, with the help of November Music Festival 2021, Den Bosch (NL), where it was first shown.

Zastanawiam się, czy w języku polskim jest różnica taka, jak między niemieckimi słowami Rauschen *i* Geräusche*, bo na przykład w angielskim pojęcie* Rauschen *nie istnieje — zwykle używa się opozycji* noise *i* noises*. Słowem* Rauschen *określamy szum bardziej stabilny, jak wiatru, drzew, oceanu. Natomiast* Geräusche *— którym odpowiada słowo* noises *w liczbie mnogiej — tworzą drobne, niekontrolowane dźwięki, jak choćby trącanie łyżeczką o filiżankę albo właśnie odgłosy ruchu ulicznego, autobusów itp. Te dźwięki mają coś ze zdarzenia, istnieją tylko w określonym czasie, podczas gdy* Rauschen *to dźwięk, który po prostu JEST. Najprostszy przykład dźwięku typu* Rauschen *to biały szum, który stanowi swego rodzaju podstawę wszystkich dźwięków, porównywalną do białego światła, które rozszczepia się na kolorowe widmo. Szum zawiera w sobie wszystkie inne dźwięki. [...] Można zacząć od białej kartki papieru i nanosić na nią kolejne dźwięki, stopniowo komplikować brzmienie, ale można też odwrotnie — wyjść od szumu i wyodrębniać z niego kształty. [...] słuchanie takich dźwięków jest swego rodzaju samopoznaniem. Dlaczego? Wsłuchajmy się w dźwięk wodospadu, będziemy mieć rozmaite iluzje, każdy usłyszy coś innego: dzwony kościelne, śpiew chóru [...]. To, co akurat usłyszysz, zależy od ciebie.* Rauschen *działa niczym lustro, w którym możesz zobaczyć samego siebie. To inna właściwość szumu.*

Peter Ablinger w rozmowie z Moniką Pasiecznik, „Ruch Muzyczny", 2009

I'm wondering if in Polish there exists a similar distinction as between the German words Rauschen *and* Geräusche*, because, for example, in English the term* Rauschen *does not* exist *— usually, the noise–noises opposition is used. The word* Rauschen *means more constant noise, like wind, trees, or ocean. On the other hand,* Geräusche*, which is translated as noises in the plural, covers small, uncontrolled sounds, such as the clinking of a spoon against a cup, the sounds of traffic, buses, etc. These sounds share some of the qualities of an event, they exist at a specific time, while* Rauschen *is a sound that simply IS. The simplest example of a* Rauschen *sound is white noise, the basis for all sounds, comparable to white light that can be split into the colour spectrum. Noise includes all other sounds in itself.* [...] *You can start with a blank sheet of paper and add subsequent sounds to it, gradually make it more complicated, but you can also do the opposite — start from noise and make out shapes in it.* [...] *listening to such sounds is an exercise in self-cognition. Why? Let's listen closely to the sound of the waterfall, we will have different* illusions*, each of us will hear something different: church bells, choir singing,* [...]*. What you actually hear is up to you.* Rauschen *acts like a mirror in which you can see yourself. This is another property of noise.*

Peter Ablinger in conversation with Monika Pasiecznik, *Ruch Muzyczny*, 2009

Monika Karczmarczyk

Nieruchomy punkt | Still Point

wideo | video, 2´59˝
2021

W tej cyfrowej animacji stopniowo rozwijająca się w nieokreślonej przestrzeni płaszczyzna bandaża wydobywa kształt niewidocznej dłoni. Choreografia poruszającego się zwoju opiera się na instrukcji zakładania opatrunku na dłoń, który kojarzyć się może z przygotowaniami do bokserskiej walki. Kobiecy głos odczytuje tekst będący parafrazą cytatu autorstwa Kelly Oliver, amerykańskiej filozofki kontynuującej myśl Jacques'a Derridy:

Zostaliśmy pozostawieni trzymając się znaczonych, pozbawieni kontekstu, pytając o znaczenie i szukając ciała. Czas interpretacji, czas pomiędzy, coś nam sygnalizuje, tylko co?

Bandaż w *Still Point* jest dla Karczmarczyk budowaniem współczesnego obrazu śmierci, nadaje formę temu, co niewidoczne i kulturowo wyparte. Imitacja zbudowana przez modelowanie 3D opiera się na obrazowaniu tego, co trudno dosięgnąć spojrzeniem. Artystka podkreśla: *gdy ciało zostaje zmedykalizowane, śmierć otrzymuje wizualną reprezentację w postaci symptomów degradacji: choroby lub procesu rozkładu*, jednak sam jej moment pozostaje nieuchwytny. Nieobecność — osobliwy negatyw — ciała ujawniana jest poprzez przysłanianie, nadaje śmierci kształt, a także usuwa jej oznaki sprzed wzroku żywych.

In this digital animation, a bandage gradually unfolds in an undefined space to reveal the shape of an invisible hand. The choreography of the moving roll is based on the instructions for applying a dressing on the hand, which may be associated with preparations for a boxing fight. A female voice reads out a text paraphrasing a quote by Kelly Oliver, an American philosopher and continuator of Jacques Derrida's thought:

And for better and worse, we are left holding signifiers, detached, asking what they mean and where is the body. The time of interpretation, in between time, signaling something, but what?

The bandage in *Still Point* creates a contemporary image of death, giving form to that which is invisible and culturally repressed. As a creative method, the imitation built by the 3D model becomes a modern image of death — because old representations of the dead body are beyond our contemporary experience and perception. The absence of the corpse — a peculiar negative — is revealed by obscuring it, giving shape to death while removing its signs from the sight of the living.

Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

LET'S CREATE A MOVEMENT FOR THE PEOPLE WITH MENTAL ~~ILLNESS~~ AND ~~DISORDERS~~

Horacy Muszyński

Noc w kosmosie | Nigh in Space

VR, performans | VR, performance
2022
środowisko symulacyjne | simulation environment: Elite Dangerous

Noc w kosmosie to eksperyment VR, a także performans jeden na jeden. Artysta wchodzi w rolę Taksówkarza, który swoim statkiem kosmicznym może zabrać pasażera, gdziekolwiek zechce w całym wszechświecie. Zestawy słuchawkowe pozwalają na prowadzenie konwersacji podczas podróży. Taksówkarz, jak to taksówkarz, zagaduje pasażera, poruszając najróżniejsze tematy; snuje opowieści, przytacza anegdoty. Pasażer może dzielić się z pilotem opiniami albo odgrywać jakąkolwiek rolę. Może też w ciszy rozkoszować się medytacyjnym kosmicznym rejsem. Symulacja odcina widza od otaczającej go rzeczywistości, a w kosmicznej pustce nie obowiązują żadne ziemskie zasady. Co może się wydarzyć, kiedy samotnie podróżujesz poprzez międzygalaktyczny bezmiar z nieznanym ci pilotem? Cały eksperyment luźno bazuje na filmie Jima Jarmuscha *Noc na Ziemi* (1991).

Night in Space is a VR experiment and a one-on-one performance. The artist assumes the role of a Taxi Driver who can take one passenger on board his spaceship and go to any place in the universe. The headsets make it possible to hold a conversation while travelling. The Taxi Driver, like any taxi driver, likes to talk with passengers on all sorts of topics, tell stories and anecdotes. The passenger can share opinions with the pilot, act out a role, or simply enjoy the meditative space cruise in silence. The simulation detaches the viewer from the surrounding reality, and in cosmos no earthly rules apply. What can happen when you navigate the intergalactic vastness with an unknown pilot? The entire experiment is loosely based on Jim Jarmusch's film *Night on Earth* (1991).

Dana Kavelina

List do synogarlicy | Letter to a Turtledove

wideo | video, 20´55˝
2020

W *Liście do synogarlicy* Kavelina zestawia swoje prace graficzne, animacje i teksty z archiwalnymi nagraniami ukazującymi wydobycie węgla w Donbasie od lat 30. do 70. XX wieku oraz materiałami filmowymi dokumentującymi rosyjską inwazję militarną w 2014 roku. Ważną inspiracją i źródłem materiału jest opublikowany na YouTube w 2018 roku anonimowy, pięciogodzinny dokument *To Watch the War*, składający się z 422 fragmentów nagrań wykonanych na przestrzeni pięciu lat przez różnych autorów w strefie konfliktu w Donbasie.

Łącząc obrazy przedstawiające wydobycie węgla, konflikt zbrojny i przechwycony list do kochanki, Kavelina wskazuje na mechanizmy dominacji, które zadają przemoc zarówno kobiecemu ciału, jak i narodowi oraz planecie. Jak podkreśla autorka, film *jest zaproszeniem do zrozumienia konfliktu nie przez pryzmat podziału na przyjaciela i wroga, ale przez dychotomię gwałciciel-ofiara* oraz propozycją alternatywnego postrzegania wojny w Ukrainie. Według Kaveliny ofiara, często traktowana jako osoba pozbawiona podmiotowości, w rzeczywistości posiada sprawczość poprzez absorbowanie i przechowywanie przemocy, ale bez jej dalszego przekazywania.

Tematy poruszane w tej pracy z 2020 roku, w szczególności kwestia samostanowienia narodu i rozliczenia się z przeszłością, ostatnio zyskały na aktualności. Wprowadzenie materiału historycznego to propozycja dialogu, w którym sowiecka spuścizna Ukrainy nie jest wymazywana, lecz krytycznie analizowana. W opozycji do rewizjonistycznej polityki, zestawienie materiałów archiwalnych i najnowszych — oraz związanego z nimi dziedzictwa — tworzy przestrzeń dla budowania współczesnej tożsamości ukraińskiej.

Praca została zrealizowana w ramach projektu „UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region".

In *Letter to a Turteldove*, Kavelina intertwines her graphic work, animation and writings with archival films showing coal mining in Donbas from the 1930s to 1970s as well as the footage of the Russian military invasion in 2014. An important inspiration and crucial source of material is the anonymous five-hour documentary *To Watch the War* published on YouTube in 2018, which consists of 422 video clips shot by different authors in the conflict zone in Donbas over five years.

By bringing together the images of coal extraction, military conflict and an intercepted letter to a lover, Kavelina points at mechanisms of domination that violate both a woman's body, a nation and the earth. As she declares, the film "is an invitation to understand the war not through the lens of the 'friend-enemy' distinction, but through the 'rapist-victim' dichotomy" and an attempt to build an alternative optics of viewing the war in Ukraine. For Kavelina, the victim, who is often perceived as someone whose subjectivity has been taken away, possesses agency by absorbing and encapsulating violence, but without transmitting it.

The themes addressed in this video from 2020 have recently become only more urgent, in particular the notion of a nation's self-determination and reckoning with its past. The introduction of the historical footage proposes a dialogue in which Ukraine's Soviet legacy is not erased but interrogated. While resisting the revisionist politics, the juxtaposition of the archival and recent footage — and the heritage carried by them — creates a space for the emergence of a contemporary Ukrainian identity.

The work was produced as part of the project "UNLEARNING — 20 Years of Art for Social Change in the V4 Region."

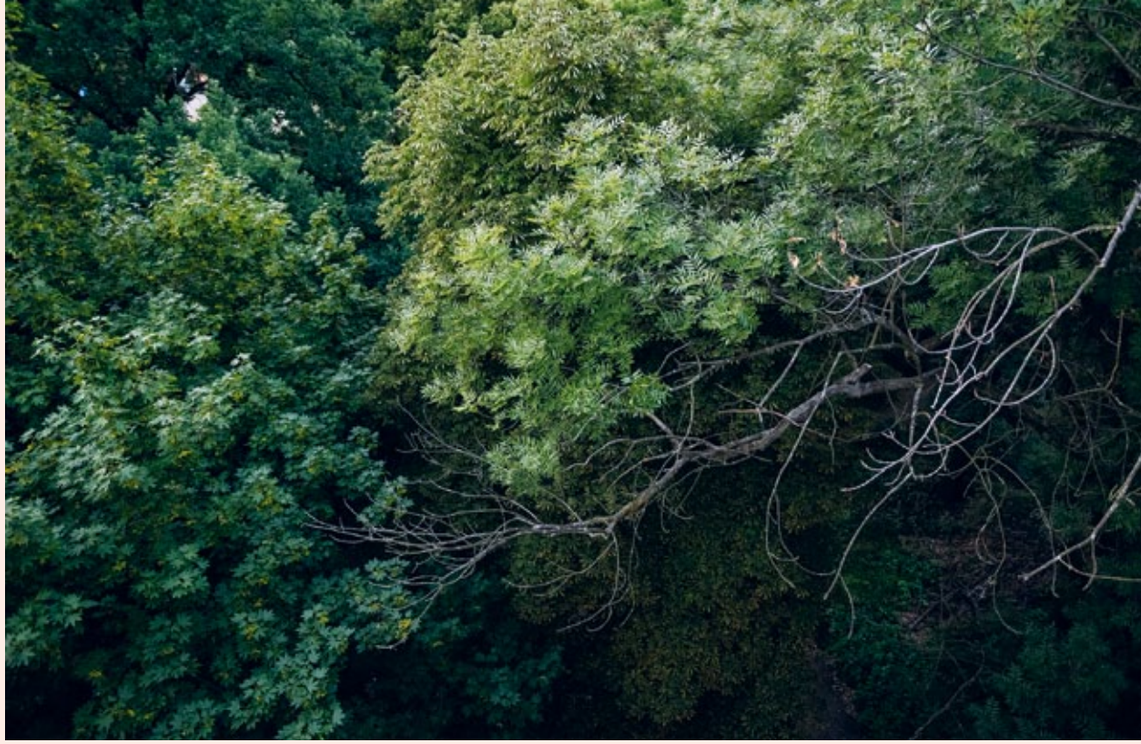
Scena pejzażu dźwiękowego #3 | Soundscape Scene #3

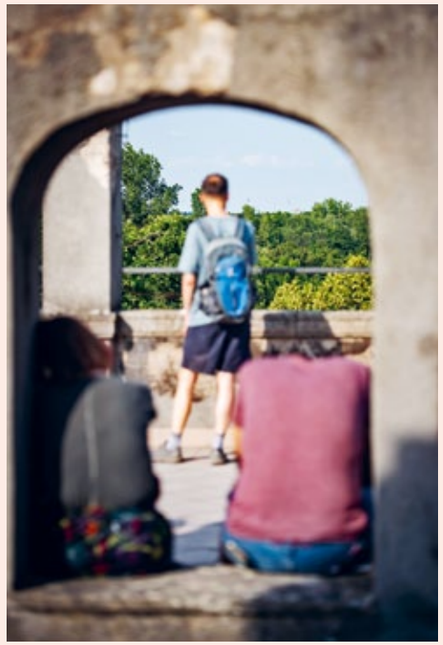
Znajdź miejsce, w którym możesz być albo blisko innych, albo daleko od nich. Rozpocznij medytację od obserwacji własnego oddechu. Kiedy staniesz się świadomy dźwięków z otoczenia, zacznij stopniowo wzmacniać źródło dźwięku za pomocą głosu, instrumentu lub mentalnie. Jeśli stracisz kontakt ze źródłem, poczekaj cierpliwie na pojawienie się nowego. „Wzmacnianie" oznacza zwiększanie siły lub podtrzymywanie. Jeśli tonacja źródła dźwięku jest poza twoim zasięgiem, wzmocnij ją mentalnie.

Pauline Oliveros, *Sonic Meditation VIII: Environmental Dialogue*, 1974

Find a place to be, either near to or distant from the others. Begin the meditation by observing your own breathing. As you become aware of sounds from the environment, gradually begin *to reinforce the pitch of the sound source. Reinforce either vocally, mentally or with an instrument. If you lose touch with the source, wait quietly for another. Reinforce means to strengthen or sustain. If the pitch of the sound source is out of your range, then reinforce it mentally.*

Pauline Oliveros, *Sonic Meditation VIII: Environmental Dialogue*, 1974





B

BUDYNEK | BUILDING

Krystian Truth Czaplicki

Doubt Is a Central Part of Intelligence and Doubt Is Hard to Control

rzeźba | sculpture
stal lakierowana, manekin, transferowy druk wodny, marker, gogle + maska | lacquered steel, mannequin, water transfer printing, marker, goggles + facemask
2018

Zofia Pałucha

Power Without Abuse Looses Its Charm
olej na płótnie, 200 × 150 cm | oil on canvas, 200 × 150 cm, 2022

Soft Yes
olej na płótnie, 70 × 140 cm | oil on canvas, 70 × 140 cm, 2022

malarstwo | painting
2022

Artystka, przy użyciu malarstwa i rysunku, bada strumień świadomości jako narzędzie do zapisu współczesności w dobie Internetu. W swoich pracach rozważa kondycję współczesnego człowieka, podkreślając kruchość jednostki nie tylko w świecie realnym, ale też w przestrzeni wirtualnej.

Using painting and drawing, the artist examines stream of consciousness as a tool for recording the present day in the age of the Internet. In her works, she considers the condition of modern man, emphasising the fragility of an individual not only in the real world, but also in virtual space.

Pablo Ramírez González

Apteka Pod Murzynem | Moor Pharmacy

mural
2022

W projekcie pt. *Apteka Pod Murzynem* artysta skupia się na kolonialnych narracjach zbudowanych wokół apteki działającej do 1945 roku we Wrocławiu pod nazwą „Mohren-Apotheke". Zanim w połowie lat 20. XX wieku przy placu Solnym powstał awangardowy modernistyczny budynek, od co najmniej drugiej połowy XV wieku funkcjonowały tutaj kamienice mieszczańskie z działającą apteką. Od początku nosiła nazwę „Mohren-Apotheke", czyli apteka „Pod Murzynem". Godło kamienicy z wizerunkiem głowy Murzyna i zarazem nazwa apteki, kojarząca się z egzotyką, były na przestrzeni wielu epok bardzo popularne. Ważną atrakcję stanowiła też wykonana pod koniec XIX wieku naturalnej wielkości figura Murzyna zdobiąca fasadę budynku na wysokości pierwszej kondygnacji. Na początku XX wieku apteka została przeprojektowana przez Adolfa Radinga zgodnie z zasadami ruchu Stijl. Odnowił on estetykę starej apteki, nadając jej geometryczny, modernistyczny wygląd i wpisując ponownie wizerunek „Murzyna" w tożsamość wizualną miejsca, tym razem przekształcając go w syntetyczne logo z czarną, okrągłą twarzą z szeroko otwartymi oczami i wielkimi ustami. Taki sposób przedstawiania Afrykanów był również wykorzystywany w innych krajach zachodnich, w różnych identyfikacjach wizualnych w XX wieku.

In *Moor Pharmacy*, the artist focuses on colonial narratives surrounding Mohren-Apotheke, a pharmacy operating until 1945 in Breslau. Before an avant-garde modernist building was erected in the northern frontage of Plac Solny in the mid-1920s, there had been burgher houses there with pharmacies operating at least from the second half of the 15th century. From the very beginning it was called Mohren-Apotheke, i.e. "Moor pharmacy." The emblem of the tenement house and the logo of the pharmacy — the image of the "Moor's head," intended to trigger associations with exotic lands — was a very popular motif throughout the ages. Another important local attraction was a life-size figure of a black man, made at the end of the 19th century, which decorated the facade of the building at the height of the first floor. At the beginning of the 20th century, the pharmacy was redesigned by Adolf Rading according to the principles of De Stijl movement. He refreshed the aesthetics of the old pharmacy by giving it a geometric, modernist image and inscribing the "Moor" logo into its visual identity. This time, the sign showed a black, round face with wide eyes and a big mouth. This way of representing Africans was also used in other Western countries as visual identification of different organisations throughout the 20th century.

Logo Apteki pod Murzynem projektu Artura Schwarza pochodzi z wycinka prasowego z ok. 1927 roku; materiał źródłowy ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.

The logo of the Moor Pharmacy, designed by Artur Schwarz, has been taken from a newspaper clipping from around 1927; source material from the collection of the City Museum of Wrocław.

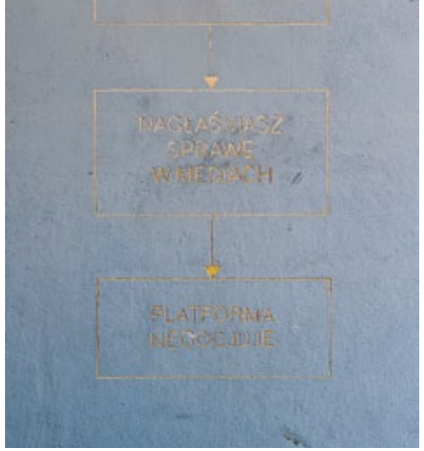
Tytus Szabelski

Algorytmy oporu | Algorithms of Resistance

instalacja site-specific | site-specific installation
2022

We współczesnym świecie technologia jest nieodłączną częścią procesu społecznego rozwoju. Nie jest jednak jego jedyną siłą napędową ani też pigułką leczącą wszystkie problemy. Mimo to bombardowani jesteśmy wciąż nowymi technologiami. Od zamówienia pizzy po projekty geoinżynieryjne o planetarnej skali, technologia jest oferowana jako uniwersalne panaceum. Praca stanowi próbę pokazania pomijanego, ale bardzo istotnego fragmentu technologicznej układanki, widzianej od dołu, z perspektywy osób zatrudnionych w platformowych korporacjach, do których należą m.in. globalne firmy kurierskie. To ich pracownicy i pracownice na co dzień podlegają ciągłej kontroli cyfrowych algorytmów śledzących każdy ruch i żądających jak największej wydajności. Dlatego często starają się znajdować drogi obejścia zautomatyzowanej opresji i relacji władzy. Artysta na podstawie badań oraz rozmów z pracownikami platform korporacyjnych stworzył graficzne schematy, utrzymane w stylistyce rysunkowych algorytmów obecnych często w dokumentacjach patentowych firm technologicznych, kiedyś zwanych „blueprint" od metody ich powielania, dającej białe linie na niebieskim tle. Algorytmy oporu opisują zmagania, dylematy czy sposoby, jakimi pracownicy i pracownice próbują uzyskiwać sprawczość i stawać się na nowo indywidualnymi jednostkami w trybach platform zarządzanych przez algorytmy.

In today's world, technology is part and parcel of social development processes. Although it is not the only force driving progress or a universal panacea against all maladies, we are constantly bombarded with its new forms, from apps for ordering pizza to planetary-scale geoengineering projects. The work is an attempt to show a very important yet frequently overlooked piece of the technological puzzle, seen from the bottom, from the perspective of people employed in corporations that run platforms, e.g. global courier companies. Their employees are subject to the constant surveillance by digital algorithms that track their every move and demand maximum efficiency. As a result, workers often try to find ways around the automated oppression and power relations. Based on research and conversations with employees of platform corporations, the artist has created graphical diagrams resembling drawing algorithms found in patent documentation, once called "blueprints" due to the method of their duplication, which produced white lines on a blue background. *Algorithms of Defiance* shows the struggles, dilemmas and loopholes through which workers try to regain agency and subjectivity in the cogs of algorithm-managed platforms.



Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

I DREAM OF BEING A CYBORG AND AN UNCONDITIONAL INCOME

I AM TERRIFIED THAT A THOUGHT OF WORK THAT COULD SATISFY MY BASIC NEEDS DEPRIVES ME OF A WILL TO LIVE

Rafał Żarski

Praca jest fragmentem cyklu rysunków wektorowych, które artysta realizuje od 2017 roku. Tytułowe mutacje odnoszą się do relacji zachodzących na poziomie struktur społecznych w kontekście neoliberalnych systemów regulujących pracę, czas wolny, rywalizację czy konsumpcję. Trzy kompozycje odnoszą się do szeroko pojętej wydajności, będącej niezbędnym czynnikiem potrzebnym do prawidłowego funkcjonowania obecnych systemów pracy. Przymus wydajności wiąże się z szeregiem procesów ulepszających, jakie zachodzą w środowiskach pracy, a także przenikają do sfery prywatnej. Bycie wydajnym to bycie zdrowym, silnym, zdyscyplinowanym, kreatywnym, towarzyskim itd. Stawanie się wydajnym to nieustanny proces spełniania określonych norm i wymogów, w których osiągnięciu pomocne są m.in. usługi farmaceutyczne, treningi, szkolenia, porady personalne, terapie czy diety. Rysunki są próbą zobrazowania uwikłania społecznego w opisane powyżej procesy. Minimalistyczna estetyka, w której zduplikowane zostały proste figury, ma na celu sprowadzenie skomplikowanych i szerokich procesów do prostych diagramów, które mogą nasuwać skojarzenia zarówno z symboliką magiczną, jak i uproszczonym językiem wizualnym późnego kapitalizmu.

Codzienne mutacje | Daily Mutations

rysunek, nadruk na tkaninie | drawing, print on fabric
2022

The work belongs to a series of vector drawings developed by the artist since 2017. The eponymous mutations refer to the relations occurring at the level of social structures in the context of neoliberal systems regulating work, free time, competition and consumption. The three compositions address the broadly understood efficiency, which is an indispensable factor for the proper functioning of the current systems of labour. The productivity principle is connected with a number of improvement processes in the workplace, which also penetrate into the private sphere. Being productive means being healthy, strong, disciplined, creative, sociable, etc. Becoming more productive is a continuous process of meeting certain standards and requirements, which may be accelerated by pharmaceutical services, training, personal coaching, therapies or diets. The drawings are an attempt to illustrate social entanglement in these processes. The minimalist aesthetics in the form of duplicating simple figures is intended to reduce complexity and simplify processes to schematic diagrams, which can trigger associations with both magical symbolism and the simplified visual language of late capitalism.

Katarzyna Wyszkowska

Strefa zen | Zen Zone

instalacja | installation
2021

Inspirację do stworzenia instalacji *Strefa zen* stanowiła szczególna praktyka stosowana w niektórych korporacjach, np. w Starbucksie. Polega ona na tym, że walczącym o poprawę warunków zatrudnienia pracownikom tych firm, zamiast realizacji ich postulatów, wykupuje się dostęp do aplikacji do medytacji. Amazon poszedł o krok dalej, budując w jednej ze swych hal produkcyjnych tzw. AmaZen, czyli niewielką budkę, w której pracownicy mogą oddawać się relaksującej kontemplacji. Tego typu praktyki stanowią jeden z bardziej bezczelnych przejawów ignorancji wobec stanu zdrowia psychicznego zatrudnianych osób przy jednoczesnym (niezbyt skutecznym) udawaniu, że jest odwrotnie.

Przesiąknięta ironią *Strefa zen* jest projektem czegoś w rodzaju strefy do medytacji przeznaczonej dla pracowników biurowych, z której korzystanie byłoby obowiązkowe. Ozdabiają ją relaksujące motywy, a w skład jej wyposażenia wchodzi m.in. odświeżacz powietrza w formie skały oraz stolik-ręce, do których można się przytulić w celu obniżenia poziomu stresu i, w efekcie, zwiększenia produktywności.

The inspiration behind the *Zen Zone* installation was provided by a peculiar practice used in some corporations, e.g. in Starbucks. It consists in purchasing access to meditation apps for employees fighting for better employment conditions instead of fulfilling their demands. Amazon has gone a step further by building the AmaZen, a small kiosk for employees to relax and enjoy contemplation. This practice is one of the most brazen manifestations of ignoring employees' mental wellbeing while pretending (not very convincingly) that it is the other way around.

Steeped in irony, *Zen Zone* is a prototype of an obligatory meditation zone intended for office workers. It is decorated with relaxing motifs and equipped with an air freshener that looks like a rock and a huggable table with arms to help reduce stress and increase productivity.

Maja Janczar

W biegu przez trzciny | Running Through the Reeds

malarstwo | painting
2021

Obraz przedstawia postać w charakterystycznym dla świata kapitalizmu pośpiechu, symbolizowanym przez jedzenie w biegu. Jest on częścią cyklu obrazów, w których artystka redukuje postać ludzką do znaku mogącego przywodzić na myśl popularne emotikony. Jej pozornie wesołe „ludziki" nie mają wyraźnie zarysowanych granic — jakby miały się zaraz rozpuścić. Kontrast między ulotną sylwetką a przyklejonym uśmiechem i jaskrawą kolorystyką nadaje im pocieszny, ale jednocześnie niepokojący charakter.

The painting shows a figure of a man eating on the run, a characteristic symbol of the ever--faster world of capitalism. The work is part of a series of paintings in which the artist reduces man to a sign that triggers associations with popular emoticons. The seemingly cheerful humanoids seem blurred, out of focus, as if they were about to dissolve. The contrast between the running silhouette, the pasted smile and bright colours endows the work with a funny yet disturbing character.

Martyna Modzelewska

Zawsze nią byłam | I've Always Been Her

obiekt, dźwięk | object, sound
2022

Byłam, jestem i będę szalona. Szaloną się urodziłam, na szaloną się wychowałam.

Praca składa się z psychodelicznej rzeźby komórki nerwowej oraz ścieżki dźwiękowej nawiązującej do popularnej piosenki disco polo, w której autor wmawia kobiecie szaleństwo i podkreśla, że zawsze taka była. Artystka nawiązuje do swoich doświadczeń związanych z kryzysem choroby psychicznej i jej odbiorem przez patriarchalne społeczeństwo. Przez stulecia „gen szaleństwa", podobnie jak histeria, przypisywany był wyłącznie kobietom. To one przez swoją rzekomą delikatność, nieprzystosowanie albo po prostu przez posiadanie macicy miały być szczególnie narażone na załamania nerwowe. Szaleństwo było niejako wpisane w ich naturę, kobieta zawsze była szalona. Mimo że świadomość społeczna na temat chorób psychicznych jest coraz większa, w wielu kręgach wciąż pokutuje przekonanie, że to kobiety mają do nich predyspozycje. Ich „szaleństwo" bywa bagatelizowane, wyśmiewane, a przez to, że są kobietami — również seksualizowane: *Czy jestem za to oceniana? Owszem. Czy to wszystko moja wina? No nie do końca, ale co z tego? Daleko mi do ideału, ale może nigdy nie miałam szansy być „aniołem"...*

W pracy zacytowany został fragment piosenki *Jesteś szalona* zespołu Boys.

I was, I am and I will be crazy. I was born crazy, I grew up to be crazy.

The work consists of a psychedelic sculpture of a nerve cell and a soundtrack referring to a popular disco polo song, in which the songwriter makes a woman believe that she is crazy and she has always been like that. Modzelewska refers to her experiences connected with a mental health crisis and its reception by the patriarchal society. For centuries, the "madness gene," like hysteria, was attributed exclusively to women. They were believed to be more prone to nervous breakdowns due to their alleged fragility, maladjustment, or simply because of having a womb. Madness was supposedly inherent in their nature. Although the social awareness of mental illnesses is growing nowadays, the belief that women are somehow predisposed to them is still widespread in many environments. Their "craziness" is downplayed, ridiculed and because they are women — also sexualised: *Am I judged for it? Yes. Is it all my fault? Well, not really, but so what? I'm far from perfect, but maybe I've never had a chance to be an "angel" ...*

The work uses fragments of the song *Jesteś szalona* [You're crazy] by the band Boys.

Valentina Petrova, Anna Scherbyna

Siostry | Sisters

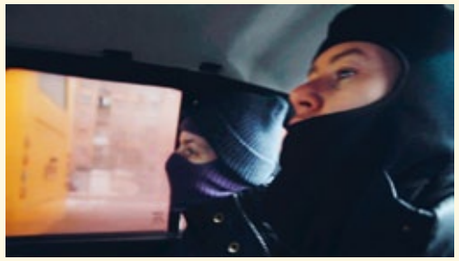
wideo | video, 11´59˝
2019

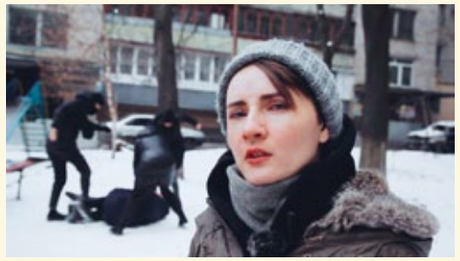
Nazywamy siebie artystkami marginalnymi, feministkami, które poniosły porażkę, i dlatego możemy swobodnie mówić o rzeczach „prawie nikogo" nieinteresujących. Na wielkim polu ukraińskiego „aktywizmu ulicznego" naszą uwagę przykuwają Siostry, które obstają przy swoim prawie do nieposiadania żadnych praw (poza tymi, które odzwierciedlają heteronormatywne obowiązki). Siostry są skazane na porażkę — ambiwalencja i paradoks ich praktyki politycznej mogą służyć jedynie jako prototyp dla postmodernistycznej opowieści. Idea przecięcia tych dwóch marginesów — nas i ich — jest irytująca i ekscytująca. Aby to osiągnąć, sięgamy po jedną z najstarszych technik transgresji — przebranie. Zrobiłyśmy dziesięciominutowy film, w którym staramy się zanurzyć w rolach przeciwnych naszym ambicjom, jakby to nie był lokalnie nakręcony, krótki film wideo, tylko wielki hollywoodzki projekt z walkami i pościgami. Ta gra, która do tej pory prawie nic nas nie kosztowała, dziś przeraża nas swoim potencjałem, by służyć jako ilustracja do wielkiej faszystowskiej narracji. Inny musi być w niej obecny, a ten Inny może pełnić tylko rolę Wroga. I nagle uświadamiamy sobie, że Inny to my. Że wróg to my. Zdziwione zastygamy w bezruchu — trudno nam znaleźć właściwe słowa.

We call ourselves marginal artists, feminists who have failed and therefore can speak freely about things that interest "almost no one." Within the great field of Ukrainian "street activism" our attention is grabbed by the Sisters: they insist on their right not to have any rights (except those reflecting the heteronormative duties). The Sisters are doomed to failure — the ambivalence and paradox of their political practice can only serve as a prototype for a postmodern story. The idea of intersecting these two margins — us and them — is irritating and exciting. To achieve it, we use one of the oldest transgressive techniques — disguise. We made a ten-minute film, in which we are trying to immerse ourselves in roles that are opposite to our ambitions, as if it wasn't a short, locally shot video art piece, but a big Hollywood project with fights and chases. This game, which cost us almost nothing before, today frightens us with its potential to serve as an illustration for the great fascist narrative. The Other must be present in it, and this Other can only act in the role of the Enemy. And we suddenly realize that the Other is us. That the Enemy is us. Amazed, we freeze — we are lost for words.

Praca została zrealizowana w ramach projektu „UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region".

The work was produced as part of the project "UNLEARNING — 20 Years of Art for Social Change in the V4 Region."





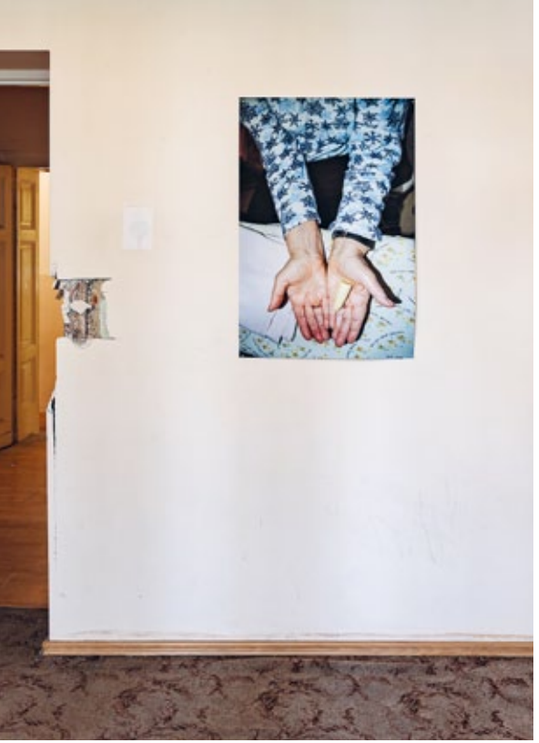
Laia Abril

Dron aborcyjny | Abortion Drone

fotografia | photography
2016

27 czerwca 2015 roku działaczki organizacji Women on Waves pilotowały dron aborcyjny podczas jego dziewiczego lotu z Frankfurtu nad Odrą w Niemczech do Słubic w Polsce. Jego ładunkiem były pigułki aborcyjne. Obecnie aborcja jest legalna w całej Unii Europejskiej z wyjątkiem Polski i Malty. W obu tych krajach aborcja jest kryminalizowana mimo licznych protestów obywatelek i obywateli oraz wezwań Parlamentu Europejskiego do zapewnienia kobietom powszechnego dostępu do bezpiecznej i legalnej aborcji. Kobiety nie mogące liczyć na pomoc medyczną zmuszone są do przeprowadzania zabiegów przerywania ciąży poza systemem ochrony zdrowia, np. przy pomocy leków, które często trafiają do Polski za pośrednictwem zagranicznych organizacji oraz kolektywów kobiecych. Fotografia pochodzi z cyklu *ON ABORTION: And the Repercussions of Lack of Access*, który jest częścią długoterminowego projektu *A History of Misogyny.*

On 27 June 2015, the Women on Waves activists flew an unmanned "abortion drone" during its maiden flight from Frankfurt on the Oder in Germany to Słubice in Poland. Its cargo was miscarriage pills. At present, abortion is legal throughout the European Union, with the exception of Poland and Malta. In both these countries, abortion is criminalised despite numerous protests by women and citizens and calls from the European Parliament to ensure women's universal access to safe and legal abortion. Women who cannot count on medical help are forced to carry out abortion procedures outside the health care system, e.g. using drugs that often reach Poland through foreign organisations and women's collectives. The photograph comes from the series *ON ABORTION: And the Repercussions of Lack of Access*, which is part of the long-term project *A History of Misogyny*.



Katarzyna Malejka

Strzelec wyborowy | Sharpshooter

instalacja, dźwięk | installation, sound
2022

Artystka wraz z babcią, pod jej okiem, przygotowuje czopek z masła kakaowego. Babcia, emerytowana farmaceutka, wie, jak zrobić lek doodbytniczy najprostszą metodą w swojej kuchni. Przy okazji dzielenia się tą wiedzą z wnuczką wspomina także epizod z czasów studiów. W latach 60. kobiety uczące się na akademiach medycznych obowiązywało studium wojskowe. Szkolenie trwało dwa lata, w jego ramach studentki uczestniczyły w zajęciach teoretycznych, ćwiczeniach na poligonie, uczyły się obsługi broni i strzelania. Babcia artystki zajęła jedno z pierwszych miejsc na ogólnopolskiej olimpiadzie akademii medycznych. Otrzymała wówczas tytuł „strzelca wyborowego" (w polskiej armii do dziś nie wprowadzono żeńskich form stopni wojskowych), z którego nie była dumna. Jej wspomnienia z tego okresu koncentrują się na uczuciu zimna i wstydu, kiedy w męskich wojskowych ubraniach wraz z koleżankami przemierzała miasto w drodze na poligon. Najlepiej zapamiętała nieposłuszeństwo koleżanek wobec wojskowego reżimu polegające na odmowie ściągnięcia kolorowych chust z głowy. Kobieta, podobnie jak wiele jej rówieśniczek, mocno przywiązana jest do ciasnego gorsetu cech uznawanych za kobiece. Ale w tym kontekście przemilczenie elementu własnej edukacji i osiągnięć staje się gestem sprzeciwu wobec wpisania w świat heroicznej męskości. W tej opowieści o powojennej edukacji i przygotowaniu do życia zawodowego kobiet ścierają się ze sobą dwa światy — militarny i medyczny. Pierwszy próbuje uzyskać kontrolę poprzez groźbę wycelowaną w zdrowie i życie, drugi zaś ma koncentrować się na ich ochronie.

Under her grandmother's supervision, the artist is preparing a cocoa butter suppository. Being a retired pharmacist, Grandma knows how to make rectal medicine in her kitchen using the simplest methods. While sharing this knowledge with her granddaughter, she also recalls an episode from her days as a student. In the 1960s, military training was obligatory for women studying at medical schools. It lasted two years and included theoretical classes, exercises at the training ground, learning how to use a weapon and shoot. The artist's grandmother was one of the laureates in a national competition for students of medical academies. She was awarded the "sharpshooter" distinction, which does not make her proud, though. Her memories from that time revolve around the feeling of cold and shame when she and her friends had to go through the city to the training ground wearing men's fatigues. She remembers her friends' protest against the military regime, which consisted in refusing to take their colourful headscarves off. Like many of her peers, the woman is strongly attached to a clearly defined set of features considered feminine. In this context, however, her repression of an element of her education becomes a gesture of opposition against forceful inclusion in the world of heroic masculinity. In this story of women's post-war education and preparation for their future professional life, two worlds collide — the military and the medical one. The former tries to gain control by posing a threat to health and life, while the latter is supposed to protect them.

Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

SELF-STEERING IS A METHOD OF SURVIVAL AS IMPORTANT AS MUTUAL AID

Iwona Ogrodzka

Zielonożółta chmura dryfuje w naszą stronę | A Greenish-yellow Cloud Is Drifting Towards Us

instalacja fotograficzna | photographic installation
2021

Inspiracją do powstania pracy była biografia wrocławskiej chemiczki Clary Immerwahr (1870—1915), która popełniła samobójstwo, strzelając z pistoletu swojego męża Fritza Habera (1868—1934). Rozpowszechniona teoria głosi, że zrobiła to na wieść o tym, że wynalezione przez Habera gazy bojowe zostały użyte podczas drugiej bitwy pod Ypres. Osoby badające historię rodziny Haberów często spierają się co do przyczyn samobójczych śmierci Clary Immerwahr i jej wnuczki Claire Haber. Liczne kontrowersje związane są m.in. z brakiem przekonujących dowodów, takich jak listy pożegnalne czy pamiętniki. W związku z zaangażowaniem Fritza Habera w rozwój broni chemicznej i działalnością naukową obu kobiet ich śmierć interpretowana jest jako radykalny akt sprzeciwu wobec działań wojennych. Clara Immerwahr stała się jednym z ważniejszych symboli pacyfizmu. W swojej pracy artystka zastanawia się, czy możliwe jest precyzyjne określenie motywacji osób, których samobójstwo nazywane jest aktem politycznym. Opierając się na źródłach historycznych i relacjach nielicznych świadków, interpretuje biografie obu kobiet tak, jak chcielibyśmy je widzieć — akt radykalnej autodestrukcji można w takim wypadku uznać za bohaterstwo. Artystka zadaje też pytanie: czy kobieta blisko związana z osobą odpowiedzialną za działania wojenne jest w stanie skutecznie przeciwko nim zaprotestować.

Praca powstała dzięki stypendium artystycznemu prezydenta Wrocławia.

Kwiaty Clary | Clara's flowers
2021

Ministerstwo ds. samotności | The ministry of loneliness
2021

Ministerstwo ds. samotności 2 | The ministry of loneliness 2
2021

Dla mojej drogiej żony dr Clary Haber w podzięce za jej cichą współpracę | To my dear wife Clara Haber, Ph.D., in gratitude for her silent co-operation
2020

The work was inspired by the tragic biography of Clara Immerwahr (1870—1915), a chemist from Wrocław, who committed suicide by shooting herself in the chest with a pistol belonging to her husband Fritz Haber (1868—1934). It is believed that she did so after hearing the news that the war gases invented by Haber had been used during the Second Battle of Ypres. Researchers of the Haber family history often argue over the reasons for the suicidal deaths of Clara Immerwahr and her granddaughter Claire Haber. Additional controversy is provoked by the lack of unambiguous evidence, such as farewell letters or diaries. Due toFritz Haber's involvement in the development of chemical weapons and the scientific work of both women, their deaths are interpreted as a radical act of protest against the criminal warfare. Clara Immerwahr has become one of the most important symbols of pacifism. In Ogrodzka's work, the artist wonders whether it is possible to satisfactorily explain the motivation of people whose suicide is perceived as a political act. Based on historical sources and the accounts of the few witnesses, she interprets the biographies of both women as we would like to see them, so that the act of radical self-annihilation can be considered heroic. The artist also asks the question: Is a woman who is close to a person responsible for hostilities able to effectively protest against them?

Portret Fritza Habera | Portrait of Fritz Haber
2020

The work was created thanks to the artistic scholarship of the Mayor of Wrocław.

BUDYNEK | BUILDING

Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022

THE WAY WE FEEL IS TOO OFTEN INVALIDATED WITH THE ACTUALLY GOOD ADVICE ON HEALTHY HABITS

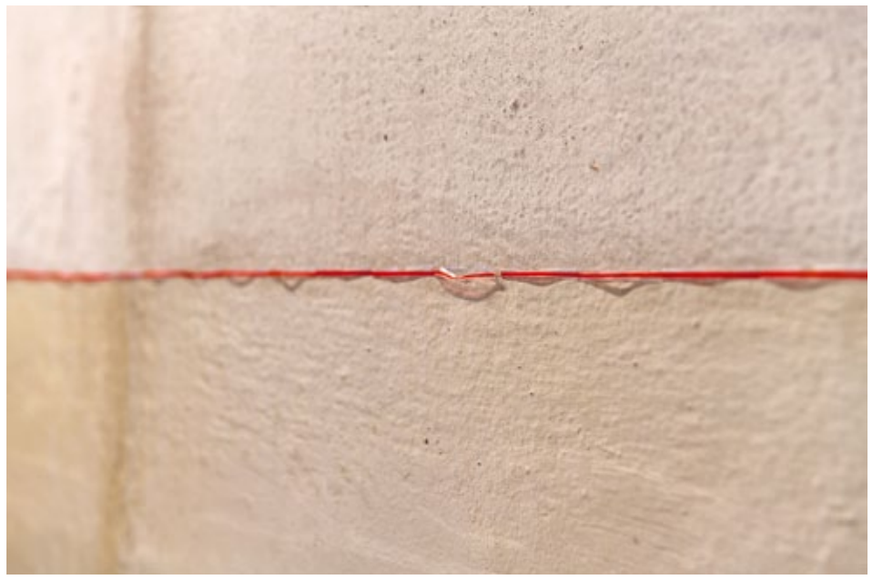
Magdalena Mądra

Granice możliwości | The Limits of Possibility

dźwiękowa instalacja kinetyczna | kinetic sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum
2022

Zużyte kartony i urządzenia po zaspokojeniu potrzeb i pożądań to efekt wycieńczającej ekonomii nieefektywności, usiłowań nieustannych i nieskutecznych. Obieg będący odpadem kapitalistycznej logiki wydajności przeczy jakiejkolwiek produktywności. Wkraczając w porządek maszyn, znajdujemy przestrzeń czystego funkcjonowania, *układ pragnienia*, na którego analizie skupili się Deleuze i Guattari: *Pragnienie i obiekt są jednym i tym samym, tworzą maszynę jako maszynę maszyny. Pragnienie jest maszyną, obiekt pragnienia to kolejna podłączona do niego maszyna*. Zarysowując projekt materialistycznej psychiatrii skupionej na relacji między pożądaniem a wytwarzaniem, badacze dostarczają narzędzi pozwalających zrozumieć powiązanie chorób psychicznych i formacji społecznych. Jedyną możliwością wyjścia z układu jest zmęczenie i zniszczenie na tyle silne, że wypada się z połączenia, ulega się *deterioryzacji* (D&G). Stan ten przypomina sen, o którym Jonathan Crary pisał w kontekście późnego kapitalizmu, że jest *bezużyteczny i zasadniczo pasywny, generujący niepoliczalne straty czasu produkcji, obiegu i konsumpcji dóbr spoczynku*, który *zawsze będzie kolidował z interesami świata 24/7*. Akt *kuratorstwa zniszczeń* (termin: Caitlin DeSilvey), niedopuszczenia do głosu materialności obiektów wbrew ich konserwacji, ale przyłożenia ręki do ich anihilacji, rezonuje w przestrzeni zwielokrotnionym brzmieniem samodestrukcyjnej pracy wypełnionego pustką pomnika, wstającego po wielekroć w geście przebłagania za jego wznoszenie.

Empty cardboard boxes and unwanted devices that have already satisfied our needs and desires are lasting evidence of the unsustainable economy of ineffectiveness and ceaseless counterproductive efforts. Circulation as a by-product of the capitalist logic of efficiency contradicts any productivity. When entering the order of machines, we see a space of pure functioning, a *system of desire* which was the focus of Deleuze and Guattari's analysis: *Desire and its object are one and the same thing: the machine, as a machine of a machine. Desire is a machine, and the object of desire is another machine connected to it*. By outlining a materialist psychiatry focusing on the relationships between desire and production, the philosophers provide us with tools to understand the connection between mental illness and social formation. The only way out of the system is fatigue and destruction strong enough to push us out of the loop and cause *deterioration* (D&G). This state is reminiscent of sleep, which *will always collide with the demands of a 24/7 universe*, as Jonathan Crary described it in the context of late capitalism, due to *its profound uselessness and intrinsic passivity, with the incalculable losses it causes in production time, circulation, and consumption*. The act of *curated decay* (term proposed by Caitlin DeSilvey), which goes against the materiality and conservation of the object in favour of its annihilation, resonates with the sounds of the self-destructive work inside a monument filled with void, rising time and again in a gesture of propitiation for its erection.



Jarosław Słomski

Cienka czerwona linia | The Thin Red Line

instalacja | installation
2020—2022

Tytuł instalacji odwołuje się do popularnego frazeologizmu oznaczającego granicę, po której przekroczeniu mogą wydarzyć się rzeczy nieprzewidziane i złe. *Cienka czerwona linia* składa się z charakterystycznych czerwonych pasków znajdujących się nad zapięciem strunowym woreczków foliowych, tzw. samarek, służących do przechowywania narkotyków. W wymiarze symbolicznym interwencja prowadzona wzdłuż linii szpitalnej lamperii przywołuje cierpienie związane z nadużywaniem, uzależnieniem lub wreszcie przedawkowaniem substancji psychoaktywnych. W ujęciu formalnym im dłuższa jest linia, tym cieńszą się staje, bo zmienia się stosunek jej szerokości do rozpiętości. Im cieńsza, tym trudniejsza do zauważenia i łatwiejsza do przekroczenia, przywodzi na myśl także „ostatnią prostą" życia — linię braku pulsu.

The title of the installation refers to the popular phraseme denoting a border beyond which unforeseen and bad things can happen. *The Thin Red Line* consists of the characteristic red stripes found above the ziplock in a resealable bag, the so-called dime bag, which is used to hold drugs. In symbolic terms, the intervention along the hospital panelling evokes the suffering associated with abuse, addiction and finally overdose of psychoactive substances. In formal terms, the longer the line is, the thinner it becomes, because the ratio of its width to its length changes. The thinner it is, the more difficult it is to notice and easier to cross; it also brings to mind the "last straight line" of life — the no pulse line.

Sofia Topi

Zespaghettizowałam się dla rozrywki i pozwolenia | I Spaghettified Myself for Pastime and Consent

pięciokanałowa instalacja wideo | five-channel video installation, 9´04´´
2022

Praca jest usytuowana w erze postprawdy. Nie w polityce, nie w świecie wiadomości, ale w sytuacji biernego odbiorcy, widza w letargu, naprzeciw ekranu; wpatrującego się w powierzchnię wielu ekranów, które tworzą rzeczywistość mającą niewiele wspólnego z odczuwanym lub prawdziwym ja.

Jest to kompilacja zapisów dotyczących cyfrowego czasu i trwania, które towarzyszą krótkim przeciwdziałajacym im pionowym ujęciom ekranu. Całość układa się w autoterapeutyczny monolog, obnażający zaostrzony przez pandemię cyfrowy syndrom, który lubię nazywać „odłożeniem do odwołania" lub „życiem iluzją". Innymi słowy, dystans i izolacja grają przeciwko jednostce. Powstaje spychany na margines doświadczania wymiar wymuszonej, wręcz histerycznej zależności i bliskości między jednostką a ekranem. Niewidzialne palce, wypowiadane w napięciu słowa motywacji i piksele żądają samokrytyki, samodoskonalenia, pewności siebie i troski o siebie, samokontroli. Czas wydaje się zyskiwać znaczenie jedynie przy otwartym oknie i wskutek bezpośredniej konfrontacji z samą sobą. Ten pomysł zasadniczo działa mi na nerwy. To jest manipulacja emocjami.

To wypróbowana strategia przeciwdziałania nieuchwytności nie-wydarzeń i pozostawania w stanie bezustannej autoobserwacji i monitorowania. To wyolbrzymiony przejaw stresu przekładającego się na relację ja—ekran. Oczywiście żartuję — nie mam żadnej relacji z moim ekranem.

This project is situated within the post-truth era. Not in politics, not in the news world, but in the condition of the passive recipient; the viewer in lethargy, in front of a screen, of many surfaces of screens, creating a reality that has little to do with the felt or true self.

It is a compilation of writings on digital time and digital duration that accompany short counter-active vertical screen clips. Together, they perform *a self-therapeutic monologue exposing a digital condition that was intensified by the pandemic, which I like to call "postponed until further notice," or in this case, "living the illusion." In other words, distance and isolation are playing out against the self. It is a sidelined, currently experienced dimension of a forced, almost hysterical, exclusive dependence on and proximity between one's self and the screen. Invisible fingers, tense motivational words and pixels point out to the self, demanding self-criticism, self-improvement, self-confidence, self-care, and self-control. Time seems to get only valorized by an open window and a direct confrontation with oneself. This idea generally makes me angry. That is to say, it is ultimately a play with emotions.*

It is a tried-out act against the elusiveness of non-happenings in the state of constant self-observation and monitoring. It is an exaggerated manifestation of stress projected onto the constitution of the relationship between (my) self and the screen. Of course, I am kidding—I don't have a relationship with my screen.

Aleksander Sovtysik

Wycinanki | Cut-outs

obiekt | object
2022

Praca pochodzi z serii obiektów wykonanych z wyciętych dywanów, nawiązujących kształtem do słynnych, choć podważanych przez współczesną naukę, testów Rorschacha, stworzonych w 1921 roku przez szwajcarskiego psychoanalityka Hermanna Rorschacha na potrzeby uzyskiwania diagnozy klinicznej w zaburzeniach osobowości. Wykorzystywany w testach motyw plam atramentowych, przedstawianych do interpretacji pacjentowi, pozwalał ujawniać nieświadome treści psychiczne badanej osoby w procesie nadawania indywidualnych znaczeń wieloznacznemu materiałowi bodźcowemu, co w konsekwencji ukazywało jej stany emocjonalne, cechy osobowości, wartości, postawy, cele, mechanizmy obronne, lęki, kompleksy, traumy etc.

Forma ornamentu wykonanego przez artystę w wielkoformatowej tkaninie — dywanie, przywołuje parametry psychoanalityczne głównie dzięki niespokojnej, choć niepozbawionej symetrii, dynamice kompozycji, a także dzięki specyficznej masywności materii, w której wzór został opracowany.

Dodatkowym aspektem pracy jest motyw ozdabiania ścian mieszkań i domów dekoracyjnymi dywanami. Ten popularny zabieg, stanowiący fenomen estetyki krajów byłego ZSRR, przenosi nas w świat dążeń zmierzających do uzyskania piękna w obszarze kreowanej przez siebie przestrzeni, która pomimo swojego intymnego, domowego charakteru miała posiadać odpowiednią rangę.

The work belongs to a series of objects made of cut-out carpets, whose shape refers to the well-known Rorschach test. Created in 1921 by the Swiss psychoanalyst Hermann Rorschach for the purpose of obtaining a clinical diagnosis in personality disorders, its usefulness has been challenged by modern science. The test was based on presenting inkblots to the patient for interpretation, which was supposed to reveal the unconscious psychological contents of the examined person through a process of attaching meaning to the ambiguous stimuli. As a result, it was possible to detect the patient's emotional states, personality traits, values, attitudes, goals, defence mechanisms, fears, complexes, traumas etc.

The ornamental form of the large-format carpet used by the artist triggers associations with psychoanalytical tests mainly because of its disconcerting yet non asymmetrical dynamics of composition, and also due to the unusual massiveness of the material in which the pattern was made.

An additional aspect of the work is its reference to the idea of decorating the walls of flats and houses with rugs. This aesthetic custom, which is particularly common in the former USSR countries, hints at aspirations connected with beautifying one's living space, which, despite its intimate, cosy character, was supposed to convey the owner's status.

Małgorzata Mycek

HAPPINESS DUO SYSTEM

obiekt, malarstwo | object, painting
2022

W medycynie ludowej woda święcona od zawsze uchodziła za środek leczniczy o wielkiej mocy. Cudowne źródełka są ważnym elementem kultury ludowej, a ponad 120 z nich opisano w opracowaniu *Cudowne źródełka w Polsce*. Jest to lista niepełna. Bieg czasu oraz różne czynniki, związane chociażby z geograficznym położeniem tych miejsc, wpływają na popularność i widzialność źródełek. Woda, w zależności od miejsca, z jakiego pochodzi, ma różne właściwości. Zazwyczaj powinna działać na konkretną przypadłość, chociaż niektóre z cudownych krynic leczą niemal wszystko — od złamanego serca aż po wadę wzroku. Zazwyczaj źródełka związane są z objawieniami maryjnymi i legendami o cudownych uzdrowieniach. Przykładem jest zdrój w Radoszycach, przy którym Maryja objawiła się trędowatej, lecząc ją, czy historia o jednym z najpopularniejszych uzdrowień w Świętej Wodzie, gdzie cudowne źródełko miało przywrócić wzrok wygnanemu ze wsi człowiekowi. Istnieją również legendy bliższe czasom, w których żyjemy. Według lokalsów picie wody ze źródła św. Jana z Dukli pomogło Lechowi Wałęsie zostać prezydentem RP.

In folk medicine, holy water has always been considered a powerful remedy. Miraculous springs are an important element of folk culture. Over 120 of them are described in the monograph *Cudowne źródełka w Polsce* [Miraculous Springs in Poland], and the list is far from complete. The passage of time and various factors, e.g. connected with the geographical location of these places, have affected the popularity and visibility of the springs. Depending on the source, holy water can have different properties. Usually it is supposed to treat a specific condition, although some miraculous springs can heal almost anything, from a broken heart to visual impairment. In most cases, they are associated with Marian apparitions and legends about supernatural healings. An example is the spa in Radoszyce, where Mary appeared to a leper and cured her, or the story of one of the most popular healings in Święta Woda [literally: Holy Water], where a man banished from his village supposedly had his vision restored. There are also legends from more recent times. According to one of them, drinking water from the spring of St. John of Dukla helped Lech Wałęsa become President of the Republic of Poland.

HAPPINESS DUO SYSTEM to sentymentalny pomnik dedykowany mamie artystki, która przez lata opiekuńczo wlewała w córkę litry cudownej wody, wierząc, że zapewni jej w ten sposób zdrowie i urodę. Polichromowana rzeźba wykonana została z gipsu zmieszanego z wodami z kilku cudownych źródełek o różnych właściwościach. To prototyp niewyczerpanego źródła — suplementu diety, który przyjmowany regularnie w stałych dawkach dałby ludziom szczęście.

HAPPINESS DUO SYSTEM is a sentimental monument dedicated to the artist's mother, who for years lovingly poured litres of miraculous water into her daughter, believing that it would bring her health and beauty. The polychrome sculpture is made of plaster mixed with the waters from several miraculous springs with different properties. It is a prototype of an inexhaustible source — a dietary supplement that would make people happy if taken regularly.

Adam Kozicki

Pomoc medyczną wzywa się tylko do poważnych spraw (Frans Masereel — Debout Les Morts) | Medical Assistance to be Requested in Serious Matters Only (Frans Masereel — Debout Les Morts)

malarstwo | painting
2022

„Life Savers" to pastylki, które rozdawano amerykańskim żołnierzom na frontach drugiej wojny światowej. Składały się tylko z aromatyzowanego cukru. Choć nie były lekami, częstokroć ratowały życia — ich słodycz pomagała przetrwać w okrutnej rzeczywistości. Podobnie jak leki psychotropowe, umożliwiające funkcjonowanie w ramach systemu. Bywają niepełnym, ale pomocnym rozwiązaniem. Ich obecność w życiu osoby w kryzysie choroby psychicznej jest poważną sprawą, a zażywanie koniecznością. Jednak w wielu miejscach — stają się narzędziem systemowej opresji. W aresztach i więzieniach, wbrew przepisom prawnym, leki wydawane są niechętnie. Ich brak jest kolejnym etapem dehumanizacji aresztowanych. Podobnie jak brak możliwości kontaktu z rodziną, zapalenia papierosa, wypróżnienia się czy uzyskania pomocy prawnej.

Aresztowanym odmawia się także pomocy medycznej, w tym ratującej życie. Pomiędzy procedurami a ścianami aresztu jest tylko nagie życie, często w opinii prowadzących je osób nic niewarte, do którego wzywa się pomoc medyczną tylko w poważnych sprawach. Od wielu lat Rzecznik Praw Obywatelskich i przedstawiciele różnych fundacji zwracają uwagę na notoryczne łamanie art. 115. Kodeksu karnego wykonawczego (Zapewnianie świadczeń zdrowotnych) przez służby więzienne.

Formalnie praca nawiązuje do powieści graficznej z 1918 roku *Debout Les Morts* (*Powstańcie, zmarli*) francuskiego artysty i pacyfisty Fransa Masereela. Tytuł to cytat wypowiedzi policjantów, z którymi artysta miał do czynienia w areszcie.

Obraz ukazuje postać aresztanta poddanego opresji systemu i efektom stosowanej w aresztach przemocy farmakologicznej. Zatrzymany nosi mundur policjanta, bo jak parafrazując Frantza Fanona, stwierdza artysta: *marzeniem każdego niewolnika jest zamiana miejsca ze swoim panem*.

"Life savers" were pills distributed to American soldiers on the fronts of World War II. Their only ingredient was flavoured sugar. Although devoid of any medicinal properties, they often did save lives — their sweet taste helped to survive in the cruel reality. So do psychotropic medications, which make it possible to function within the system. They are an imperfect yet helpful solution. Their presence in the life of a person in a mental illness crisis is undoubtedly seriously needed. However, in some places their role changes — they become a tool of systemic oppression. Despite the existing legal provisions, medications are reluctantly administered in arrests and prisons. Denying them to the inmates is an example of their dehumanisation, as is the inability to contact the family, smoke a cigarette, use the toilet and obtain legal aid.

Those in custody are also denied medical assistance. Between the procedures and the prison walls there is only bare life, often worthless according to those in charge, who call for medical assistance only in serious cases. For many years, the Polish Ombudsman has been drawing attention to the notorious violation of article 115 of the Executive Penal Code (provision of health services) by penitentiary institutions personnel.

Formally, the work refers to the 1918 graphic novel *Debout Les Morts* (Arise Ye Dead) by the French artist and pacifist Frans Masereel. The title is a quote from the policemen with whom the artist had to deal while in custody.

The painting shows a detainee subjected to systemic oppression and the effects of pharmacological violence used in the "room for detained persons." The detainee is wearing a police uniform, because, as the artist states paraphrasing Frantz Fanon, *every slave dreams of changing places with his master*.

Przemysław Piniak

Chrystol | Christol

malarstwo | painting
2020

Praca pochodzi z indywidualnej wystawy „Pożegnanie z wiekiem chrystusowym", która miała miejsce w galerii UAP w Poznaniu. Obraz odnosi się do tego, jaki wpływ ma na nas indoktrynacja fundowana nam od pierwszych dni życia przez rodzinę, szkołę, Kościół, media... Szybko staje się ona uzależnieniem bez substancji, z którego bardzo ciężko się wyswobodzić. Dla artysty ta wystawa była momentem zwrotnym i oczyszczającym, w którym zdał sobie sprawę, że też ma prawo być, kim chce, posiadać rodzinę, jaką chce, mieć dzieci, jeżeli tego zapragnie. Żeby w pełni w to uwierzyć i mieć z tych rzeczy satysfakcję, musi całkowicie wytrzebić Chrystola ze swojego organizmu. To zadanie nie jest jednak łatwe — Chrystol niczym legendarny dybuk siedzi w człowieku i karmiony nieustanną indoktrynacją ani myśli ustąpić ze swojego miejsca. Demon Chrystol potrafi zawładnąć myślami, emocjami i ciałem. Praca to również pytanie do odbiorcy — czy jesteś gotów/gotowa wygnać Chrystola ze swojego organizmu? Obraz w luźny sposób nawiązuje do retroestetyki ilustracji reklamowo-informacyjnych.

The work comes from the artist's individual exhibition *Outliving Christ* at the University of the Arts gallery in Poznań. The painting refers to the impact of indoctrination to which we are subjected from the first days of life by the family, school, Church, media, etc. It quickly becomes a non-substance addiction, which is very difficult to overcome. The aforementioned exhibition was a turning point for the artist and a moment of clarity when he realised that he also has the right to be who he wants to be, to have a family he wants, to have children or not. However, to fully believe it and be satisfied with these things, he must first completely eradicate Christol from his body. This is no mean feat — Christol clings to man like the malicious dybbuk, feeds on constant indoctrination and has no intention of going anywhere. The demon Christol can take over the thoughts, emotions and body. The work asks the viewer — are you ready to banish Christol from your body? The painting is a loose reference to the retro aesthetics of advertising and infographics.

Volkan Diyaroglu

Porzucenie | The Abandonment

obiekt | object
2021

Urodzony w Turcji Diyaroglu nie wierzy w szczęśliwy traf, wierzy za to w pecha. Pecha, który może polegać na przykład na przyjściu na świat na Środkowym Wschodzie, a więc w rejonie świata, w którym kryzys jest codziennością. W takim miejscu gra według zasad nie gwarantuje wygranej. Więcej: nie zapewnia nawet utrzymania porządku gry. Te obiektywne czynniki pozostają w sprzeczności z przekonaniem, które stara się nam wpajać globalny establishment: że możemy dowolnie zmieniać nasze życie poprzez ciężką pracę, inteligencję, upór czy konsekwencję w działaniu. Choć łatwo jest zdemaskować tę iluzję, świadomie lub nieświadomie chcemy w nią wierzyć — to jedno z kłamstw, które pozwalają nam przeżyć każdy kolejny dzień, brnąć przez życie, w które zostaliśmy rzuceni, zapomnieć o tym wszystkim, na co nie mamy wpływu.

Ten „krótki wiersz w trójwymiarze", jak nazywa go artysta, został zainspirowany bardzo popularną w Turcji grą w tryktraka. Towarzysząca przegrywającemu frustracja często znajduje swój wyraz w rzucanych wobec przeciwnika oskarżeniach o „byciu szczęściarzem" lub niedozwolonym manipulowaniu kostką do gry. Kostka została tu jednak przyszpilona i unieruchomiona przez zgaszony papieros — symbol porzucenia rozgrywki i rezygnacji z ułudy w nieskończoność produkowanej i powielanej przez media, edukację, rodzinę, kulturę.

Born in Turkey, Diyaroglu does not believe in luck, but he does believe in bad luck. Such bad luck may consist in, for example, being born in the Middle East, i.e. in a region of the world plagued by constant crises. In such a place, playing by the rules does not guarantee success. More than that: It does not even ensure that the order of the game is maintained. These objective factors contradict the belief that the global establishment is trying to instil in us — that we can freely change our lives through hard work, intelligence, persistence or consistent action. Although it is easy to dispel this illusion, we consciously or unconsciously want to believe in it. It is one of the lies that allows us to live each new day, to wade through the life we were thrown into, forget about everything beyond our influence.

This "short poem in three dimensions," as the artist calls it, was inspired by backgammon, a game which is very popular in Turkey. The loser's frustration is often expressed by accusing the triumphant opponent of "being lucky" or somehow manipulating the dice. In this case, however, the dice is pinned down and immobilised by an extinguished cigarette — a symbol of withdrawing from the game and abandoning the delusions endlessly produced and reproduced by the media, education, family and culture.

Alina Kleytman

Historia Starej Tłustej Dziewczyny. Zapiski o okrutnym i złym byku | A Story About the Old Fat Girl. Notes on the Cruel and Evil Bull

wideo | video, 4´40˝
2019

Rozbudowany projekt Aliny Kleytman *Historia Starej Tłustej Dziewczyny* tworzy wielowarstwową narrację o tytułowej Starej Tłustej Dziewczynie, która żyje w świecie zamieszkanym przez przewrotnie archetypowe postaci, takie jak Głupi Wściekły Byk, Wściekła Bestia o Ostrym Nosie czy Mała Stara Suka. Wykorzystując i zniekształcając strategie opowiadania historii, Kleytman konstruuje zawiłą opowieść o traumach i przemocy psychicznej. W *Rozdziale 5: Zapiski o Głupim Wściekłym Byku* artystka wykorzystuje niecodzienny sztafaż archetypowych postaci do opowiedzenia absurdalnej bajki pełnej futra i podziurawionych szprotek. Odwołania w opowieści są skontrastowane z widocznym obrazem, w którym centralna postać jest ukryta przed wzrokiem pod brudną kołdrą, przypominając amorficzny kawałek marmuru, który nie został jeszcze wyrzeźbiony. Bajka opowiada o wstydzie i strachu, o społecznych i emocjonalnych strukturach wtłaczających w normatywne role w dorosłości lub przeciwnie — infantylizujących i pozbawiających podmiotowości. Słyszane w tle odgłosy żucia i mlaskania sugerują zbieżność kompulsji i internalizacji, stanowiąc element łączący narrację i obraz.

Alina Kleytman's extended project *A Story about the Old Fat Girl* constructs a layered narrative of the eponymous Old Fat Girl who lives in a world populated by subversively archetypal figures, such as the Dumb Angry Bull, the Sharp-Nose Angry Beast or the Small Old Bitch. By employing and distorting storytelling strategies, Kleytman constructs a perplexing tale of traumas and psychological violence. The storytelling in *Chapter 5: Notes on the Dumb Angry Bull* casts the archetypal roles in the uncanny staffage, creating an absurdist fable filled with fur and riddled sprats. What is evoked through the story contrasts with the image seen in the video, in which the central figure is hidden from sight and covered with a dirty duvet, resembling a lumpy, amorphous piece of marble yet to be sculpted. The fairy tale speaks of shame and fear, of social and emotional structures propelling into normative roles in the adulthood, as well as those that infantilise and deprive of agency. The sounds of chewing and squelching create the work's soundscape, suggesting the convergence of compulsion and internalisation and thus bridging the narrative and the depiction.

Praca została zrealizowana w ramach projektu „UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region".

The work was produced as part of the project "UNLEARNING — 20 Years of Art for Social Change in the V4 Region."

Kamil Kak

Kolczasty kształt typografii nawiązuje do planów oznaczenia miejsc przechowywania odpadów jądrowych. Pierwsze tego typu magazyny powstają w Finlandii. Odpady jądrowe będą szkodliwe przez ponad 10 000 lat. Prawdopodobnie żaden język nie będzie zrozumiały przez tak długi okres. Naukowcy próbują zatem znaleźć ponadczasowe symbole oznaczające zagrożenie. Jak komunikować nieuniknione ryzyko dla przyszłych ludzi? Jak zniechęcić ich do prac archeologicznych i narażania się na promieniowanie? Jednym z pomysłów było zbudowanie ogromnych cementowych kolców oznaczających przestrzeń składowiska odpadów, które mają zamanifestować zagrożenie i wrogość miejsca. Pisząc swój niezrozumiały manifest, artysta buduje kontrast między twardymi i kolczastymi literami a polarową tkaniną. Polar zupełnie przestał być cool, ale to właśnie on daje ochronę w wielu sytuacjach. Zachęca też do zostania w domu, w wygodnych ubraniach, zadbania o siebie, celebrowania czasu z samym sobą. Praca jest membraną odcinającą artystę od świata zewnętrznego. Jest ona zbroją — daje możliwość opatulenia się miękką tkaniną i jednocześnie odepchnięcia potencjalnych przeciwników. Użycie niezrozumiałego pseudotekstu nawiązuje także do przesycenia naszego świata wiadomościami, które powinny być zrozumiałe, jednak przez ich natłok nie jesteśmy w stanie przetwarzać niekończącego się strumienia informacji. Za każdym razem praca pisana jest na nowo. Składa się z elementów niemających stałego schematu ułożenia i dlatego każda jej ekspozycja jest unikatowa.

Membrana 2 | Membrane 2

obiekt | object
2022

The spiky typography refers to one of the ideas for how to mark permanent nuclear waste repositories. The first facilities of this kind are being built in Finland. Nuclear waste will remain dangerous for over 10,000 years. Probably no language will be understood so long into the future. Scientists are therefore trying to find timeless symbols to signify danger. How to communicate the inevitable risk to future people? How to discourage them from carrying out archaeological excavations and exposing themselves to harmful radiation? One of the ideas was to build giant cement spikes around the disposal sites to indicate the danger. By writing his incomprehensible manifesto, the artist builds a contrast between the hostile, hard and spiky letters and the soft fabric. Polar fleece is a material rarely worn outside; it is not trendy, but in many situations it provides protection like no other fabric. It encourages the person wearing it to stay in and relax, take care of themselves and celebrate time spent alone. The work is therefore a membrane that separates the artist from the outside world, an armour made out of soft fabric to keep potential enemies at bay. The use of incomprehensible pseudo-writing hints at the oversaturation of our world with messages that should be understandable, but due to their sheer volume we are not able to process the endless stream of information. Because the work consists of elements that do not form a fixed pattern, they are arranged anew each time it is presented, making each exhibition unique.

xyckshyt

annnnmn.outofpills

interwencja przestrzenna, instalacja dźwiękowa | spatial intervention, sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum
2022

Tytuł pracy pochodzi od tureckiego słowa *an* oznaczającego „moment". Jednosylabowe słowo zostało przekształcone w abstrakcyjną kombinację liter wyrażającą uczucie promieniujące z przekształconej przestrzeni. Ponieważ miejsce prezentacji pracy jest nietknięte opowieściami, mamy do czynienia z chwilą równocześnie niezwykłą i nienaturalną. Miejsce i uprzestrzenniony generatywny pejzaż dźwiękowy wywołują uczucie podobne do medytacji, kiedy umysł jest z dala od innych ludzi i myśli.

Po nieudanych próbach ucieczki od rzeczywistości za pomocą różnych środków medycznych i „magicznych pigułek" obiecujących rozwiązać wszystkie nasze problemy, często zostajemy pozostawieni sami sobie. To miejsce wzywa do środka, akceptuje mroczną izolację wewnętrzną i pomaga odkryć jej spokojną ciszę.

Wsłuchaj się w dźwięk, aż przestaniesz go rozpoznawać.
Pauline Oliveros, *Sonic Meditation XVIII: Recognition*

The title of the work is derived from the Turkish word *an* meaning "moment." The one-syllable word has been transformed into an abstract combination of letters expressing the feeling radiated by the transformed space. Since the place itself is unscathed by stories, it creates an uncanny, unnatural and alienated moment. The place and the spatialized, generative soundscape evoke feelings that appear in a meditative state, when the mind is far from other people and thoughts.

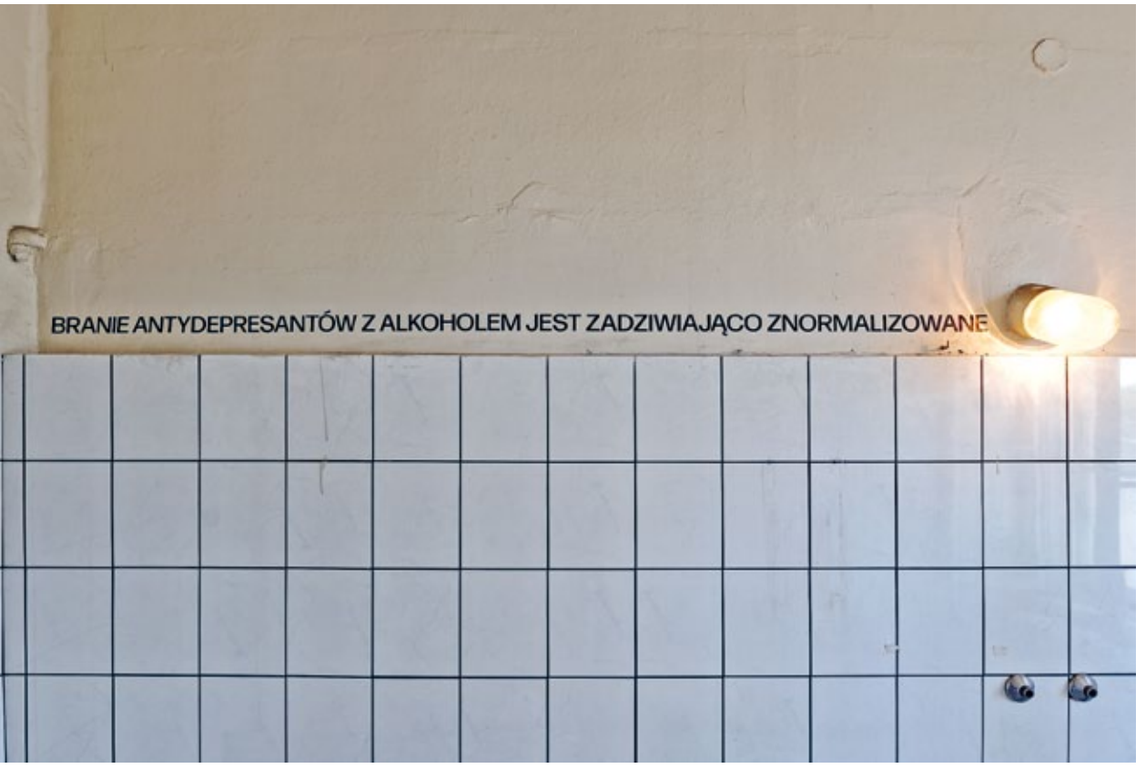
After trying and failing to get away from our problems by using different medical or external methods with a quick-fix/detached approach taken as magic pills, we are often left alone inside ourselves. This place calls you inside to embrace the dark isolation in ourselves and discover its tranquil stillness.

Listen to a sound until you no longer recognize it.
Pauline Oliveros, *Sonic Meditation XVIII: Recognition*

Daniela Weiss

Psycho dyskurs | Psycho Discourse

interwencja | intervention
praca rozproszona | scattered project
2022



TAKING ANTIDEPRESSANTS WITH ALCOHOL IS WEIRDLY NORMALISED

L

U

N

N

I

N

E

G

A

R

Częścią 20. edycji SURVIVALU jest projekt *Unlearning*, w którym zastanawiamy się nad relacją pomiędzy działaniami artystycznymi a zmianą społeczną z perspektywy regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Nawiązując do przypisywanej Tofflerowi wypowiedzi — będącej parafrazą cytatu zawartego w jego przebojowej, futurystycznej książce *Future Shock* z 1970 roku — przyjmujemy perspektywę „oduczania", by zrewidować nasze przyzwyczajenia dotyczące działania w polu sztuki. Aktywności zaplanowane we współpracy z partnerami z Czech, Węgier i Słowacji początkowo miały na celu dyskusję o podobieństwach i różnicach praktyk sztuki dążącej do oddziaływania społecznego w tych krajach. Jednak inwazja na Ukrainę dosadnie zrewidowała pytania dotyczące dystrybucji zasobów, kapitałów oraz wsparcia także w ramach geopolitycznego konstruktu Grupy Wyszehradzkiej. Prezentacja prac czwórki artystów z Ukrainy w ramach wystawy 20. SURVIVALU była nie tylko próbą dzielenia się zasobami czy działaniem na rzecz zwiększania widzialności ukraińskiej kultury. Stała się ona punktem wyjścia do rozmowy na temat regionalnej solidarności na polu twórczym, roli sztuki w procesie

Unlearning, part of the 20th edition of SURVIVAL, is a project intended to reflect on the relationship between artistic practice and social change from the Central and Eastern European point of view. Referring to a statement attributed to Toffler, which is a paraphrase of a quote from his 1970 bestselling futurist book *Future Shock*, we have adopted the perspective of "unlearning" in order to revise our practice of functioning in the field of art. The activities planned in collaboration with our partners from the Czech Republic, Hungary and Slovakia were initially aimed to discuss the similarities and differences between socially-engaged art practices in these countries. However, the invasion of Ukraine upended the hierarchy of questions concerning the distribution of resources, capital and support within the geo-political context of the Visegrad group. The presentation of works by four Ukrainian artists as part of the main exhibition of SURVIVAL 20 was not only an attempt to share resources and increase the visibility of Ukrainian culture — it became a starting point for a conversation about regional solidarity in the creative field, the role of art in the process of post-war reconstruction

powojennej odbudowy i kluczowego pytania o sens prowadzenia działalności artystycznej w trakcie wojny oraz w momencie gwałtownych przemian społecznych. W dyskusji wzięli udział eksperci i praktycy ze Słowacji, Węgier, Czech oraz Ukrainy. Projektowi *Unlearning* towarzyszy także publikacja czterech tekstów mapujących społeczne konteksty praktyk artystycznych i instytucjonalnych w państwach Grupy Wyszehradzkiej. Eseje autorstwa Andrei Simon, Zuzany Kupcovej, Veroniki Kotoučovej i Małgorzaty Miśniakiewicz dążą do zrewidowania przyzwyczajeń i oduczania się zastanych schematów działania, spoglądając w przyszłość relacji pomiędzy sztuką a zmianami społecznymi.

and, most importantly, about the purposefulness of creating art during a war and at a time of rapid social change. Experts and practitioners from Slovakia, Hungary, the Czech Republic and Ukraine took part in the discussion. The project is also accompanied by the publication of four texts mapping out the social contexts of artistic and institutional practices in the Visegrad countries. The essays by Andrea Simon, Zuzana Kupcova, Veronika Kotoučová and Małgorzata Miśniakiewicz seek to revise old habits and unlearn the current methods of working by imagining what the future relationships between art and social change may look like.

Sztuka społecznie zaangażowana w ramach rezydencji artystycznych

Zuzana Kupcová

Eksplorując różne światy

W tradycyjnej kulturze romskiej występuje bajkowa postać o imieniu Kalo Dant. To młody chłopiec, który wyrusza w podróż przez siedem światów i przeżywa coraz to nowe przygody. W 2019 roku zespół Košice Artist in Residence (KAIR), przy współpracy z tranzit.sk i artystą Oto Hudecem, zainicjował projekt rezydencji skierowany do artystów zamierzających pracować ze społecznością romską w Koszycach. Zdecydowano się wykorzystać postać Kalo Danta w celu podkreślenia roli wspólnego uczenia się i odkrywania. Po dwóch latach przygotowań i wielu decyzjach udało się oficjalnie zainaugurować projekt.

KAIR, czyli organizacja goszcząca, koncentruje się na działaniach związanych ze sztuką zaangażowaną społecznie od 2018 roku. Zorganizowano wówczas projekt pod nazwą Borderline Offensive, który poruszał kwestie związane z migracją i integracją społeczną przez pryzmat sztuki i humoru. W 2020 roku nacisk w projekcie przesunięto w kierunku odpowiedzialności społecznej, a tematem na ten rok stało się hasło „wzajemnie połączeni". Organizator wyjaśnia je następująco: *Tegoroczne hasło podkreśla potrzebę uświadomienia współczesnemu społeczeństwu jego powiązań ze środowiskiem, które wykraczają poza określony region, państwo, naród, a nawet gatunek ludzki* (www.kair.sk).

Projekt „Śladami Kalo Danta" różnił się znacznie od poprzednich doświadczeń. Większość wcześniejszych inicjatyw prezentowano w bezpiecznych przestrzeniach miejsc związanych z kulturą, a odbiorcami byli w większości ci sami ludzie, nowe twarze pojawiały się sporadycznie. Dużym wyzwaniem dla zespołu KAIR była konieczność zmiany przyjętego podejścia do pracy w związku z niewielkim doświadczeniem w realizacji przedsięwzięć angażujących lokalną społeczność. Rezydencje przynoszą wiele korzyści artystom, m.in. zapewniając przestrzeń do eksperymentowania

Socially engaged art within the framework of artistic residency

Zuzana Kupcová

Exploration of different worlds

In traditional Roma culture, you will find a fairytale character Kalo Dant. He is a young boy experiencing new adventures while he travels and explores seven worlds. In 2019, the Košice Artist in Residence (KAIR) team, in collaboration with tranzit.sk and artist Oto Hudec, started creating an artist residency project to empower the local Roma community. They decided to build it around this character to emphasise their expectations to support the common learning and exploration during the process. It took almost two years and many decisions before the start of the residency.

KAIR, the host organisation, had focused on socially engaged art since 2018, when the team coordinated the project *Borderline Offensive* about migration and social inclusion through art and humour. In 2020 KAIR thematically shifted the whole programme towards social responsibility with the theme set for the whole year being "interconnectedness," *which highlights the need for contemporary society to be aware of its links with the environment beyond its own region, state, or nation, but also beyond the human species* (www.kair.sk).

The project *In the Steps of Kalo Dant* was quite different from the previous experiences. The majority of the earlier projects were presented within the safe spaces of the cultural venues with recurring audiences, which struggle to engage the new ones. Besides that, the KAIR team had minimal experience with community-based art projects and had to step out from the process they had known and done so many times. Artistic residencies bring benefits to artists, such as space for experimentation and testing new topics and approaches, inspiration, networking, and many more, but their overall framework has many challenges while working with communities. The residencies are ideal for closely observing

i testowania nowych tematów i strategii, dostarczając nowych inspiracji czy możliwości nawiązania kontaktów, lecz ich format jest słabo przystosowany do pracy ze społecznością. Są idealnym rozwiązaniem umożliwiającym uważną obserwację procesu twórczego w ograniczonych ramach czasowych i przy określonych zasobach. Jest to najbardziej widoczne w przypadku pobytów zapewniających pełne finansowanie, wsparcie kuratorskie i produkcyjne, zakończonych prezentacją efektów pracy artystów, takich jak rezydencje dotychczas organizowane przez KAIR.

Eksplorując różne modele współpracy

Pierwszym wyzwaniem dla organizatorów było znalezienie dwóch artystów lub duetu artystycznego, których pomysł wspierałby upodmiotowienie określonej społeczności przy zachowaniu swobody działań, która jest istotnym aspektem rezydencji artystycznych. KAIR korzysta z dwóch sposobów selekcji artystów: przez otwarty nabór oraz, w szczególnych przypadkach, przez bezpośrednie zaproszenie. W ramach projektu rozważano oba podejścia.

Pierwszym pomysłem było zaproszenie artystów romskich działających na słowackiej i czeskiej scenie sztuki współczesnej. Ale co z artystami, którzy nie są obecni w sieci kontaktów KAIR i tranzit.sk? To rozwiązanie wiązało się z ryzykiem pominięcia wartościowych pomysłów. Drugą kwestią było zawężenie grupy docelowej do artystów romskich. Czy artyści spoza tej grupy powinni być automatycznie odrzucani, nawet jeśli ich pomysł charakteryzuje się silnym aspektem upodmiotawiającym daną społeczność?

Kolejnym rozwiązaniem było bezpośrednie zaproszenie artysty romskiego do współpracy z drugim artystą wybranym w otwartym naborze. Choć na pierwszy rzut oka wygląda to dobrze, dotychczasowe doświadczenie zespołu wskazywało, że stworzony w ten sposób tandem jest zdolny do efektywnej współpracy jedynie w sporadycznych przypadkach. W ramach wspomnianego już projektu Borderline Offensive wyłoniono czteroosobowe zespoły artystów pochodzących z pięciu krajów, w których ogłoszono nabór. W większości przypadków największą trudnością okazała się konieczność współdziałania w ograniczonym czasie dziesięciu dni, kiedy należało przeprowadzić badania i zaprezentować pomysły. W przypadku grupy koszyckiej artyści poświęcili więcej czasu na

the artistic process during a limited time frame and with limited resources. This is especially true in the case of the fully financed residencies with curatorial and production support, with the intent to present the results of artists' work at the end of their stay, which is the kind previously offered by KAIR.

Exploration of the collaborations

The first challenge for organisers was to find two artists or an artistic duo whose projects support the empowerment of a particular community while emphasising artistic freedom, which is an essential aspect of the art residencies. KAIR approaches the selection of artists in two ways, through open calls and, in specific cases, by direct invitation. Within the project, both approaches were considered.

The first idea was to invite Roma artists from the Slovak and Czech contemporary art scene. But what about artists who are not in the network of KAIR and tranzit.sk? With this approach, organisers could miss valuable project ideas. And even if the artists were not Roma but their project had a strong empowerment aspect for the community, should they be excluded?

The second idea was to directly invite a Roma artist to collaborate with a second artist selected through an open call. On paper, it makes sense, but KAIR had already experienced that collaborations constructed in this way work only exceptionally. Within the *Borderline Offensive* project, international groups of four artists were built through open calls in each of the five involved countries. In most cases, the biggest struggle was the collaborative aspect within the limited time frame of ten days of residency for research and idea creation. In the case of the Košice group, most of the time for brainstorming the project ideas and researching the local situation was spent by the artists on negotiating whether and how to work together or not. In the end, only two artists from the group in Košice collaborated. The local director, actor, and founder of the theatre group Na peróne Peter Kočiš and Dutch playwright Sytze Schalk created a theatre play with the gaming elements called *We, the People!*, which addressed the subject of elections, populism, and media during the migration crisis. The play was successfully premiered only because KAIR fundraised additional financial resources

ustalenia dotyczące podziału obowiązków niż na twórcze podejście do tematu i badanie lokalnej sytuacji. Ostatecznie tylko dwóch artystów — miejscowy reżyser, aktor i założyciel grupy teatralnej Na Peróne Peter Kočiš i holenderski dramaturg Sytze Schalk — było w stanie skutecznie współpracować. W efekcie powstała sztuka teatralna pt. *My, naród!*, łącząca element gry z tematyką związaną z wyborami, populizmem i mediami w dobie kryzysu migracyjnego. Spektakl doczekał się premiery tylko dlatego, że KAIR pozyskał dodatkowe środki finansowe spoza budżetu projektu, a Sytze miał okazję odwiedzić i nawiązać kontakt z lokalnymi twórcami podczas dwóch kolejnych rezydencji w Koszycach. W sumie praca nad opracowaniem i produkcją przedstawienia zajęła ponad dwa lata.

Biorąc pod uwagę trudności związane z praktyką sztuki społecznie zaangażowanej, w ramach której artyści musieliby zdobyć zaufanie społeczności podczas dwumiesięcznego pobytu, podjęto decyzję o ogłoszeniu otwartego naboru dla indywidualnych artystów i duetów artystycznych. Jedynym kryterium była znajomość języka słowackiego, czeskiego lub romskiego w celu uniknięcia bariery językowej.

Upodmiotowienie a wykorzystanie

Kluczową częścią udanego projektu rezydencyjnego jest wyłonienie artysty, który będzie pasował do organizacji i będzie zmotywowany do uczenia się, eksperymentowania i doświadczania tego, co ma do zaoferowania dane otoczenie. Nie zawsze jest to więc osoba, która ma najlepsze portfolio lub odpowiednie doświadczenie. Nabór na rezydencję to nie konkurs — czasami chodzi po prostu o poczucie, że współpraca będzie udana, o odpowiednią chemię.

Przed projektem zespół KAIR miał minimalny bezpośredni kontakt ze społecznością romską, a w fazie przygotowawczej nie przewidziano czasu ani środków na prowadzenie działań budujących zaufanie i zaangażowanie grupy docelowej. Było jasne, że w procesie naboru do projektu „Śladami Kalo Danta" konieczne będzie wyłonienie osób, które dobrze znają lokalną społeczność romską w Koszycach i będą potrafiły komunikować się z nią w oparciu o swoje wieloletnie doświadczenie. W ogłoszeniu o naborze napisano, że artyści mogą zdecydować się na współpracę z różnymi społecznościami i organizacjami romskimi w Koszycach. Głównym partnerem na miejscu była organizacja ETP Słowacja, która pracuje

outside the *Borderline Offensive* production budget and Sytze had a chance to visit and connect with the local creators during the two following residencies in Košice. The overall idea development and production time took more than two years.

Considering the challenging settings of community-arts practices where artists need to build trust with the community during a two month stay, the decision was to announce an open call for individual artists and artistic duos. The call was directed at artists who speak Slovak, Czech, or Roma to avoid the language barrier.

Empowerment versus exploitation

The crucial part of a successful residency project is selecting an artist who fits into the organisation and is motivated to learn, experiment, and experience what the unique environment brings to them. It is not always the one who has the best portfolio or background. It is not a competition, and sometimes it is just a feeling that this collaboration will click. It is all alchemy that doesn't always work.

KAIR had minimal direct contact with the Roma community before the project, and there was no time and resources during the preparation time to conduct activities to build trust and involve them in this phase. Therefore, for the selection process of *In the Steps of Kalo Dant*, it was essential to involve people who know the local Roma community in Košice well and can communicate their needs thanks to their long-term experience. The open call stated that artists can decide to collaborate with different Roma communities and organisations in Košice. The main local partner was ETP Slovakia, an organisation that works mainly with people in the suburb Luník IX, infamous as the largest Roma ghetto in Slovakia, even though, thanks to the continuous effort of several NGOs, the situation with housing, living conditions and education is getting better every day. For example, ETP Slovakia runs two important projects, a mentoring programme for young people and a project of self-help, self-financed construction of family houses.

Many of the applications were from artists with good portfolios, active artistic careers, and well-formulated project proposals. It was sometimes surprising how they understood the expectations in the open call to create *a project involving members of the local Roma communities in a participatory way, whose outcome should*

przede wszystkim z mieszkańcami przedmieścia Luník IX — cieszącego się złą sławą największego romskiego getta na Słowacji, w którym jednak dzięki nieustannym wysiłkom kilku organizacji pozarządowych następuje stopniowa poprawa sytuacji mieszkaniowej, warunków życia i dostępu do edukacji. Przykładowo, ETP Słowacja realizuje tam dwa ważne projekty: program mentorski dla młodych ludzi oraz projekt budowy domów rodzinnych na zasadzie samopomocy i samofinansowania.

Napłynęło wiele zgłoszeń od aktywnych artystycznie osób z dobrym portfolio i ciekawie sformułowanymi propozycjami projektów. Niejednokrotnie zaskakujący był sposób, w jaki artyści interpretowali zawarte w ogłoszeniu o naborze oczekiwania związane z realizacją „opartego na partycypacji projektu angażującego członków lokalnych społeczności romskich, którego rezultat ma być efektem twórczej, kolektywnej pracy artysty i członków docelowej społeczności" (www.kair.sk).

Partycypacja określonej grupy społecznej odgrywa istotną rolę w wielu przedsięwzięciach z obszaru sztuki zaangażowanej społecznie. Ale jak rozumieć partycypację w sytuacji, gdy na pierwszy plan wysuwa się upodmiotowienie? Nie oznacza to jedynie obecności przedstawicieli określonej grupy w projekcie. Nie chodzi zatem o pozyskanie opowieści, materiałów wizualnych i innych, a następnie wykorzystanie ich do stworzenia i publicznej prezentacji dzieła, czasem w obecności przedstawicieli społeczności. Tego typu projekty mają na celu „zdobycie informacji", członkowie społeczności są traktowani jako źródło inspiracji, a wywarty na nich wpływ jest niejako „produktem ubocznym" całego procesu. W ten sposób można jedynie dotrzeć do informacji, które dana grupa już posiada, nie mamy zatem do czynienia z powstaniem nowych pomysłów lub wartości. Wpływ tego rodzaju projektów zazwyczaj ustaje tuż po ich zakończeniu. To, czego brakuje, to współpraca artystyczna na równorzędnych zasadach.

Eksplorując nowe miejsca

Do udziału w projekcie wybrano Dominikę Badžovą i Františka Baloga, którzy założyli spółkę Teatro PárnoKALO, promującą oparty na sztuce dialog pomiędzy Romami i nie-romską większością. Projekt rezydencji opierał się na warsztatach teatralnych z młodzieżą romską, podczas których kładziono nacisk na wspólne tworzenie,

be the result of creative collaboration between the artist and Roma community members (www.kair.sk).

The participation of the public or specific community plays a vital role in many socially engaged works. But what does participation mean, especially if the empowerment aspect is emphasised? It doesn't just mean that people from the community will be present in the project in any way. For example, artists can collect their stories, drawings, or any other input they need to create the work and present it, sometimes with the help of the community representatives. These types of projects are designed to take "information" from the participants, and any influence on them is only a "side product" of the process. Participants only repeat the information they already know and have without creating new ideas or values for people inside and outside the community. The method of equal artistic cooperation is missing, and community is just a resource or material for artists. Thus the input of these projects on the participants doesn't exceed the project span and fades within days after it finishes.

Exploration of new places

The selected artists Dominika Badžová and František Balog founded the company Teatro PárnoKALO with the intention to promote artistic dialogue between the majority and the Roma minority. The residency project was based on theatre workshops with Roma teenagers, emphasising the method of collective creation where everyone has the space to express their views and ideas. These were later incorporated into the concept of the theatrical etude *Magic Classroom*.

The workshops took place in the creative center Kasárne/Kulturpark, in the city center of Košice. The participants were youngsters from Luník IX and foster home Dorka. The space outside Luník IX or foster home provided participants with real conditions for rehearsals for a theatre production. The main issue for them was the accessibility of the rehearsal space in Kasárne/Kulturpark. Luník IX is a suburb located more than one hour's walk from the city center. The bus goes to the center only once per hour, and it is not an exception that the bus skips the connection. Taxi drivers often refuse to go there and are expensive. Thanks to the efforts of ETP

wyrażanie swoich poglądów i dzielenie się pomysłami. Zostały one później włączone do koncepcji etiudy teatralnej pt. *Magiczna klasa*.

Warsztaty odbywały się w ośrodku kultury Kasárne/Kulturpark w centrum Koszyc. Ich uczestnikami była młodzież z osiedla Luník IX i domu zastępczego Dorka. Wybór miejsca poza obszarem zamieszkania uczestników gwarantował odpowiednie warunki do przeprowadzania prób zespołu teatralnego. Największym problemem było jednak samo dotarcie na miejsce. Luník IX to przedmieście położone ponad godzinę drogi od centrum miasta. Autobus stamtąd jeździ tylko raz na godzinę, a nierzadko połączenia niespodziewanie wypadają z rozkładu jazdy. Dojazd taksówką jest często niemożliwy z uwagi na koszt oraz odmowę realizowania kursów na osiedle. Dzięki staraniom ETP Słowacja i artystów większość młodych uczestników zdołała jednak dotrzeć na próby.

Spektakl pt. *Magiczna klasa* skupia się na relacjach między nauczycielem a uczniami. Scenariusz powstał na podstawie opowieści i doświadczeń młodych aktorów i zaproszonych artystów związanych z nauką w szkole podstawowej. Przedstawienie w humorystyczny sposób poruszało kwestię traktowania dzieci romskich przez nauczycieli oraz stosunku Romów do szkoły. Romowie często podkreślają, że muszą włożyć dużo więcej pracy w osiągnięcie zamierzonego celu niż reszta społeczeństwa. Podkreślają również potrzebę obustronnego zrozumienia i akceptacji oraz walki z uprzedzeniami i stereotypami. Celem spektaklu było otwarcie tematu do dyskusji, zadawanie pytań — niekoniecznie po to, by na nie odpowiedzieć — oraz umożliwienie widzom krytycznego namysłu (www.kair.sk).

Problem dostępności pojawił się ponownie podczas podsumowującego projekt przedstawienia. Jednym z założeń było umożliwienie aktorom występu zarówno przed zwykłą publicznością, jak i przed członkami ich społeczności. Zespół KAIR nie przewidział konieczności transportu osób z osiedla Luník IX na miejsce premiery. Z uwagi na ograniczony budżet nie było możliwości zorganizowania specjalnych połączeń, wskutek czego wiele osób ze społeczności romskiej nie było w stanie dotrzeć do miejsca przedstawienia.

Eksplorując przyszłe kierunki

Rezydencje artystyczne prowadzą do powstania specyficznego środowiska. Artyści mają za zadanie zbadać nowe miejsce w określonym

Slovakia and the artists, the kids managed to take part in most of the rehearsals.

The play *Magic Classroom* focuses on the relationship between a teacher and students. The script was developed through the testimonies and experiences of performers and resident artists, which they gained in primary school. The performance used humorous situations to open a discussion about how teachers work with Roma children in school and how the children feel about it. Roma men and women often present the view that they have to work on themselves much more than the rest of society. Some talk about understanding and acceptance, others struggle with prejudices and stereotypes. The goal of the piece was to open the topic, ask questions — not necessarily to answer them — and encourage the viewers to start thinking critically (www.kair.sk).

The accessibility problem appeared again during the final presentation. It was important to give actors a chance to play in front of a regular audience and the community. The KAIR team did not predict the need for transport for people arriving from Luník IX. The limited budget for the residency didn't allow them to organise it, and people from the Roma community were not able to come to the city center, where the premiere took place.

Exploration of the future paths

Artistic residencies are specific environments. Artists are exploring new places within a limited time frame and resources. They need to collaborate with the host organisation, the local art scene, and new communities. To create an optimal framework for socially engaged art, we need to find answers to several questions.

First, how can we overcome the limitations of the funding procedures when outputs and outcomes need to be defined before the project starts and artists are selected? In the end, organisers and artists are pushed to fulfill the project indicators at the expense of an open process of working with the unique living community.

Second, how can we work within the limited time frame? Socially engaged art practice needs time for research and building trust with the community to foster the desired change. For example, during the *Borderline Offensive* project, there was an expectation of meeting with a small local community of migrants

czasie i w ramach ograniczonych zasobów. Muszą współpracować z organizacją goszczącą, lokalną sceną artystyczną i nieznaną społecznością. Zatem aby stworzyć optymalne ramy dla sztuki zaangażowanej społecznie, należy znaleźć odpowiedzi na kilka pytań.

Po pierwsze, jak możemy przezwyciężyć ograniczenia związane z procedurami finansowania w sytuacji, gdy produkty i rezultaty muszą być zdefiniowane przed rozpoczęciem projektu i naborem artystów? W konsekwencji organizatorzy i twórcy są zmuszani do zrealizowania wskaźników projektu kosztem otwartego procesu pracy z konkretną społecznością.

Po drugie, jak możemy pracować w ograniczonych ramach czasowych? W praktyce sztuki zaangażowanej społecznie, aby doprowadzić do zakładanej zmiany, potrzeba czasu na badania i zdobycie zaufania społeczności. Na przykład jednym z elementów projektu Borderline Offensive były spotkania z lokalną społecznością migrantów (ze względu na słowacką politykę migracyjną), która nie organizuje regularnych spotkań. Zaplanowano jeden piknik na świeżym powietrzu, który oczywiście trzeba było przełożyć z powodu pogody. Kiedy wreszcie mógł się odbyć, artyści nie wzięli w nim udziału, ponieważ ich pobyt już się zakończył. W ten sposób stracili szansę na lepsze poznanie lokalnej sytuacji i nawiązanie kontaktów. W ramach projektu „Śladami Kalo Danta" pojawiło się pytanie o możliwość dalszego rozwoju umiejętności aktorskich niektórych uczestników. Jednak rezydencja zakończyła się po dwóch miesiącach bez bezpośrednich działań następczych, pomimo woli kontynuowania działań przez wszystkie zaangażowane strony.

Trzecie i chyba najważniejsze pytanie brzmi: jak zapewnić inkluzywność procesu, organizacji artystycznych i przestrzeni, w których realizowany jest projekt? Nie ma tu znaczenia, która społeczność jest adresatem działań, czy tematem jest zmiana klimatu, czy prawa człowieka. Jeśli istnieje chęć wywarcia wpływu na świat poprzez sztukę, należy zagwarantować możliwość uczestnictwa osób, na które chcemy wpływać. Można to osiągnąć poprzez połączenie prostych rozwiązań, takich jak działania komunikacyjne skierowane do różnych grup docelowych, z bardziej złożonymi interwencjami w postaci zaangażowania odbiorców w przygotowanie programu czy zmiany strukturalne w obszarze edukacji i polityki kulturalnej.

(because of the Slovak migration policy), who don't meet regularly. One meeting was planned during a picnic outside. Of course, the picnic was postponed because of the weather. Artists were already gone when it happened and missed a chance to research the local situation and connections with the community. For *In the Steps of Kalo Dant* residency, there was a potential to further develop the theatrical skills of some participants. The residency finished after two months without direct follow-up action, even though there was will from all involved sides.

The third and probably the most important question is: How can we ensure the inclusiveness of the process, art organisations, and spaces where the project takes place? It doesn't matter which community is involved or if the topic is climate change or human rights. If there is a wish to create an impact on the world through art, it needs to be accessible to those who we want to influence. It can be achieved through a combination of simple actions, such as communication activities towards different target groups, with more complex interventions in the form of involving the audiences in the preparation of the programme and structural changes in education and cultural policy.

Artysta — Społeczność — Instytucja
Potencjalne role instytucji we wspieraniu przedsięwzięć opierających się na współpracy *Nasze wspólne sprawy* Muzeum Ludwiga, Budapeszt

Andrea Simon

Coraz więcej muzeów i artystów cieszących się międzynarodowym uznaniem aktywnie zajmuje się kwestiami społecznymi. Jedną z form takiej działalności jest realizowanie projektów artystycznych opierających się na współpracy. W ramach projektów opierających się na współpracy artyści stosują sposób pracy odmienny od zwyczajowego modelu twórczości artystycznej: działają w sprawach ważnych dla — na ogół, lecz nie tylko — marginalizowanych społeczności, myśląc razem z nimi i podejmując wspólnie decyzje. Istotą projektów jest szukanie wspólnej drogi i rozwiązań w celu poprawienia jakości życia, dlatego też w wyniku nie zawsze powstaje przedmiot, który można umieścić w muzeum i który odwiedzający mogą obejrzeć ze wszystkich stron, innymi słowy — efekt końcowy nie zawsze przyjmuje postać fizyczną.

Procesy i efekty projektów opierających się na współpracy były analizowane już pod wieloma względami, na przykład: co inspiruje artystów do kierowania projektami społecznościowymi; jaki jest związek pomiędzy procesem twórczym i efektem; według jakich parametrów estetycznych można ocenić efekt końcowy; a także jaka jest relacja pomiędzy artystą, społecznością i publicznością podczas projektu. Rola instytucji biorących udział w takich pracach rzadko brana jest pod lupę, chociaż hierarchiczny charakter instytucji często skłania artystów do tego, aby nie podejmowali z nimi współpracy, a w efekcie tego sami składali wnioski i sami pracowali ze społecznościami.

W niniejszym studium przypadku, które nie ma na celu szczegółowego omówienia i krytycznej analizy wspomnianych projektów, chciałabym przedstawić praktykę będącą dobrą odpowiedzią na pytanie, jaką rolę może stworzyć dla siebie instytucja, a w tym przypadku muzeum, w ramach realizacji projektów artystycznych opierających się na współpracy, w jaki sposób może pomagać

Artist — Community — Institution
Potential roles of institutions in supporting collaborative projects *Common Affairs — Collaborative Art Projects* Ludwig Museum, Budapest

Andrea Simon

An increasing number of internationally renowned museums and artists are actively engaged in social issues. One form of such activity is the implementation of collaborative art projects in which artists work in a way that differs from the usual course of the creative process. They often focus on issues that concern marginalised and underprivileged communities, thinking together with them and making joint decisions. The essence of such projects is to come up with ideas and solutions to improve the target group's quality of life, so they seldom result in the creation of objects that could be placed in a museum and seen by the visitors; in other words, the end result does not always take a physical form.

The processes and outcomes of collaborative projects have already been analysed from a number of angles, for example: What inspires artists to carry out community-based projects? What is the relationship between the creative process and the outcome? What aesthetic parameters can be used to assess the end result? What is the relationship between the artist, community and audience during the project? Although the role of the institutions involved in such ventures is rarely taken into account, it seems that their hierarchical nature often discourages artists from undertaking such collaboration, prompting them instead to write applications and work directly with the community.

This case study is not intended to discuss and critically analyse any particular projects; instead, I would like to outline a practice that may provide a good answer to the question about the role of an institution — in this case, a museum — in the implementation of collaborative art projects. I will focus on how it can help and serve artists to meet their goals as well as the goals of the target community.

i służyć artystom oraz przyczyniać się do realizacji celów wyznaczonych przez artystę i społeczność.

Jako koordynatorka projektu *Nasze wspólne sprawy* zrealizowanego przez Muzeum Ludwiga — Muzeum Sztuki Współczesnej w Budapeszcie oraz współkuratorka powstałej w wyniku projektu wystawy o tym samym tytule staram się opisać — co prawda nie z perspektywy neutralnej, jednak w możliwie obiektywny sposób — jakie zadania administracyjne, organizacyjne i wspierające wykonywał zespół specjalistów z muzeum w przeciągu półrocznego okresu planowania i niemal półtorarocznego okresu realizacji, aby osiągnąć cele wyznaczone w programie i zapewnić artystom możliwie jak najlepsze wsparcie w realizacji ich projektów. Krótko odniosę się również do tego, że działalność artystyczna opierająca się na współpracy w relacji artysta-społeczność-instytucja przynosi wiele korzyści wszystkim jej uczestnikom.

Opis projektu *Nasze wspólne sprawy*

Zrealizowany przy udziale Muzeum Ludwiga Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP, 2014—2018) miał na celu poszerzenie kompetencji, mobilności i sieci kontaktów artystów działających w nurcie sztuki opierającym się na współpracy, w projektach finansowanych w ramach programu Unii Europejskiej „Kreatywna Europa", w którym wzięło udział dziewięć instytucji artystycznych w Europie.[1]

Projekt *Nasze wspólne sprawy* (2017—18) zrealizowany przez Muzeum Ludwiga w ramach projektu CAPP podjął próbę stworzenia artystom interesującym się kwestiami społecznymi możliwości, aby osiągnęli zmiany przy współpracy ze społecznościami i z wykorzystaniem narzędzi artystycznych.

W celu przedstawienia roli muzeum prace dzielę na pięć etapów: (1) przygotowania, (2) proces selekcji, (3) realizacja i dokumentacja, (4) wystawa i wydarzenia towarzyszące oraz (5) monitorowanie dalszych losów projektów.

1 W projekcie CAPP uczestniczyły następujące organizacje: Agora Collective w Berlinie, Create w Dublinie, Hablarenarte w Madrycie, Heart of Glass w St Helens, Kunsthalle Osnabrück w Osnabrück, Live Art Development Agency w Londynie, Muzeum Ludwiga w Budapeszcie, M-Cult w Helsinkach i Tate Liverpool w Liverpoolu.

As the coordinator of the project *Common Affairs*, carried out by the Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art in Budapest, and co-curator of the resulting exhibition under the same title, I will try to describe — admittedly not from a neutral perspective, but as objectively as possible — what administrative, organisational and support tasks were performed by the museum's team of experts during the six-month planning stage and the almost eighteen-month implementation period in order to achieve the goals set out in the programme and provide the artists with the best possible support. I will also briefly outline the benefits derived by all participants from artistic activity based on cooperation within the artist-community-institution triangle.

***Common Affairs* — project description**

Carried out in cooperation with the Ludwig Museum, the Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP, 2014—2018) was aimed to expand the competences, mobility and networks of contacts of artists engaged in collaborative arts projects funded by the EU Creative Europe programme, which involved nine art institutions in Europe.[1]

The project titled *Common Affairs - Collaborative Art Projects* (2017—18), implemented by the Ludwig Museum as part of the CAPP programme, was intended to provide artists interested in social issues with an opportunity to bring about real change by collaborating with communities and using artistic tools.

In order to present the role of the museum, I have divided this text into five parts: (1) preparation, (2) selection process, (3) implementation and documentation, (4) exhibition and accompanying events, and (5) follow-up of the projects.

(1) Preparation

The most important activity preceding the project was probably securing the financial basis. The necessary funds for the artistic plans and events to be carried out as part of the *Common Affairs* project

1 The following organisations participated in CAPP: Agora Collective, Berlin; Create, Dublin; Hablarenarte, Madrid; Heart of Glass, St. Helens; Kunsthalle Osnabrück, Osnabrück; Live Art Development Agency, London; Ludwig Museum, Budapest; M-Cult, Helsinki; and Tate Liverpool, Liverpool.

[1] Przygotowania

Najważniejszą czynnością poprzedzającą projekt jest prawdopodobnie stworzenie podstawy finansowej. Ramy finansowe dla planów artystycznych i wydarzeń związanych z projektem *Nasze wspólne sprawy* zapewnił konkurs „Kreatywna Europa" organizowany przez Muzeum Ludwiga, a zatem zdjęliśmy z ramion artystów ciężar wynikający z potrzeby wnioskowania i zdobycia środków finansowych, dzięki czemu mogli oni zrealizować swoje pomysły przy naszej pomocy. W okresie przygotowań zaplanowaliśmy dokładny budżet projektu *Nasze wspólne sprawy*, określiliśmy kamienie milowe i związane z nimi kroki dotyczące komunikacji. Należy tutaj wspomnieć, że określiliśmy jedynie ramy, które częściowo wynikały z konkursu rozpisanego przez EU, nie zawężaliśmy zatem możliwości podejmowania decyzji przez artystów. Od samego początku dokładnie wytłumaczyliśmy artystom, jakie ramy zostały narzucone muzeum. W okresie tym podjęliśmy również ważną decyzję, że efekty osiągnięte w ramach projektu, niezależnie od tego, jakie one będą, przedstawimy szerokiej publiczności w formie wystawy. Jako że projekty opierające się na współpracy mają zazwyczaj otwarte zakończenie, a na początku projektu nie wiadomo jeszcze, jaki efekt przyniosą prace, na które wpływa wiele czynników, decyzja ta niosła ze sobą znaczne ryzyko dla muzeum, zapewniła jednak takie ramy do uwidocznienia wysiłku artystów i społeczności, które bardzo spodobały się artystom i społecznościom — a później także szerokiej społeczności.

Biorąc pod uwagę, że obszar współpracy społecznej na Węgrzech dopiero się rozwija i jest on dla artystów potencjalnie atrakcyjną, ale jeszcze nieznaną formą działalności, w pierwszym — otwarcie komunikowanym wszystkim — kroku zorganizowaliśmy szkolenie wprowadzające (tematy szkoleń poniżej), na które mogli zgłaszać się przedstawiciele wszystkich dziedzin sztuki.

Podobnie jak na wzięcie udziału w szkoleniu, rozpisaliśmy konkurs także na jego poprowadzenie, który wygrało stowarzyszenie Káva Műhely i to z nimi opracowaliśmy program czterodniowego treningu. Zgodnie z naszymi wyobrażeniami na temat szkolenia planowaliśmy zwrócić się i zebrać artystów ze wszystkich dziedzin sztuki, którzy interesują się działaniami artystycznymi opierającymi się na współpracy i którzy później, opatrzeni świeżą wiedzą,

were provided by the Ludwig Museum thanks to the Creative Europe programme, thus removing the burden of having to apply for funds from the artists and allowing them to carry out their ideas with our help. During the preparation period, we planned the exact budget of the project, identified the milestones and agreed on the communication strategies. Importantly, we defined the framework in very broad terms in accordance with the programme requirements, trying not to restrict the artists' decision-making freedom. From the very beginning we were clear about the obligations imposed on the museum and we communicated them to the artists. During this period we also took the important decision that the project outcomes, whatever they might be, would be presented to the general public in the form of an exhibition. As collaborative projects are typically open-ended in nature, and their results are impossible to predict at the onset due to the interplay of a number of factors, this decision carried considerable risk for the museum. At the same time, however, it provided a framework for presenting the effects of the joint work of the artists and the community that greatly appealed to both groups.

Considering that the field of community-based collaboration in Hungary is in its early phases, constituting a potentially attractive but as yet unknown form of activity for artists, we clearly communicated that the first step was to organise an introductory training (training topics below) open to representatives of all art disciplines. We held a competition to select an organisation to run the training, which was won by the Káva Műhely association, and we jointly developed the programme of the four-day training. We intended for the training to bring together artists from different fields of art and equip them with new knowledge so that they could later apply for participation in the *Common Affairs* project. (Our intention only partly came true. Many training participants did apply to take part in the project, but they were not among the selected artists. This was mainly due to the fact that artists who had already had experience in the area of collaborative art did not need to attend the training to submit successful applications). In addition to practical aspects (such as conflict resolution, communication, project planning, etc.), the training covered the following topics:

What constitutes a social problem? Should artists be tasked with addressing and interpreting human and social issues present around us? What are the benefits of making a community part of an art project,

mogliby wziąć udział w konkursie do programu *Nasze wspólne sprawy*. (Wyobrażenia te zostały zrealizowane jedynie częściowo. Wielu uczestników szkolenia wzięło udział w konkursie, jednak nie znaleźli się oni pośród wybranych artystów. Wynikało to przede wszystkim z tego, że artyści, którzy mieli już doświadczenie na tym obszarze, nie zgłosili się na szkolenie, ale złożyli oni wnioski w programie *Nasze wspólne sprawy*). Obok aspektów praktycznych (jak na przykład rozwiązywanie konfliktów, komunikacja, planowanie projektu itd.) szkolenie dotyczyło także następujących tematów:

Co nazywamy problemem społecznym? Czy do odpowiedzialności i zadań artysty należy interpretacja ludzkich i społecznych zdarzeń mających miejsce tuż obok? Jakie korzyści przyniesie uczynienie społeczności uczestnikami projektu i w jakim stopniu społeczność może zaangażować się w proces twórczy? Co jest miarą sukcesu projektów pod względem społecznym i estetycznym? Jak można zmierzyć efekt i czy chcemy, aby świat zewnętrzny dowiedział się o tych efektach? Czy istnieje potrzeba, aby projekty były przyjazne dla środowiska i nadawały się do późniejszego wykorzystania? Jakie miejsce zajmują te projekty w twórczości artysty?

W ramach praktycznej części projektu artyści przygotowali też plany projektu — trzy spośród nich zostały zrealizowane z sukcesem przy wsparciu innych instytucji. Sieć kontaktów, która wykształciła się w trakcie szkolenia, po dziś dzień jest niezwykle ważna dla Muzeum Ludwiga oraz uczestników treningu.

(2) Proces selekcji

Rozpisaliśmy nowy konkurs otwarty dla artystów na udział w projekcie *Nasze wspólne sprawy*, w którym w przejrzysty sposób komunikowaliśmy kryteria wyboru, będący do naszej dyspozycji budżet, możliwość wzięcia udziału w wystawie oraz obietnicę jej zrealizowania. Otrzymaliśmy łącznie 61 planów projektu, spośród których komisja merytoryczna wybrała do realizacji sześć. Komisja składała się z kuratorów muzeum i kolegów ze Stowarzyszenia KÁVA. Główne kryteria wyboru były następujące: możliwość realizacji projektu w oparciu o podane parametry, rozeznanie artysty w temacie oraz jego stosunek do wybranej społeczności. Na tym etapie nie rozmawialiśmy jeszcze ze społecznościami biorącymi udział

and to what extent can the community be involved in the creative process? What is the measure of success of projects in social and aesthetic terms? How can the effect be measured, and do we want the outside world to know about the results? Do the projects need to be environmentally friendly and suitable for future re-use? What place do these projects occupy in the creative life path of an artist?

As part of the practical training, the artists also prepared project plans, three of which were successfully implemented with the support of other institutions. The network of contacts that emerged as a result of the training continues to be extremely important for both the Ludwig Museum and the participants.

(2) The selection process

We announced a call for artists wishing to become involved in *Common Affairs*, in which we clearly communicated the selection criteria, the available budget, the opportunity to take part in the exhibition and the promise to put it on. We received a total of 61 project proposals, from which seven were selected for implementation by a committee consisting of the museum curators and colleagues from the KÁVA association. The main selection criteria were: the feasibility of the project based on the provided parameters, the artist's expertise in the subject and their attitude to the target community. At this stage, we had not yet talked with the participating communities; we only got in touch with them later. They were free to join, or refuse to join the projects after learning the artists' ideas and agreeing on the detailed course of collaboration.

We made sure to thoroughly discuss the content and budget of each project with the artists. We helped them to reach out to the communities (not every artist had had previous contact with the target community) and communicate with them; we tried to foresee and prepare for the most likely difficulties, we approached the local authorities and obtained the necessary permits.

Brief description of the seven implemented projects featured in the exhibition

1. *Artists in the Classroom*: For four months, eight artists co-taught eight classes in seven primary schools together with

w projekcie, dopiero później nawiązaliśmy z nimi kontakt. Decyzję o dołączeniu podejmowały one zapoznawszy się z wyobrażeniami na temat projektów, po czym przy współpracy z artystami formowały treści projektów.

Z każdym z artystów dokładnie omówiliśmy ich plany projektów pod względem merytorycznym i budżetu, pomogliśmy im dotrzeć do społeczności (nie każdy artysta miał kontakt ze społecznością, z którą chciał pracować), a także komunikować się ze społecznościami, przygotować się do spodziewanych trudności, zwrócić się do miejscowych decydentów i zdobyć konieczne zezwolenia.

Krótki opis siedmiu zrealizowanych i przedstawionych na wystawie projektów

1. *Artyści w klasie*: przez cztery miesiące ośmiu artystów w ośmiu klasach siedmiu szkół podstawowych uczyło wraz z nauczycielami zgodnie z planem nauczania. Ich celem było wspólne rozwiązanie określonych przez szkoły problemów związanych z nauczaniem, uwolnienie kreatywności uczniów i pomoc w bardziej efektywnym przyswajaniu materiału. Na przykład, w jednej z klas pracowali nad rozwijaniem myślenia abstrakcyjnego u niesłyszących dzieci przy wykorzystaniu narzędzi filmowych, malarskich i teatru lalek.
2. *„Lubię być rolnikiem i chcę nim pozostać…”*: projekt ten wyznaczył sobie za cel wzmocnienie — przy pomocy malarstwa i kręcenia filmów — trzech społeczności wiejskich o różnym profilu, w których rolnicy zajmują się hodowlą gęsi, uprawą arbuzów i winiarstwem.
3. *Ciąg dalszy nastąpi?*: projekt zgromadził osoby chcące wyrwać się z miasta, które przy pomocy specjalistów mogli poznać sposoby na prowadzenie zrównoważonego stylu życia oraz metody budowania domu z gliny. Na początku projekt miał na celu stworzenie przestrzeni publicznej, jednak społeczność pokierowała tymi wyobrażeniami inaczej.
4. *Smok Lee*: celem projektu było zaproponowanie grupie dzieci z gorzej sytuowanych rodzin takich aktywności teatralnych podczas wakacji, w które mogłyby się zaangażować, a dzięki temu uniknąć włóczenia się po ulicach i poddawania się wpływowi różnych środków odurzających.

the regular teachers. The aim was to collaborate to solve the educational problems identified by the schools, to unleash the pupils' creativity and to help them acquire the material more effectively. For example, students in one of the classes worked on developing deaf children's abstract thinking by using film, painting and puppet theatre tools.
2. "*I Like Being a Farmer and I Would Like to Stay One…*": By using painting and film, the project set out to reinforce three rural communities with different profiles, where farmers were involved in goose rearing, watermelon growing and wine making.
3. *To Be Continued?*: The project brought together people who wanted to get away from the city. With the help of experts, they could learn about sustainable lifestyles and how to build a clay house. The project was initially aimed at creating a public space, but the community steered it toward a different direction.
4. *Dragon Lee*: The aim of the project was to provide a group of children from disadvantaged families with an opportunity to become involved in theatrical activities during the holidays, which would keep them off the streets and help them stay away from drugs and alcohol.
5. *Floating House*: This project, involving children from disadvantaged families, addressed the theme of home using various tools, such as storytelling, DIY, painting, modelling, cooking together, also with the help of young adults with intellectual disabilities.
6. *We Will See!*: In this project, the visually impaired community worked with the artists to create "something beautiful" together.
7. *Arboretum*: A group of young artists explored the notion of building a community of professionals by inviting older, successful artists to collaborate.

Before launching the educational project *Artists in the Classroom*, we provided additional training for the artists who were going to implement it in primary schools. The training focused on reviewing and practising new pedagogical approaches to developing creativity.

5. *Pływający dom*: projekt ten przy udziale dzieci z gorzej sytuowanych rodzin omówił temat domu przy wykorzystaniu takich narzędzi, jak baśnie, majsterkowanie, malowanie, modelarstwo i wspólne gotowanie, korzystając także z pomocy młodych ludzi z niepełnosprawnością intelektualną.
6. *Zobaczymy!*: w projekcie tym społeczność osób z upośledzeniem wzroku działała wraz z artystami, by razem stworzyć „coś pięknego".
7. *Arboretum*: grupa młodych artystów tworząca ten projekt zagłębiła się w temat budowania społeczności specjalistów ze starszymi artystami, zapraszając do wspólnej pracy odnoszących już duże sukcesy zawodowe, starszych od nich artystów.

Przed rozpoczęciem projektu zapewniliśmy dodatkowe szkolenie dla artystów, którzy brali udział w konkursie z projektem edukacyjnym dla szkół podstawowych (*Artyści w klasie*). Tematyka szkolenia kładła nacisk na zebranie i ćwiczenie nowych podejść pedagogicznych do rozwijania kreatywności.

(3) Realizacja i dokumentacja

W siedmiu projektach wzięło udział w sumie 31 artystów. Projekty zostały zrealizowane w różnych częściach kraju z włączeniem ponad 300 bezpośrednich uczestników.

W jaki sposób muzeum mogło pomóc przy realizacji projektów, jeśli artyści i społeczności często współpracują niczym w inkubatorze, tworząc intymną atmosferę?

Byliśmy elastyczni wobec zmian, które w nieunikniony sposób pojawiły się w trakcie realizacji projektów (jak np. zmiana celów wyznaczonych przez społeczność), pomagaliśmy artystom dostosować się do sytuacji, stworzyć nowy plan, i w wykonaniu zadań administracyjnych i finansowych wynikających z projektu. Nieustannie monitorowaliśmy wszystkie projekty i regularnie odwiedzaliśmy i przyglądaliśmy się pracy przebiegającej we wszystkich zakątkach kraju, dzięki czemu zbliżyliśmy się do społeczności, które chętnie opowiadały o tym, co robią razem z artystami, jak się czują i jakie mają plany. Naturalnym elementem projektów o dużej liczbie uczestników i wspólnych mechanizmach decyzyjnych są konflikty, a wspieranie artystów i społeczności w takich sytuacjach było dla nas szczególnie

(3) Implementation and documentation

A total of 31 artists participated in the seven projects, which were carried out in different parts of the country and directly involved more than 300 participants. How can a museum help to carry out a project if the artists and communities often work together as if in an incubator, creating an intimate atmosphere?

We were flexible about changes that inevitably occurred over the course of the projects (such as a new goal set by the community), we helped the artists to adapt to the situation, make new plans and fulfil the administrative and financial duties. We constantly monitored all the projects, visited sites all over the country and kept track of the ongoing work. This brought us closer to the communities, whose members were eager to discuss their collaboration with the artists, their feelings and hopes. Conflicts are a natural part of projects involving large numbers of participants and shared decision-making mechanisms, so supporting both the artists and communities in such situations was particularly important for us. For example, during the *Arboretum* project there was a misunderstanding about the planned exhibition due to the fact that the younger and older artists had different perspectives on it. We mediated the conflict. During the *Dragon Lee* project, there were some difficult moments between artists and participants due to a communication gap, so we suggested enlisting the help of theatre educators to resolve this situation.

Keeping professional documentation of all stages of the projects, also for the purpose of the future exhibitions, was one of the artists' obligations, which they did in consultation and in many cases together with the communities. The museum assisted in these activities on many occasions, for example by recommending photographers and video specialists, editing and subtitling the films, translating all materials into English and drawing up contracts. The museum also signed a contract with a professional researcher who followed all the projects and prepared a publication[2] analysing the processes involved in their implementation. I would

2 Z. Szijártó, "Együttműködésen alapuló művészeti projektek, Szempontok a Ludwig Múzeum CAPP-programjának értékeléséhez," in A. Simon, K. Szipőcs (ed.), *Közös ügyeink: Együttműködésen alapuló művészeti projektek*, Budapest, Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, 2018, pp. 60—198.

ważnym zadaniem. Na przykład, w trakcie projektu *Arboretum* zaszło nieporozumienie dotyczące wystawy, które spowodowało, że młodsi i starsi artyści zapatrywali się na tę kwestię inaczej. Natomiast podczas realizacji projektu *Smok Lee* między artystami i uczestnikami pojawiły się trudne momenty spowodowane przepaścią komunikacyjną, zasugerowaliśmy więc, że warto byłoby skorzystać z pomocy pedagogów teatru, dzięki którym udało się rozwiązać tę sytuację.

Wysokiej jakości dokumentowanie wszystkich etapów projektu — przydatne również dla późniejszej realizacji wystawy — należało do zadań artystów, które wykonywali oni w porozumieniu, a w wielu przypadkach razem ze społecznościami. W czynnościach tych wielokrotnie pomagało także muzeum, na przykład poprzez polecanie fotografów i specjalistów od wideo, montaż filmów i przygotowanie do nich napisów, jak również przygotowanie tłumaczenia wszystkich materiałów na język angielski i opracowanie umów. Muzeum podpisało także umowę z profesjonalnym badaczem, który śledził wszystkie projekty i przygotował publikację[2] analizującą procesy związane z ich realizacją. Chciałabym podkreślić, że w okresie tym wszyscy artyści otrzymali możliwość wzięcia udziału w zorganizowanych przez muzeum i partnerów CAPP wyjazdach na międzynarodowe wydarzenia, podczas których mogli oni spotkać się z innymi artystami aktywnymi w obszarze sztuki społecznej.

Podczas realizacji projektów zauważyliśmy, że artyści — zwłaszcza ci, którzy wcześniej nie współpracowali ze społecznościami — z trudem nabierają dystansu do swojego autonomicznego, twórczego „ja", dlatego trzeba zachęcać ich do wykształcenia prawdziwej współpracy ze społecznościami i odpuszczenia ciągłej potrzeby kontroli. Musieliśmy przygotować ich również na to, że projekty te wymagają nie tylko nakładu czasu i energii, lecz również dużego zaangażowania psychicznego.

W okresie realizacji projektów, na które artyści otrzymali około siedmiu miesięcy, przygotowaliśmy dwudniowe szkolenie, na którym artyści mieli możliwość zaprezentowania i ocenienia swoich projektów, poznania działań przebiegających na równoległych obszarach oraz dyskusję i porównanie podejść, metod i efektów.

2 Z. Szijártó, „Együttműködésen alapuló művészeti projektek, Szempontok a Ludwig Múzeum CAPP-programjának értékeléséhez" [w:] A. Simon, K. Szipőcs (red.), *Közös ügyeink: Együttműködésen alapuló művészeti projektek*, Budapeszt, Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, 2018, s. 60—198.

like to emphasise that during this period, all artists were given the opportunity to take part in international events organised by the museum and CAPP partners, where they could meet other artists involved in socially engaged art.

During the course of the projects, we noticed that artists, especially those who had not previously worked with communities, found it difficult to distance themselves from their autonomous, creative selves, so they needed to be encouraged to develop real collaborations with communities and let go of the constant need for control. We also had to prepare them for the fact that these projects required not only an investment of time and energy, but also a great deal of mental commitment.

Another event during the seven-month implementation period was a two-day training session for the artists, which provided the opportunity to present and evaluate their projects, learn about the activities taking place in parallel areas, and discuss and compare their approaches, methods and results. During the training, together with the artists we started to plan and prepare materials for the *Common Affairs — Collaborative Art Projects* exhibition.

[4] Exhibition and accompanying events

The exhibition[3] presenting the course of the projects and their results was planned and prepared by the artists with the help of the museum's technical staff and infrastructure. The opening, organised by the museum, attracted a record number of visitors who created a touching, uplifting atmosphere. The event received much more media coverage than we expected. The massive interest shown by the audience and professionals was important for the museum, but our main purpose via exhibiting the projects' processes and results was to highlight the possible roles art can play in society and indicate towards artists that their interest in social issues is valuable for our institution.

Within the exhibition space, the museum organised numerous accompanying events connected with all seven projects. In addition to events for professionals (educators, architects,

3 *Common Affairs — Collaborative Art Projects* exhibition, Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Budapest, 30 January—18 March 2018. Curated by Andrea Simon and Krisztina Szipőcs.

W trakcie szkolenia wraz z artystami zaczęliśmy także planować materiał wspólnej wystawy *Nasze wspólne sprawy — projekty artystyczne opierające się na współpracy* i sposób jej zaprezentowania.

(4) Wystawa i wydarzenia towarzyszące

Instalacja wystawy[3] przedstawiającej proces realizacji projektów i ich efekty została zaplanowana i wykonana przez artystów przy pomocy sztabu technicznego i infrastruktury muzeum. Zorganizowany przez muzeum wernisaż zaowocował rekordową liczbą odwiedzających i poruszająco wzniosłym nastrojem. Na temat wystawy przygotowano o wiele więcej reportaży medialnych i analiz branżowych niż zazwyczaj.

Dla muzeum duże znaczenie miało zainteresowanie ze strony publiczności i znawców, jednak głównym celem przygotowania wystawy było to, aby ukazać rolę społeczną, którą może odgrywać sztuka, i pokazać artystom, że związane z tym ich zainteresowania i działalność są wartościowe i ważne również dla naszej instytucji.

W przestrzeni wystawy muzeum zorganizowało liczne wydarzenia dodatkowe odnoszące się do wszystkich siedmiu projektów. Poza wydarzeniami branżowymi organizowanymi dla pedagogów, architektów lub decydentów, które odbywały się w dni robocze, każdy weekend był weekendem tematycznym dotyczącym jednego wybranego projektu, w co włączał się również dział pedagogiki muzealnej z opracowanymi na potrzeby danej okazji zajęciami. Na weekendy tematyczne zapraszaliśmy również związanych z danym projektem artystów i uczestników, którzy odpowiadali na pytania odwiedzających i zapraszali ich na oprowadzanie po wystawach wzbogacone opowieściami o osobistych wrażeniach. Wydarzenia towarzyszące pomogły w opracowaniu tematów pojawiających się na wystawie oraz zrozumieniu prac związanych z przygotowaniem dokumentacji.

Wydarzenia towarzyszące

Rozmowy i projekcje filmowe o życiu codziennym rolników na prowincji dla publiczności w Budapeszcie. • Interaktywna zabawa

3 Wystawa *Nasze wspólne sprawy — projekty artystyczne opierające się na współpracy*, Muzeum Ludwiga — Muzeum Sztuki Współczesnej w Budapeszcie, 30 stycznia — 18 marca 2018, kuratorki: Andrea Simon i Krisztina Szipőcs.

decision-makers), which took place on weekdays, each weekend was specifically dedicated to one selected project. During this time, there were special activities prepared by the museum educators, meetings with artists and participants, who answered visitors' questions, shared their personal impressions and led tours of the exhibition. The accompanying events contributed to better understanding the threads raised by the exhibition and the work needed to carry out the projects.

Highlights of accompanying events

Talks and film screenings for urban audiences about the daily life of farmers in the countryside. • An interactive game with the audience intended to not only explore the exhibition, but also get to know each other's way of thinking and confront different opinions. • An afternoon with socially responsible architecture, streamed live on Facebook. • Debates seeking solutions connected with alternative education, community building, and related current issues such as inclusive education, creative learning, social expectations. • Special guided tours, during which members of the visually impared community were guiding both sighted and visually impared visitors. • Art workshops for families on themes connected with the featured projects.

(5) Follow-up of the projects

The medium- and long-term follow-up of collaborative projects is a task that should probably be given greater emphasis in all institutions, including the Ludwig Museum. It is necessary for various reasons. Firstly, important information can be collected about how the participants and their communities benefited from the results of the joint work in the long term and what impact the joint experience had on the lives of individuals and the community. Secondly, medium- to long-term monitoring can provide data that is of interest to researchers and can be used to persuade policy makers.

Unfortunately, the *Common Affairs* project did not foresee any follow-up monitoring by the museum. Data was only gathered informally by those artists who kept in touch with the participating

z publicznością mająca na celu nie tylko odkrycie wystawy, lecz również poznanie nawzajem swojego sposobu myślenia i konfrontowanie ze sobą różnych opinii. • Popołudnie z architekturą odpowiedzialną społecznie, którą transmitowaliśmy na żywo na Facebooku. • Debaty szukające rozwiązań dotyczących alternatywnej edukacji, budowania społeczności, a także związanych z nimi aktualnych problemów, jak np. edukacja inkluzyjna, kreatywna nauka czy oczekiwania społeczne. • Nadzwyczajne zwiedzanie wystawy, w trakcie którego niewidomych i słabowidzących odwiedzających oprowadzali po przestrzeni wystawy i opowiadali o projekcie uczestnicy z upośledzeniem wzroku. • Warsztaty artystyczne dla rodzin o tematyce związanej z projektami prezentowanymi na wystawie.

(5) Monitorowanie dalszych losów projektów

Średnio- i długoterminowe monitorowanie dalszych losów projektów opierających się na współpracy jest zadaniem, na które powinno kłaść się większy nacisk prawdopodobnie we wszystkich instytucjach, w tym również w Muzeum Ludwiga. Monitorowanie dalszych losów projektów może być potrzebne z różnych względów. Po pierwsze, możemy zbierać istotne informacje na temat, w jaki sposób uczestnicy i ich społeczności korzystali w dłuższej perspektywie z efektów wspólnej pracy, jaki wpływ na życie jednostek społeczności miało wspólne przeżycie. Po drugie, średnio- i długoterminowe monitorowanie może zapewnić dane, które są ważne dla badaczy i mogą wywierać przekonujący wpływ na decydentów.

Niestety, w ramach projektu *Nasze wspólne spawy* muzeum nie podjęło się monitorowania dalszych losów przedsięwzięć, podczas gdy w nieformalnych ramach wielu artystów śledzi, a przy najmniej przez kilka lat śledziło, co stało się później z biorącymi udział w projekcie społecznościami. Jednakże nieformalne zbieranie danych przez artystów nie może zastąpić systematycznego zbierania danych, które mogą być punktem odniesienia do podejmowania decyzji przez kuratora, a zarazem potwierdzeniem odpowiedniego wykorzystania środków finansowych. Obiecującym zjawiskiem jest to, że wśród studentów piszących prace magisterskie po dziś dzień popularnością cieszy się analizowanie projektów wchodzących w skład wystawy *Nasze wspólne sprawy*, dzięki czemu powstało

communities for several years. However, such informal data acquisition cannot replace formal follow-up procedures that can serve as a reference for making decisions by curators and validate the purposefulness of spending financial resources on such projects. It is promising that projects making up *Common Affairs* have attracted considerable interest from students, who devoted several master's theses to analyse and describe the follow-up of selected projects.

Once the exhibition ended, the museum paid attention to sending the artistic documentaries to different exhibitions. For example, the *Floating House* documentary was presented as part of the *Work in Process* meeting of collaborative art practitioners in Madrid, while *To Be Continued?* was screened at the *Practice and Power* event in Dublin.

Materials from the exhibition and articles connected with the projects were used to publish a bilingual Hungarian-English catalogue,[4] which has been made available to international readers interested in the subject.

The success of the exhibition encouraged the museum to continue its involvement in the field of collaborative arts, for example by providing a platform for projects such as the ARTtransfer Award[5] in 2020 or the Open Space programme[6] in 2021, which was cancelled due to the pandemic, but which our institution would certainly not have chosen to implement before. Unfortunately, the museum's enthusiasm has waned since the pandemic, which may be partly due to the fact that it is still very difficult to organise events with large audiences. A second reason may be that it is hard to find a place for such projects in any museum's portfolio, as they are very costly and require a long time to plan and execute, calling for an approach that differs from the curators' everyday work. As a result, it seems that despite the enthusiasm, there has been no breakthrough in the area under consideration here.

4 A. Simon, K. Szipőcs (ed.), *Közös ügyeink: Együttműködésen alapuló művészeti projektek*, Budapest, Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, 2018.

5 The ARTtransfer award goes to organisations that actively use contemporary art tools to improve wellbeing and quality of life.

6 The Open Space programme provided an opportunity to showcase organisations that use artistic tools to improve the quality of life for both individuals and communities.

kilka prac, w których magistranci szczegółowo przeanalizowali dalsze losy wybranych projektów.

Muzeum pomogło także nadzorować, jak potoczyły się w branży dalsze losy przygotowanych na wystawę artystycznych filmów dokumentalnych. Dla przykładu, projekt *Pływający dom* został zaprezentowany w ramach *Work in Process* w Madrycie, a projekt *Ciąg dalszy nastąpi?* przedstawiono na wydarzeniu *Practice and Power* w Dublinie.

Materiał z wystawy oraz artykuły napisane w związku z projektami posłużyły do stworzenia dwujęzycznego węgiersko-angielskiego katalogu, który zaprezentowaliśmy zainteresowanym w ramach debaty międzynarodowej.[4]

O entuzjazmie i determinacji muzeum pod wpływem sukcesu wystawy świadczy to, że później otworzyło się ono na takie wydarzenia, jak na przykład nagroda *ARTtransfer*[5] w 2020 roku, a także odwołany w 2021 roku z powodu pandemii program *Otwarta przestrzeń*[6], na które wcześniej nasza instytucja by się z pewnością nie zdecydowała. Niestety, od czasów pandemii opadł entuzjazm muzeum, co spowodowane może być między innymi tym, że nadal bardzo trudno jest zorganizować wydarzenia z udziałem dużej publiczności. Drugim powodem może być to, że muzeum z trudem znajduje miejsce dla takich projektów w swoim portfolio, na co wpływ może mieć również to, że takie projekty są bardzo kosztowne, a ich planowanie i realizacja zajmuje dużo czasu i wymaga innego podejścia niż podczas zwyczajowej pracy kuratorskiej, w której — jak się wydaje — pomimo entuzjazmu nie doszło do przełomu.

Wpływ projektów opierających się na współpracy na uczestników: artysta, społeczność, instytucja

Jak już wspomniałam, Muzeum Ludwiga nie zajmowało się dalszym monitorowaniem projektu *Nasze wspólne sprawy*, dlatego

4 A. Simon, K. Szipőcs (red.), *Közös ügyeink: Együttműködésen alapuló művészeti projektek*, Budapeszt, Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, 2018, s. 380.

5 Nagrodę ARTtransfer otrzymały organizacje, które aktywnie korzystają z narzędzi sztuki współczesnej w celu poprawienia samopoczucia i jakości życia.

6 Program *Otwarta przestrzeń* stwarzał możliwość zaprezentowania się organizacjom, które przy wykorzystaniu narzędzi artystycznych działają w celu poprawy jakości życia zarówno jednostek, jak i społeczności.

The impact of collaborative art projects on the participants — artists, community, institution

As I have already mentioned, the Ludwig Museum did not further monitor the *Common Affairs* project, so its medium-term effects are partly anecdotal or known owing to the research work of students writing their master's theses. However, we have the following evidence that the projects have led to real change: (i) a letter from visually impaired people to the museum in which they describe how their perception of the world has changed and how much their vocabulary to express feelings has developed, (ii) research conducted by a sociologist before and after the *Artists in the Classroom* project, clearly showing that the children's cognitive skills improved after four months of working together. There were also seemingly small effects that nevertheless influenced the lives of some individuals, as was the case with (iii) the project *Dragon Lee*, which prompted many of the young participants to continue their involvement in the drama club; (iv) artists collaborating under the *Arboretum* project are still often engaged in joint work, while some of those involved in (v) the project *To Be Continued?* actually moved to the countryside together. It would be great if the changes caused by the projects could be systematically analysed, studied and summarised.

People working in the field of socially engaged art agree that it is very challenging to measure the effects, which are often highly subjective, but fortunately there already exist many methods for assessing the short- and long-term impact on the participants. It has been proven that collaborative art projects improve self-confidence and creativity, expand the range of vocabulary and broaden perspectives. Another important benefit for both the participants and the museum was that people who had not previously seen the museum as a suitable place for themselves and who had been unable or unwilling to use its offer became its visitors and advocates.

Overall, the benefits derived by the artists in terms of developing collaborative skills, self-knowledge and other competences are partly similar to those obtained by the participants. In addition, their practice now includes new artistic tools and themes, and their works now enjoy more or different visibility in society and the art world. Let me mention a few examples from the *Common Affairs*

średnioterminowe efekty projektów mają charakter częściowo anegdotyczny lub możemy je zawdzięczać pracy badawczej studentów piszących swoje prace magisterskie. Dysponujemy między innymi następującymi dowodami na to, że projekty doprowadziły do rzeczywistej zmiany: (I) list osób z upośledzeniem wzroku do muzeum, w którym opowiadają oni o tym, jak zmieniło się ich postrzeganie świata i jak bardzo wzbogaciło się ich słownictwo pomagające w wyrażeniu ich uczuć, (II) pomiary przeprowadzone przez socjologa przed i po projekcie *Artyści w klasie* jednoznacznie pokazują, że po czterech miesiącach wspólnej pracy poprawiły się umiejętności kognitywne dzieci. Możemy opowiedzieć również o pozornie niewielkich, mających jednak duży wpływ na życie jednostki efektach, jak w przypadku (III) projektu *Smok Lee* i jego młodych, wychowujących się na ulicy uczestników, spośród których wielu nadal należy do kółka teatralnego, (IV) projektu *Arboretum*, którego artyści nadal często pracują razem we wspólnej formacji, bądź (V) projektu *Ciąg dalszy nastąpi?*, jako że wielu jego uczestników przeprowadziło się razem na prowincję. Wspaniale byłoby, gdyby zmiany, które zaszły pod wpływem projektów, zostały usystematyzowane, dzięki czemu możliwe byłoby ich badanie oraz podsumowywanie.

Osoby pracujące w obszarze sztuki zaangażowanej społecznie są zgodne co do tego, że badanie efektów jest dużym wyzwaniem i zawiera wiele elementów subiektywnych, jednak na szczęście obecnie istnieje już wiele metod pomiaru, a krótko- i długoterminowy rozwój uczestników jest już obecnie gruntownie przebadanym tematem i w wielu przypadkach został dobrze udokumentowany: udowodniono, że pod wpływem projektów artystycznych opierających się na współpracy w uczestnikach rozwija się pewność siebie, słownictwo, percepcja świata i kreatywność. Ważną korzyścią dla uczestników i muzeów było również to, że w wyniku takiego projektu odwiedzającymi i orędownikami muzeum stają się również takie osoby, które wcześniej nie widziały tam dla siebie miejsca i nie potrafiły interpretować podejmowanych w nim działań artystycznych.

Ogólnie rzecz biorąc, korzyści artystów pod względem rozwijania umiejętności współpracy, samopoznania i innych kompetencji są częściowo podobne do tych, które uzyskali uczestnicy. Ponadto, w ich działalności pojawiły się nowe narzędzia artystyczne i tematy, a ich twórczość spotyka się z większą lub inną widocznością

project: (i) working together with visually impaired people introduced new elements in the practice of two artists; (ii) the originator of the project *To Be Continued?* still maintains professional contact with architects; (iii) the artists involved in the *Dragon Lee* project started a new socially engaged project; or (iv) an artist realised that this type of collaboration was not for her — all of the above are valuable outcomes of the project.

Thanks to collaborative projects, institutions can become better embedded in the social fabric and reach new audiences. In the preface to the catalogue accompanying the *Common Affairs* exhibition we read: *Instead of being something to be tolerated, socially engaged art became a love child in the Museum* [...]*, liberating new, creative energies in everyone. Its effect on our colleagues and visitors can only be described in superlatives. Young and old alike, those who used to feel anxiety upon entering the museum are now swarming to the exhibitions in enthusiastic groups. A new breed of audience was born, who have already experienced that the museum is not only used together, but created together.*[7]

Conclusions

Various organisations and artists in Hungary are involved in improving the quality of life of disadvantaged groups through the use of art tools. However, even though the number of institutions involved in such projects is showing an upward trend, it is still very low. I am convinced that art institutions, especially museums, can significantly contribute to improving the perception of the field and increase artists' interest in it. Museums are typically institutions that are centrally located, hold access to the past, can bring together younger and older generations, can host difficult conversations that require trust and a neutral setting, and last but not least they often work with artists anyway.

A useful first step in Hungary could be to invite artists and organisations working with communities to a round table, so that they have the opportunity to get to know each other and offer

7 Júlia Fabényi, Director of Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Budapest, ibid, p. 10.

w społeczeństwie i branży. Wspominając kilka przykładów z projektu *Nasze wspólne sprawy*: (I) wspólna praca z osobami słabowidzącymi wzbogaciła pracę dwóch artystów o nowe elementy, (II) twórca projektu *Ciąg dalszy nastąpi?* nadal utrzymuje kontakty zawodowe z architektami, (III) artyści związani z projektem *Smok Lee* zaczęli nowy projekt zaangażowany społecznie, czy też (IV) przykład artysty, który zdał sobie sprawę z tego, że tego typu współpraca jest nie dla niego — to wszystko należy do wartościowych rezultatów projektu.

Pod wpływem projektów opierających się na współpracy instytucje mogą lepiej osadzić się w tkance społecznej i budować nową publiczność. W przedmowie do katalogu wystawy *Nasze wspólne sprawy* można przeczytać następującą myśl: *opierająca się na współpracy sztuka społeczna z pozycji dziecka „tolerowanego" stała się w muzeum dzieckiem ukochanym. [...] we wszystkim poruszyła ona nowe zasoby kreatywności. W samych superlatywach można pisać o tym, co ta wystawa wyzwoliła we współpracownikach muzeum oraz odwiedzających. Przychodziły do nas w pełnej swobodzie całe grupy zarówno starszych, jak i młodszych, w których muzeum wywoływało wcześniej co najwyżej dyskomfort, ale nigdy tę otwartą i szczerą ciekawość. Narodziła się nasza nowa publiczność, która doświadczyła, że razem korzystamy z muzeum, a nawet razem je tworzymy.*[7]

Konkluzje

Wiele organizacji i artystów na Węgrzech zajmuje się poprawą warunków życia grup w gorszym położeniu poprzez wykorzystanie narzędzi sztuki. Jednakże liczba instytucji włączających się w projekty, chociaż pokazuje tendencje zwyżkowe, nadal jest bardzo niska, mimo iż ich aktywne i systematyczne włączanie się do pracy może przynieść liczne korzyści dla wszystkich uczestników. Jestem przekonana, że instytucje artystyczne, a zwłaszcza muzea mogą istotnie przyczynić się do wzrostu reputacji tej dziedziny oraz zainteresowania nią artystów. Muzea są instytucjami znajdującymi się zazwyczaj w łatwo dostępnych miejscach położonych w centrum, które strzegą relikwii przeszłości, potrafią łączyć młodsze i starsze

7 Julia Fabényi, dyrektorka Muzeum Ludwiga, ibidem, s. 10.

mutual help in finding their way through the myriad of definitions and conceptions surrounding the term "socially engaged art".

Institutional help is needed not only to create a theoretical basis or visibility, but also during concrete tasks: planning, submitting proposals, drawing up contracts, planning communication, settling expenses, etc. All of them require a lot of time, effort and experience, different from that which can be gained through artistic and pedagogical work, so taking over these duties is a big help for artists. The involvement of museums is also important because, with their assistance, artists and the collaborating communities can ensure that their concerns are recognised and have a positive impact on society. Having said that, I believe that it is also important to respect those artists' working methods who prefer working with communities outside of the institutional framework.

The primary responsibility of institutions is to participate in society. Artists should be supported in addressing issues concerning communities. The supporting competencies of institutions can therefore play a key role in ensuring success and reaching a wider audience. Museums not only have a responsibility to foster the artist-community-institution relationship and look after common affairs, but they also have a vested interest in making such projects successful.

pokolenia, mogą być gospodarzami trudnych rozmów, które wymagają zaufania i neutralnego otoczenia, nie bez znaczenia jest również to, że muzea często korzystają z pomocy artystów przy organizacji różnych wystaw i wydarzeń. Pierwszym pożytecznym krokiem mogłoby być zaproszenie do wspólnego stołu artystów i organizacji działających na tym obszarze, aby mieli oni możliwość zapoznać się ze sobą oraz zaoferować wzajemną pomoc w odnalezieniu się w bezliku ważnych definicji związanych z tą dziedziną.

Pomoc instytucji potrzebna jest nie tylko w stworzeniu bazy teoretycznej, lecz również podczas konkretnych zadań w ramach projektów: planowanie, składanie wniosków, umowy, komunikacja, administracja itd. — wszystkie te zadania wymagają dużych nakładów czasu i doświadczenia odmiennego od tego, które można zdobyć w pracy artystycznej i pedagogicznej, przejęcie tych zadań byłoby zatem dużym ułatwieniem dla artystów. Zaangażowanie muzeów jest ważne również z tego względu, iż przy ich pomocy artyści i współpracujące z nimi społeczności mogą sprawić, że ich sprawy zostaną dostrzeżone, mając zarazem pozytywny wpływ na społeczeństwo.

Podstawową odpowiedzialnością instytucji jest uczestnictwo w życiu społecznym. Nie można pozostawiać artystów samych w podejmowaniu problemów określonych przez społeczności. Wspierające kompetencje instytucji mogą odegrać zatem kluczową rolę w odniesieniu sukcesu i dotarciu do publiczności. Muzea są nie tylko odpowiedzialne za dbałość o wykształcenie relacji na linii artysta-społeczność-instytucja oraz zaopiekowanie się wspólnymi sprawami, lecz mają również swój interes w tym, by takie projekty przynosiły sukcesy.

Aspekty sztuki zaangażowanej społecznie na przykładzie Centrum Kultury Řehlovice

Veronika Krülle Kotoučová

Dzieła sztuki opisują i nazywają zjawiska, które pojawiają się w społeczeństwie; stanowią odbicie i krytyczną refleksję nad aktualną sytuacją społeczną, współczesnymi nurtami i rozwojem gospodarczym, technologicznym i społecznym. Sztuka, która wzbudza emocje i służy za narzędzie komunikacji, bez względu na przyjęte podejście dysponuje najlepszymi warunkami do tego, by stać się środkiem społecznej zmiany. Szczególnie ważne zadanie przypada instytucjom sztuki, które kierunek ten od dłuższego czasu aktywnie inicjują i wspierają, stwarzając tym samym przestrzeń do dyskursu i ciągłego rozwoju poprzez organizację sympozjów, wystaw, warsztatów i innych form wspierania sztuki. Jednym z przykładów takich instytucji jest Centrum Kultury Řehlovice (*Kulturní centrum* Řehlovice), założone w 1999 roku przez artystkę i projektantkę ceramiki i porcelany Lenkę Holikovą. Centrum miało w założeniu wspierać dialog czesko-niemiecki oraz sztukę zorientowaną na społeczeństwo, czyli taką, która akcentuje przeszłość i teraźniejszość miejsca oraz analizuje przestrzeń polityczną, kulturalną i społeczną.

Od samego początku jednym z najważniejszych projektów realizowanych w centrum jest czesko-niemieckie sympozjum artystyczne *Proudění/Strömungen* (Przepływy), które tworzy stabilne ramy dla otwartego dialogu i krytycznego namysłu nad tematami społecznymi. Już od ponad 20 lat sympozjum wykorzystuje język sztuki konceptualnej i zaangażowanej społecznie do badania otaczającego nas świata, aktualnych problemów społecznych i obecnego systemu społecznego. Po wyborze tematu przez kuratorów i ogłoszeniu naboru następuje proces selekcji prac pod nadzorem jury. Wybrani artyści z Niemiec i Czech spotykają się następnie na dziesięć dni, aby nie tylko tworzyć dzieła sztuki na zadany, istotny

Aspects of socially engaged art based on the example of the Řehlovice Cultural Centre

Veronika Krülle Kotoučová

Works of art reflect on and point out phenomena occurring in society; they act as a mirror of and critical reflection on the current social situation, contemporary tendencies, and developments in society (e.g., economical, technical, or political). Art that evokes emotions and enables communication regardless of which approaches are used is best placed to become a vehicle for social change. Art institutions play a key role in initiating and supporting such trends over the long term, thus establishing a space for the emergence of discourse through symposia, exhibitions, or workshops and continuous engagement in the development of art aimed at social change. One such example is the Řehlovice Cultural Centre, which was founded in 1999 by artist and ceramic/porcelain designer Lenka Holíková. The main goal was to promote dialogue and exchange that was missing in the Czech-German context as well as socially oriented art that accentuates both the past and present of its locality and reflects the political, cultural, and social space.

Since the centre's inception, one of its most important projects has been the Czech-German art symposium *Proudění/Strömungen* (Currents), which has formed a stable framework for open dialogue and critical reflection on social issues. For more than twenty years, the art symposium has been using the language of conceptual and socially engaged art to reflect on the surrounding world, current problems in society, and the existing social system. Following a curatorially selected theme and an open call for concepts for works, a jury-supervised selection process takes place. The chosen artists from Germany and the Czech Republic then come together for ten days, not only to produce works of art on a given socially oriented theme but also to exchange experiences and get new stimuli for their own work.

społecznie temat, ale także wymieniać się doświadczeniami i zdobywać nowe bodźce do własnej pracy.

Kierunek sympozjów od początku był wyznaczany przez szereg nieprzepracowanych, a więc wciąż aktualnych zagadnień rezonujących w tym miejscu. Chodziło głównie o próby zmierzenia się z bolesnymi aspektami historii czesko-niemieckiej, takimi jak wysiedlenie niemieckojęzycznych mieszkańców z terenu Czech po II wojnie światowej. Centrum leży w tzw. Kraju Sudeckim, czyli obszarze silnie naznaczonym przez koegzystencję dwóch narodów i późniejsze konflikty między nimi, ale też kluczowymi zwrotami i wydarzeniami w historii XX wieku, m.in. dwiema wojnami, dziedzictwem komunizmu czy nowymi uwarunkowaniami społeczno-gospodarczymi po odzyskaniu niepodległości w 1989 roku.

W tym regionie epoka komunizmu nie tylko pozostawiła po sobie problemy gospodarcze, ale też utrudniła normalizację stosunków czesko-niemieckich, które po 1989 roku stały się przedmiotem kampanii politycznych w obu krajach. Nawet po podpisaniu niemiecko-czeskiej deklaracji o wzajemnych stosunkach i ich przyszłym rozwoju z 21 stycznia 1997 nadal konieczne było aktywne wdrażanie współpracy społecznej na szczeblu pozapaństwowym. Takie właśnie zadanie postawiło sobie Centrum Kultury Řehlovice. Wśród istotnych lokalnych uwarunkowań wpływających od samego początku na wybór tematów był także kontrast między malowniczą Wyżyną Środkowoczeską a regionem Czech Północnych, bardziej uprzemysłowionym, ale także naznaczonym przymusowymi wysiedleniami. Kontekst społeczny wybranych wątków był więc od początku determinowany historycznymi uwarunkowaniami, problemami środowiska naturalnego i wyzwaniami stojącymi przed mieszkańcami.

Poza samą twórczością artystyczną na pierwszy plan od początku wysuwał się społeczny wymiar sympozjów. Były one pomyślane jako spotkania podejmujące próbę nawiązania do lokalnej, gwałtownie przerwanej historii czesko-niemieckiego regionu. Pierwsze sympozja w latach 1999—2002 przede wszystkim wspierały ponowne nawiązanie kontaktów między oboma narodami i odnowienie transgranicznego dialogu. Ważnym zagadnieniem było brutalne przerwanie wspólnej historii i wpływ tego zdarzenia na charakter regionu, który w zasadzie można było uznać za ziemię niczyją. Na pytanie o ślady pozostawione przez wysiedlenie

From the beginning, the focus of the symposia was determined by a number of unresolved and therefore still topical issues and themes that resonated strongly in a given location. It was mainly a matter of attempting to settle and come to terms with some long-unresolved aspects of the common Czech-German history, such as the expulsion of the German-speaking population after the Second World War. The cultural centre is located in the region of the former Sudetenland, in an environment significantly shaped by the coexistence of two ethnic groups and the ensuing national conflicts, but also by the major historical turns and turbulent events of the twentieth century: two world wars, the heritage of communism, and the new economic and political strategies and complex processes of newly regained democracy, which was restored after 1989.

In this region, the communist era not only left economic problems in its wake, but there was also no contribution to a normalisation of Czech-German relations, which became the subject of political campaigns in both countries after 1989. However, even after the signing of the German-Czech Declaration on Mutual Relations and their Future Development on 21 January 1997, active implementation of social cooperation outside the state level was still necessary. This is precisely what the cultural centre has set itself as a task. Another important particularity of the area, which played a crucial role in the choice of themes from the very beginning, was the contrast between the Central Bohemian Highlands, with their picturesque landscape, and the region of Northern Bohemia, which was marked by forced displacement and industry. The social context of the selected themes was thus determined from the beginning by the historical fate of the location and was chosen particularly in connection with the pressing issues and vital problems of the regional environment and its inhabitants.

In addition to the artistic practice itself, the social dimension of the symposia was at the forefront from the very beginning. It was deliberately conceived as a gathering that attempted to build on the local, fractured history of the Czech-German region. The first symposia between 1999 and 2002 thus served primarily to promote encounters between Czech and German artists and to initiate the resumption of a cross-border dialogue. Another topic was the violent interruption of the common coexistence and its impact on the overall character of the region, which could essentially be

niemieckojęzycznych obywateli czeskiego pogranicza próbowano odpowiedzieć podczas sympozjum zorganizowanego w 2001 roku pod hasłem *Podróżując po regionie* (*Na cestě krajinou*).

Na kolejnych sympozjach (*Porwanie Europy* / Únos *Evropy* w 2003 i *Słodka Europa* / *Sladká Evropa* w 2004 roku) istotną rolę odgrywały bieżące wydarzenia związane z wejściem Republiki Czeskiej do Unii Europejskiej i związaną z tym mieszanką optymizmu i niepewności. Na to, że wciąż istnieje konieczność zmierzenia się z dziedzictwem historii, zwrócono uwagę podczas sympozjum pod hasłem *60 lat poszukiwań* (*60 let hledání*) w 2005 roku. Tytuł nawiązywał do rocznicy zakończenia II wojny światowej i do „przeszłości, która jakoś nie chce się skończyć"[1]. Wybór tematu był ściśle związany z próbami poznania miejsca i jego historii, ale także z potrzebą studiowania historii dla lepszego zrozumienia bieżących wydarzeń.

Zagadnienie przełomowych momentów w czechosłowackiej historii w latach 1968 i 1989 oraz związanych z nimi transformacji politycznych zostało podjęte przez sympozja *Wiosna w lecie* (*Jaro v letě*) w 2008 oraz *Przełom* (*Zlom*) w 2009 roku. Pomijanej i tabuizowanej tematyce biedy i wykluczenia społecznego poświęcone było sympozjum *...wypadasz z gry!* (*...a z kola ven!*) w 2010 roku. Biedę pojmowano przy tym nie tylko jako ubóstwo materialne, ale również jako „zerwane związki lub relacje rodzinne [...], niechęć do otwierania się na nowe impulsy, niemożność komunikacji z otoczeniem oraz brak zdolności do pełnego i intensywnego doświadczania świata i przeżywania własnego życia"[2]. Próbę zrozumienia bieżącego stanu społeczeństwa podjęto na sympozjach poświęconych kwestii m.in. korupcji (*Zamieść pod dywan?* / *Zamést pod koberec?*, 2011), recesji ekonomicznej (*Ostry wiatr* / *Ostrý vítr*, 2012), dyktatowi mediów oraz związanym z tym problemem poruszania się w świecie nowoczesnych źródeł informacji (*Mgła/Mlha*, 2015), niesprawiedliwości społecznej i strategiach władzy (*Ofiara i lojalność* / *Oběť a oddanost*, 2017).

Po serii krytycznych analiz odnoszących się do aktualnych tematów społecznych o znaczeniu globalnym i lokalnym zorganizowane pod hasłem *Błyszczeć!* (*Zářit!*) sympozjum w 2019 roku

1 F. Wetzel, *60 let hledání* (katalog wystawy), wyd. Kulturní centrum Řehlovice, 2005, b.p.

2 R. Vodička, *...a z kola VEN!* (katalog wystawy), wyd. Kulturní centrum Řehlovice, 2005, b.p.

described as a no man's land. The question of what traces were left directly on the landscape by the expulsion of the German-speaking inhabitants from the Czech borderlands was explored in the 2001 edition of the symposium, entitled *Na cestě krajinou* (On the road through the landscape).

Subsequent symposia reflected on current events connected with the Czech Republic's entry into the European Union and the prevailing mix of optimism and uncertainty associated with the fulfilment of the idea of a unifying Europe. These included *Únos Evropy* (The hijacking of Europe) in 2003 and *Sladká Evropa* (Sweet Europe) in 2004 — the year the Czech Republic entered the European Union. The fact that there is a constant confrontation with the heritage of history was highlighted in the symposium *60 let hledání* (60 years of searching) in 2005. The title referred to the anniversary of the end of the Second World War and to "a past that somehow does not want to end."[1] The choice of the topic was closely related to the search for an understanding of the place and its history but also to the importance of studying history itself in order to understand current events.

The turning points of Czechoslovak history in 1968 and 1989 and the related political changes in the social system were the subject of the symposia *Jaro v létě* (Spring in summer) in 2008 and *Zlom* (Upheaval) in 2009. The overlooked and taboo topics of poverty and social exclusion were the focus of the 2010 symposium *...a z kola VEN!* (...and you're OUT!), in which poverty was analysed not only in terms of material needs but also "in disrupted partner or family relationships [...], in an unwillingness to open up to new stimuli, in the impossibility of communicating with one's surroundings, and in the inability to perceive the outside world fully and intensively and experience one's own life."[2] Reflections on the present state of society were offered by symposia dedicated to various issues such as corruption (*Zamést pod koberec?!* [Sweep it under the carpet?!], 2011), the causes of the economic recession (*Ostrý vítr* [A sharp wind], 2012), the dictates and practices of the media and the related problems of navigating the world of modern information

1 F. Wetzel, *60 let hledání*, exh. cat. (Řehlovice: Řehlovice Cultural Centre, 2005), n.p.

2 R. Vodička, *...a z kola VEN!*, exh. cat. (Řehlovice: Řehlovice Cultural Centre, 2010), n.p.

sygnalizowało wyraźną zmianę obszaru zainteresowania. Motto odnosiło się do dwudziestej rocznicy powstania centrum oraz podkreślało, jak ważne jest to, aby dbać o pozytywne wartości, przeciwdziałając nastrojom i tendencjom, które prowadzą do podziału społeczeństwa. Celem było propagowanie aktywnej postawy i aktywnego uczestnictwa w działaniach prowadzących do zmiany. Również temat ostatniej edycji (w 2021) nawiązywał do zaproponowanej na samym początku koncepcji połączenia historii lokalnej z analizą aktualnego stanu społeczeństwa i bieżących tematów o znaczeniu ogólnospołecznym. Sympozjum zorganizowane pod hasłem *Pieni się!* (*Pění to!*) bezpośrednio przypominało o 110. rocznicy uwarzenia ostatniego piwa w starym browarze, którego budynki stanowią dzisiejsze centrum kultury, jednocześnie wskazując na współczesną tendencję do „zapieniania się" i „pieniactwa" w reakcji na „wypływające na powierzchnię" skandale.

Tematyka sympozjów nie tylko wpływa na treść działań artystycznych, lecz również staje się środkiem do prowadzenia dialogu społecznego, który jest kluczowym aspektem wszystkich działań centrum. Sympozjum w pierwszej kolejności tworzy zatem platformę do aktywnego dyskursu międzynarodowego i wymiany kulturowej. Celem jest wywołanie zainteresowania oraz podniesienie świadomości palących kwestii społecznych, wywołanie dialogu i dyskusji z osobami pochodzącymi z różnych środowisk. Podczas każdej edycji mają miejsce co najmniej trzy otwarte dyskusje między zaproszonymi artystami i prelegentami. Publiczność może także wziąć udział w wernisażach, wspólnych śniadaniach i innych ogólnodostępnych wydarzeniach. Ważnym aspektem podejmowanych dyskusji jest zastanowienie się nad konkretnym zagadnieniem oraz gotowość do zmiany poglądów, ciągłe poddawanie swojego myślenia krytycznej refleksji. Wymiar społeczny projektów polega więc nie tylko na przyjrzeniu się danemu tematowi, ale również na pokazywaniu szerszej lub całkiem nowej perspektywy w celu wyzwolenia się od wyuczonych i ograniczających stereotypów. Ważną część sympozjów stanowią odczyty i wystąpienia specjalistów, którzy dzielą się swoją fachową wiedzą i doświadczeniem podczas dyskusji przy okrągłym stole, w której każdy może wziąć udział.

Program towarzyszący, obejmujący m.in. prelekcje, wieczory dyskusyjne i filmowe oraz wycieczki, otwiera kolejne obszary do dyskusji, a jednocześnie pomaga spojrzeć na wybrane tematy

resources (*Mlha* [Fog], 2015), and social injustice and power strategies (*Oběť a oddanost* [Sacrifice and devotion], 2017).

After a series of critical reflections on topical social issues of global and local importance, the 2019 symposium, entitled *Zářit!* (Shine!), showed a noticeable shift in the choice of theme. The title, recalling the twenty years of the Řehlovice Cultural Centre's existence, emphasised the importance of not reinforcing negative attitudes and tendencies leading to the fracturing of society and instead promoting its positive values. The aim was to propagate an active stance and to proactively participate in actions leading to change. The theme of last year's edition (2021) also employed a set concept from the beginning, connecting local history with a reflection on the present state of society and topical socially oriented issues of society-wide importance. Entitled *Pění to!* (It's foaming!), the symposium commemorated the 110 years since the brewing of the last batch of frothy beverages in the former steam brewery in Řehlovice, the premises of which are a part of the present-day cultural centre, and at the same time used a metaphor to react to current tendencies in society, which often works itself into a lather whenever certain issues bubble to the surface.

In addition to the actual artistic content, the chosen topics of the symposia represent a means for a common dialogue, which is a key aspect of all the centre's activities. First and foremost, the symposium creates a platform for active international discourse and intercultural exchange. The aim is to raise awareness of, and generate interest in, socially pressing issues, and to initiate dialogue and provoke discussion between people from different backgrounds. Each edition of the symposium involves at least three discussions between the participating artists and the guest speakers, who are invited by the organisers and curators. The general public is invited to exhibition openings, brunches, and other events. Everyone is welcome. An important aspect of such discussions is reflecting on various matters and being willing to revisit one's own conclusions, constantly subjecting one's thinking to critical reflection. The social dimension of the projects thus lies not only in reflecting on the given issues but also in the intention to present and offer broader or completely new perspectives and to free oneself from learned and binding stereotypes. An important part of the symposia thus comprises the invitation of speakers — specialists

z różnych punktów widzenia. Przykładem może być wykład wygłoszony przez pracownicę hospicjum Danuše Opočenską, która w ramach sympozjum pod hasłem *Zářit!* poruszyła wypierany przez współczesne społeczeństwo temat „niewygodnej" starości i umierania. Bardziej niż na problematykę samej opieki hospicyjnej Opočenská położyła nacisk na konieczność pogodzenia się ze śmiercią oraz komunikacji zarówno w życiu prywatnym, jak i na poziomie społeczeństwa. Te i podobne spotkania, a także interakcja z prelegentami i pozostałymi uczestnikami, mogą stanowić impuls do rewizji własnego sposobu myślenia. To z kolei może prowadzić do zmiany pierwotnych założeń i koncepcji zaproszonych artystów. Przykładem jest wspólna praca Rekhy Dopity-Bhan i Anji Barmeyer-Grunke podczas tego samego sympozjum. Ich pierwotna koncepcja wychodziła od założenia, że aby być pozytywnym w stosunku do świata, trzeba błyszczeć przede wszystkim wewnętrznym blaskiem. Jednak po dyskusji z Opočenską głównym tematem pracy stała się kwestia zaufania, które nie jest możliwe bez komunikacji i dzielenia się, a bez nich z kolei nie jest możliwe pozytywne myślenie.

Od początku ważną cechą jest informowanie oraz włączanie w dyskusje szerokiej publiczności, co ma na celu przeciwdziałać stereotypowi „zamkniętego" centrum kultury. To właśnie komunikacja zewnętrzna jest częstym problemem działań artystycznych, jak widać na przykładzie galerii odwiedzanych przez nieliczny krąg osób, zwykle zaprzyjaźnionych lub bezpośrednio uczestniczących w projektach. Centrum stara się zwracać wprost do poszczególnych grup mieszkańców i wzbudzać w nich zainteresowanie instytucją w taki sposób, by poczuli, że są jej częścią (a naprawdę nią są). Przykładem takich starań w ostatnim czasie jest realizacja tzw. *Kunstparku* (parku sztuki), który został otwarty w 2021 roku i połączył centrum kultury z pozostałą częścią wsi Řehlovice.

O kształcie tej swobodnie dostępnej przestrzeni decydują artyści i uczestnicy projektów realizowanych w centrum. Próby włączenia publiczności dobrze ilustruje instalacja *Nakryto do stołu* (*Tabule je prostřená*), którą przygotowały Lenka Holíková i Gaby Baltha. Artystki stworzyły obiekt przypominający obrus z talerzami. Nakryty stół umieściły przy brzegu stawu, który łączy przestrzeń centrum kultury z resztą wsi, po czym zaprosiły mieszkańców na uroczysty bankiet. Odbywał się on nie tylko w warstwie symbolicznej — na stole podczas wernisażu znalazł się poczęstunek. To właśnie

who contribute their expertise and experience to the issues at hand. This also includes a round-table discussion in which everyone present is invited to participate.

The accompanying programme, such as talks, film discussion evenings, and excursions, presents further questions and stimuli for discussion while also helping to look at the topics from different perspectives. An example of this is the lecture by hospice worker Danuše Opočenská, who, as part of the symposium *Zářit!* (Shine!), opened up the topic of "uncomfortable" old age and dying, which is an issue suppressed by contemporary society. More than the issue of hospice care itself, the lecture highlighted the importance of acceptance and revealed the significance of communication and sharing in human life and society. As a result of these encounters and based on new stimuli and inspiration gained from interactions with the speakers in the round-table discussions and with other participants during the symposium, one is forced to re-examine one's own mindset and thinking in relation to a given topic. This often leads to a transformation of artists' initial intentions and concepts over the course of the symposium. An example is the joint work by Rekha Dopita-Bhan and Anja Barmeyer-Grunke during the symposium *Zářit!* (Shine!). The original concept started with the idea that in order to be outwardly positive, one must shine especially from within. However, following the artists' discussion with guest speaker Danuše Opočenská, the main theme of the collaborative work became the idea of trust, which is not possible without communication and sharing, and without it, positive thinking is not possible.

An important feature of the project since its inception has been an effort to reach out and involve the general public in the discussions, thus going beyond the character of a "closed" cultural centre. Complicated communication with the public is a frequent problem for art institutions as galleries are visited by a small circle of people who are mostly friends or directly involved in the projects. The centre endeavours to directly address individual groups of the population and to stimulate their interest in the institution by making them feel that they are (and in fact they truly are) a part of it. The most recent example of these efforts is the creation of the so-called Kunstpark (Art Park), which opened to the public in 2021 and locally interconnected the cultural centre with the village of Řehlovice.

fenomen żywności, rozumianej jako konstanta antropologiczna i ważna składowa tożsamości społecznej, jest środkiem zachęcającym ludzi do zaangażowania się. Podczas większości projektów w Řehlovicach, uwzględniając sympozja, jedzenie jest wspólnie przygotowywane i konsumowane. Jest to ważny aspekt działań i często wykorzystywane narzędzie sztuki zaangażowanej społecznie, które przyczynia się do budowania wspólnoty.

Koncepcja zainicjowanego w 2006 roku projektu *Kulturalne drugie śniadanie* (*Kulturní brunch*) również opiera się na zasadzie łączenia wspólnego jedzenia z wymianą myśli i doświadczeń. Program projektu był tak pomyślany, aby dotrzeć do jak największej liczby osób i wciągnąć je w dyskusję. Przykładem może być drugie śniadanie podsumowujące warsztaty w ramach projektu Řehsign VI, które odbyło się w czerwcu 2020 roku. Projekt ten istnieje od roku 2012 jako platforma spotkań, dyskusji i wzajemnej inspiracji. Temat cyklu warsztatów w 2020 roku brzmiał: „Jak chcemy żyć?", natomiast tematem pierwszej letniej edycji była rodzina i jej obecne przemiany. Rodzina to od zawsze podstawowy element struktury społecznej oraz główny nośnik norm i wzorców społecznych. Po wydarzeniach wprowadzających, takich jak wspólne obejrzenie filmu dokumentalnego czy prezentacja, następowała dyskusja o znaczeniu rodziny, osobistych doświadczeniach i różnych jej wizjach. Rozmowa była prowadzona najpierw w mniejszych grupach, a następnie na forum. W czasie spotkania nastąpiła prezentacja wyników weekendowych warsztatów, lecz jego głównym celem było zaangażowanie publiczności, uczestników warsztatów i artystów w dialog przy okrągłym stole. Gośćmi byli m.in. Stánislava Šimuniová, która z własnego doświadczenia opowiadała o wspólnym życiu zakonnic w klasztorze benedyktynek, czy artystka Lenka Kubelová, autorka serii rysunków pt. *Budoucnost je komunitní* (Przyszłość to współpraca), w których skupiła się na bieżących problemach globalnych oraz wyzwaniach, których rozwiązanie postrzegała jako wspólny projekt. Pojawiające się podczas wernisażu pytania oraz związana z nimi możliwość interakcji i dialogu — nie tylko wśród zaproszonych artystów, ale także między artystami a publicznością — doprowadziły do wykształcenia się zwyczaju, że artyści podczas wernisażu są przez określony czas obecni obok swoich prac, co ma zachęcić ich do aktywnej interakcji z publicznością.

The shape of this freely accessible space is determined by the artists and participants in the cultural centre's projects. The efforts to involve the public are well illustrated by the installation *Tabule je prostřená* (The table is laid) by Lenka Holíková and Gaby Baltha, in which the artists produced a printed object reminiscent of a tablecloth with individual plates. By placing the table on the shore of the pond which geographically connects the cultural centre and the village, they invited the general public to a festive "feast", but not only on a symbolic level — refreshments were placed on the table during the vernissage. It is precisely the phenomenon of food as an anthropological constant and a part of social identity that is an important means of getting people to engage. During most of the projects in Řehlovice — including the art symposium — food is prepared communally. Such preparation and consumption of food builds a community and is thus an important factor in the implementation of the projects themselves but also a frequent tool of socially engaged art.

The concept of the project *Kulturní brunch* (Cultural brunch) initiated in 2006 is also based on the principle of combining food consumption with exchange of ideas and experiences, as well as a gathering of people. The project included a cultural programme in order to reach out and involve in the discussion as many people as possible. An example was the brunch held in June 2020, during which the final part of the Řehsign VI workshop took place. This project had existed since 2012 as a platform for meetings, discussions, and mutual inspiration. The theme of the 2020 workshop series was *Jak chceme* žít*?* (How do we want to live?), and the topic of this first summer part was *Rodina* (Family) and its current transformation. The family has always served as a fundamental element of the social structure and a bearer of social norms and patterns. After introductory events such as a documentary film or presentation, the very meanings, personal experiences, and visions of the family and its coexistence were the subject of discussions, first in smaller groups and then in a joint discussion. The brunch included the presentation of the results of the weekend workshop but also the involvement of the brunch audience, the workshop participants, and the artists in a round-table dialogue. The guests included, for example, Stánislava Šimuniová, who spoke from her own experience about the coexistence of nuns in a Benedictine monastery, as well as the artist Lenka Kubelová. In her series of drawings entitled *Budoucnost je komunitní*

Poza wspomnianymi już aspektami dotyczącymi wyboru tematów ważnych ze społecznego punktu widzenia, roli dialogu i angażowania publiczności, charakter centrum i prowadzonych w nim projektów jest określany również przez proces współpracy i partycypacji. Stanowią one podstawę prospołecznie i wspólnotowo ukierunkowanego funkcjonowania centrum. Struktura centrum jest dosłownie kształtowana przez realizowane projekty, w myśl zasady, że zachowanie przestrzeni fizycznej jest warunkiem rozwoju przestrzeni społecznej. Przykładem są działania w ramach międzynarodowych obozów pracy twórczej i projektów crowdworkingowych, w których uczestnicy spotykają się i wspólnie pracują, aby krok po kroku odnawiać budynki, a tym samym przyczyniać się do poprawy stanu zabudowy. Aktywny udział w tworzeniu centrum prowadzi również do większej identyfikacji z miejscem. Tak powstały na przykład zielony dach i mozaikowa łazienka. Innym przykładem tego podejścia jest obiekt Vladimíra Kovaříka zrealizowany podczas sympozjum pod hasłem *Barok dla oka* (*Baroko pro oko*) w 2006 roku, które było poświęcone konieczności demaskowania pozorów i iluzji. Jak tłumaczy Kovařík, prawdziwą istotą jego obiektu jest spotkanie. Myśl tę zmaterializował, wpasowując do siebie stół i ławę, których surowa forma stanowi kontrast wobec barokowych ozdobników. Wzajemne oddziaływanie widać również na poziomie realizacji samych prac. Dzięki interakcji z pozostałymi uczestnikami powstała m.in. seria niewielkich obrazów na płótnie pt. *Słodka emanacja* (*Sladké záření*) Marka Rubca z 2019 roku. Widnieją na nich lody, które artysta kupował pozostałym uczestnikom sympozjum „dla obopólnej przyjemności". Jednak zasadniczą częścią tej pracy był czas spędzony z każdą osobą: konsumpcja lodów prowadziła do wspólnej rozmowy. Obrazy stworzone przez Rubca są wspomnieniem tych radosnych chwil. Podobnym przykładem zaangażowania innych artystów do własnej koncepcji artystycznej jest praca Svatopluka Klimeša pt. *Dziecięca radość* (*Dětská radost*) z tego samego roku. Artysta wykorzystał typową dla siebie technikę kolażu i pracy z ogniem do przerobienia obrazów stworzonych przez innych uczestników, które w ten sposób stanowiły pierwszy krok w procesie twórczym. Tego typu realizacje, oparte na zasadzie współpracy, są często rodzajem reakcji na świadomość powstawania wspólnoty — w tym przypadku wspólnoty uczestników sympozjum. Podobnie jak w społeczeństwie, w Centrum Kultury Řehlovice

(The future is collaborative), made in response to the theme *Jak chceme žít?* during the weekend, she focused on current global issues and the problems whose solution she perceives as a collaborative project. The questions elicited by the exhibition opening and with it the possibility of interaction and dialogue — not only in terms of the community of participating artists but also between the artists and the audience — led to the custom that the artists are present next to their works for a certain period of time during the openings to encourage their proactive interaction with the audience.

In addition to the aforementioned aspects, such as the selection of socially relevant themes, the role of dialogue, and the involvement of the public, it is also a process of collaboration that defines the character of the Řehlovice Cultural Centre and its projects. The entire existence of the centre is based on a principle of cooperation and participation bearing the features of prosocially oriented community activity. The centre is physically shaped by the output of its projects and the preservation of the physical space is the prerequisite for the development of social space, thus becoming the product of people's active involvement. This happens, for example, within international work camps and crowdworking projects, in which people meet and work together to renovate building sections step by step and thus preserve them in order to improve the condition of the centre's buildings. Active participation in the creation of the centre also leads to identification with the place. This is how, for example, its green roof and mosaic bathroom were created. Other examples include specific design objects that serve a practical purpose, such as Vladimír Kovařík's wooden object in the form of a table and a bench for an entire group of almost twenty people. It was created during the 2006 symposium *Baroko pro oko* (Baroque for the eye), which worked with the theme of the need to strip the world of appearances and illusions. According to Kovařík, the true essence of the table is the meeting. He materialised this idea in the form of two interlocking shapes — a table and a bench — whose austere forms stand in contrast to the splendid baroque stylistic elements.

Interplay also takes place in terms of the actual art works of the participating artists. For example, at the symposium in 2019, a series of small-format paintings on canvas entitled *Sladké záření* (Sweet radiance) was created by Marek Rubec through interactions with other participants. The artist captured on canvases the

każdy człowiek jest zdany na siebie; jednak jednostka wpływa na społeczność, a społeczność na jednostkę.

Warunkiem istnienia instytucji, której celem jest kształtowanie żywej przestrzeni dla sztuki zaangażowanej społecznie, jest konieczność bycia podmiotem owej sztuki, a więc instytucją zaangażowaną. Nie wystarczy być krytycznym — potrzeba także samokrytycyzmu oraz zaangażowania. Autorefleksja może być promowana przez otwarty dialog. Zmiana poglądów może nastąpić za sprawą różnych impulsów, takich jak wykłady czy wspólne dyskusje. To niekończący się proces, który w Řehlovickim Centrum Kultury trwa od ponad dwudziestu lat.

ice creams that he bought for other participants over the course of the symposium, as he explained: "for the pleasure of myself and my friends". The major part of this work was the time shared with every single person: buying the ice creams and talking together. The pictures created by Rubec during this time were like a remembrance of these joyous moments. A similar example of the connection and involvement of other artists in one's own artistic concept is a work from the same year by Svatopluk Klimeš entitled *Dětská radost* (Childish joy), in which the artist used his typical techniques of collage and working with fire to build on the original paintings of other participants by giving them the task of taking the first steps for him. These projects, based on the principle of cooperation, are often a kind of reaction to the awareness of the newly-established communality and community — in this case, during the art symposium. Like a reflection of society, in the Řehlovice Cultural Centre, every individual is on their own; however, the individual influences the community and the community influence the individual.

A prerequisite for an institution whose aim is to create a living space for socially engaged art is the necessity to be a subject of socially engaged art itself and therefore an engaged institution. It is constantly necessary to be critical but also self-critical and engaged. Self-reflection can be promoted by an open dialogue. Various impulses, such as the lectures or joint discussions, provide the opportunity to question and, if necessary, revise one's own opinion. This is a never-ending process that has been going on at the Řehlovice Cultural Centre for more than twenty years.

Zjednoczmy się i łączmy, wszyscy się zjednoczmy. Lato nadeszło dzisiaj całkowicie[1]

Małgorzata Miśniakiewicz

Przemiana Iglicy w osobliwe drzewko majowe w październiku 2021 roku w projekcie *Lato nadeszło dzisiaj całkowicie* Liliany Zeic, którego byłam kuratorką, staje się trzonem cyklu rytuałów poświęconych kobietom i osobom niebinarnym, które były lub są dotknięte przez fake news, celową dezinformację i propagandę. Iglica, pełniąc rolę *axis mundi* — czyli osi świata łączącej płaszczyznę ziemską i niebiańską — w projekcie Zeic jest centralnym punktem rytuałów prowadzonych z różnych miast Polski i Europy.

O ile tradycyjne słupy majowe znamionowały nastanie ciepłej pory plonów, o tyle fałsz tytułu *Lato nadeszło dzisiaj całkowicie* odnosi się do przesytu i przegrzania — zarówno informacyjnego, jak i klimatycznego. Zeic splata magiczną symbolikę słupa majowego z aktualnymi i prawdziwymi historiami osób w rytualnym działaniu opartym o przesył zarówno radykalnej troski, jak i cyfrowych danych.

Codziennie przez siedem dni o zachodzie słońca artystka, prowadząc rytuał, łączyła się z zaproszonymi wykonawczyniami intencji. Dzieliły się one fragmentami swojej twórczości w dedykowanych intencjach domowych poświęconych osobom doświadczonym kłamstwami: Ewa Siewert[2], Anna Strzałkowska[3], Margot[4],

1 Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza autorstwa Liliany Zeic. Artystka wypowiadała je w trakcie rytuałów.

2 R. Wolfert, „Alice Carlé and Eva Siewert: A love story", *Arolsen Archives — International Center on Nazi Persecution*, 2021, https://arolsen-archives.org/en/news/alice-carle-and-eva-siewert-a-love-story/

3 A. Strzałkowska, A.J. Dudek, „Moje dziecko zapytało: 'Mamo, czy ty kogoś zabiłaś?' TVP próbuje wrobić aktywistkę LGBT w morderstwo", *Wysokie Obcasy*, 24.06.2021, https://www.wysokieobcasy.pl/ wysokie-obcasy/7,163229,27229732, anna-strzalkowska-dziennikarz-mi-wytlumaczyl-ze-zakochalam.html

4 M. Pankowska, „Margot i Łania ze 'Stop Bzdurom' staną przed sądem. Chodzi o zniszczonego homofobusa", *Oko.press*, 15.06.2021, https://oko.press/margot-i-lania-ze-stop-bzdurom-stana-przed-sadem-chodzi-o-zniszczonego-homofobusa/

Let's unite and come together, let's all unite. Summer has completely come today[1]

Małgorzata Miśniakiewicz

The transformation of Iglica [the Spire] into a peculiar maypole as part of *Summer Has Completely Come Today*, Liliana Zeic's project which I curated, formed the core of a series of rituals dedicated to women and non-binary people affected by fake news, deliberate disinformation and propaganda. In Zeic's project, Iglica became the *axis mundi* — the world axis connecting the terrestrial and heavenly planes, and the focal point of rituals conducted from various cities in Poland and Europe.

While the traditional maypole signified the arrival of the warm harvest season, the misdated title *Summer Has Completely Come Today* referred to excess and overheating — of both information and climate. Zeic combined the magical symbolism of the maypole with recent and true stories of real people to perform a ritualistic action based on simultaneous transmission of radical care and digital data.

Every day for seven days at sunset, the artist went through her ritual and established a connection with the invited performers of intentions. They shared fragments of their creative work as home intentions dedicated to people who suffered because of lies: Eva Siewert,[2] Anna Strzałkowska,[3] Margot,[4] Lola Eyeonyou

1 All quotes are taken from the script written by Liliana Zeic and were spoken by the artist during the rituals.

2 R. Wolfert, "Alice Carlé and Eva Siewert: A love story," *Arolsen Archives — International Center on Nazi Persecution*, 2021, https://arolsen-archives.org/en/news/alice-carle-and-eva-siewert-a-love-story/

3 A. Strzałkowska, Anna J. Dudek, "Moje dziecko zapytało: 'Mamo, czy ty kogoś zabiłaś?' TVP próbuje wrobić aktywistkę LGBT w morderstwo," [My child asked: 'Mum, did you kill someone?' TVP tries to frame LGBT activist for murder], *Wysokie Obcasy*, 24 Jun 2021, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,27229732,anna-strzalkowska-dziennikarz-mi-wytlumaczyl-ze-zakochalam.html

4 M. Pankowska, "Margot i Łania ze 'Stop Bzdurom' staną przed sądem. Chodzi o zniszczonego homofobusa" [Margot and Łania of ‹Stop the Nonsense› will

Lola Eyeonyou Potocki[5], Aborcyjny Dream Team, kobiety strajkujące oraz dziewczyna z głową psa[6]. Dedykowane intencje — przyjmujące różne formy, jak taniec, śpiew, oddech, poezja czy okadzanie — podkreślały leczniczy potencjał uważnego kontaktu z drugą osobą, szczególnie wobec osób dotkniętych często anonimowymi, nadawanymi z wielu stron oszczerstwami.

Skupiając się na doświadczeniu kobiet i osób niebinarnych, Zeic podchodzi do problemu jednostkowej i społecznej manipulacji z perspektywy feministycznej, splatając biopolityczną cielesność kobiecego doświadczenia z cyfrowymi środkami przekazu. Feministyczna identyfikacja etyki troski [*ethics of care*] była wielokrotnie analizowana, jednak ostatnio pojawiło się kilka propozycji traktujących o relacji pomiędzy sztuką a *care* rozumianą także jako opieka[7]. W odpowiedzi na zjawisko fakenewsowej propagandy, którą można określić mianem przemocy informacyjnej, Zeic projektuje interwencję opartą na performatywności, w której technologia spotyka się z rytuałem.

> *Najpierw trzeba wybrać obiekt rytuału. Obiektem rytuału jest kłamstwo.*
> *Potem trzeba wybrać sprawczynię rytuału. Sprawczynią rytuału jest Iglica.*

Punktem wyjścia dla całego projektu Artifake — w ramach którego powstało to działanie — realizowanego we współpracy pomiędzy partnerami z Armenii, Ukrainy i Polski, była krytyka propagandy i dezinformacji z perspektywy sztuki w przestrzeni publicznej. Już

5 B. Czuma, „Drag queen Lola czytała dzieciom bajkę w kawiarni. Oburzenie na prawicy", *wp.pl*, 2.07.2019, https://wiadomosci.wp.pl/drag-queen-lola-czytala-dzieciom-bajke-w-kawiarni-oburzenie-na-prawicy-6398135887894145a

6 K. Rusiniak, „Kobieta na smyczy? Nie milkną echa ostatniej Parady Równości. Ordo Iuris zbada sprawę", Media Narodowe, 21.06.2021, https://medianarodowe.com/2021/06/21/kobieta- na-smyczy-nie-milkna-echa-ostatniej-parady-rownosci-ordo-iuris-zbada- sprawe/

7 G. Coombs; J. Millner (red.), *Care Ethics and Art,* Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2022.
B. Rodríguez Muñoz, *Documents of Contemporary Art: Health*, London: Whitechapel, 2020.
B. Soh Bejeng Ndikung, *Delusions of Care*, Berlin; Milan: Archive Books, 2021.
B. Groys, *Philosophy of Care*, London; New York: Verso, 2022.
A. Holdsworth, K. Lury, H. Tweed (red.), *Discourses of Care*, London: Bloomsbury Academic, 2020.

Potocki,[5] the Abortion Dream Team, women on strike and the girl with the dog's head.[6] The intentions-dedications, which took forms as varied as dance, singing, breathing, poetry or incensing, emphasised the healing potential of attentive contact with another human being, especially one affected by the typically anonymous slander coming from many directions.

By focusing on the experience of women and non-binary people, Zeic approached the problem of individual and social manipulation from a feminist perspective, intertwining the biopolitical corporeality of female experience with digital media. While the feminist identification of the ethics of care has been analysed on numerous occasions, recently there have appeared several new approaches to the relationship between art and care and attention.[7] In response to the phenomenon of fake-news propaganda, which can be described as information violence, Zeic conceived a performance-based intervention in which technology met ritual.

> *First, the object of the ritual must be chosen. The object of the ritual is lie.*
> *Then the perpetrator of the ritual must be chosen. The perpetrator of the ritual is Iglica.*

stand trial. It's about a damaged "homophobus"], *Oko.press*, 15 Jun 2021 https://oko.press/margot-i-lania-ze-stop-bzdurom-stana-przed-sadem-chodzi-o-zniszczonego-homofobusa/

5 B. Czuma, "Drag queen Lola czytała dzieciom bajkę w kawiarni. Oburzenie na prawicy" [Drag queen Lola read a story to children in a cafe. Outrage on the right], *wp.pl*, 02 Jul 2019, https://wiadomosci.wp.pl/drag-queen-lola-czytala-dzieciom-bajke-w-kawiarni-oburzenie-na-prawicy-6398135887894145a

6 K. Rusiniak, "Kobieta na smyczy? Nie milkną echa ostatniej Parady Równości. Ordo Iuris zbada sprawę" [A woman on a leash? The echoes of the recent Equality Parade are not going away. Ordo Iuris will investigate the case], *Media Narodowe*, 21 Jun 2021 https://medianarodowe.com/2021/06/21/kobieta-na-smyczy-nie-milkna-echa-ostatniej-parady-rownosci-ordo-iuris-zbada-sprawe/

7 G. Coombs; J. Millner (eds), *Care Ethics and Art,* Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2022.
B. Rodríguez Muñoz, *Documents of Contemporary Art: Health*, London: Whitechapel, 2020.
B. Soh Bejeng Ndikung, *Delusions of Care*, Berlin; Milan: Archive Books, 2021.
B. Groys, *Philosophy of Care*, London; New York: Verso, 2022.
A. Holdsworth, K. Lury, H. Tweed (eds), *Discourses of Care*, London: Bloomsbury Academic, 2020.

samo rozpięcie projektu *Lato nadeszło dzisiaj całkowicie* pomiędzy dużą interwencją w jeden z głównych symboli powojennego Wrocławia a intymnymi działaniami przesyłanymi z prywatnych przestrzeni domowych przez internet kwestionuje znaczenie tego, co publiczne. Istotą nie jest tu klasyczne rozpoznanie, że „prywatne jest polityczne", ale podanie w wątpliwość istnienia dziś czegoś takiego, jak prywatność.

Celowa i systemowa dezinformacja oraz skuteczne użycie fake newsa jako narzędzia władzy obecne są niemal w każdej przestrzeni naszej codzienności: publiczna agora leży przy poduszce, obok której odkładamy telefon. Osoby, którym dedykowany jest projekt Zeic, na swoich ciałach i emocjach doświadczyły wpływu propagandy, której same stały się obiektem. Jeśli więc negujemy istnienie prywatności, podać w wątpliwość należy również znaczenie tego, co publiczne.

Iglica, wzniesiona w 1948 roku przy okazji wystawy Ziem Odzyskanych naprzeciw Hali Stulecia z 1913 roku (świętująca okrągłą rocznicę wydania we Wrocławiu odezwy *Do mojego ludu* króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III z 1813 roku), miała stać się symbolem triumfalnego „powrotu ziem zachodnich do macierzy". Na przestrzeni lat Iglica często była nośnikiem treści zarówno konsekrujących oficjalną ideologię, jak i opozycyjnych — pełniła rolę osobliwego drzewca, na którym w aktach sprzeciwu albo poklasku wieszano flagi i banery.

Lato..., oplatając ją wstęgami, odnosi się do jej historii, jednocześnie proponując funkcję, która odbiega od militarno-zdobywczych skojarzeń i przemyślenia znaczenia tego co publiczne przez pryzmat wspólnoty. Operując jednocześnie w symbolicznej, zabytkowej części miasta, jak i w internecie, Zeic przestrzeń publiczną zdaje się definiować jako przestrzeń działania, w której akty troski są widzialne nie tylko dla tych, których są udziałem.

> *Iglica będzie dzisiaj naszym drzewkiem miłości, drzewem majowym, słupem majowym, naszą osią świata, axis mundi, diduchem, maikiem, wiechą, drzewem hańby, spotkaniem dla wzajemnej wymiany, pozostałością animistycznych wierzeń europejskich.*

Nawiązując do tradycyjnych obrzędów sięgających przedchrześcijańskich czasów i animistycznych europejskich wierzeń, Zeic

The starting point for Artifake — a project carried out in collaboration between partners from Armenia, Ukraine and Poland, within which this action was performed — was the critique of propaganda and disinformation from the perspective of art in public space. The very disjunction of *Summer Has Completely Come Today* between a major intervention in one of the main symbols of post-war Wrocław and intimate actions performed in private domestic spaces and sent via the Internet questioned the meaning of what is public. It did not come down to the classic recognition that "the private is political," but essentially challenged the very existence of such a thing as privacy today.

Deliberate and systemic disinformation and effective use of fake news as a tool of power are present in almost every sphere of our everyday life — the public agora spreads right to the pillow next to which we put the smartphone. Zeic's project was dedicated to the people who had experienced the impact of such propaganda on their own bodies and emotions, who themselves had become its objects. Therefore, if we deny the existence of privacy, the meaning of the public must also be questioned.

Iglica, erected in 1948 to accompany the Exhibition of the Recovered Territories vis-à-vis Centennial Hall (built in 1913 to celebrate the centenary of the 1813 proclamation "To My People," delivered in Wrocław by the Prussian King Friedrich Wilhelm III), was to become a symbol of the triumphant "return of the Western Territories to the Motherland." Over the years, Iglica has been a vehicle for messages consecrating both the official ideology and acts of oppositional dissent, a peculiar pole on which flags and banners were hung in acts of defiance or support.

By wrapping ribbons around it, the project made a reference to this history, but also proposed a function that departed from such conquering connotations and re-examined the meaning of what is public from the perspective of community. Operating simultaneously in the symbolic, historic part of the city and on the Internet, Zeic defined public space as a space of action in which acts of care are made visible not solely to those involved.

> *Today, Iglica will be our love tree, the May tree, the maypole, the axis of our world, the axis mundi, the didukh, the panicle, the tree of shame, the meeting for mutual exchange, the remnant of animistic European beliefs.*

dopisuje kolejny rozdział złożonej historii Iglicy. Jej przemiana w słup majowy czyni z pomnika *axis mundi* — oś świata, łączącą sferę ziemską z niebiańską. Na takiej osi może nastąpić zatrzymanie czasu, a więc także połączenie z przeszłością i przyszłością. W wielu kulturach europejskich pogański rytuał celebracji nadejścia pory letniej i płodności zachował się w zwyczajach związanych z Nocą Kupały czy Zielonymi Świątkami. Interwencja Zeic staje się punktem wyjścia dla przemyślenia przekształceń i pojemności symboli, szczególnie tych organizujących przestrzeń publiczną.

Przywołanie animistycznych wierzeń, w których duchowość była udziałem zarówno pozaludzkich, jak i nieożywionych części świata, ma znaczenie także w skomplikowanym splocie sztuki i troski. W *Philosophy of Care* Groys twierdzi, że współcześnie muzea i szpitale przejmują funkcje kościołów, podczas gdy troskę o duszę zastąpiła opieka nad ciałem, zarówno biologicznym, jak i symbolicznym. „Granica pomiędzy tym, co sakralne, i tym, co świeckie, staje się granicą pomiędzy spektaklem a publicznością" (przy czym w oryginale *the public* może oznaczać także to, co publiczne).[8] Za współczesne instytucje troski Groys uważa te, które wystawiają różnego rodzaju spektakle, od meczów po opery, ponieważ chronią sakralność przed ostatecznym zniknięciem w świeckim społeczeństwie pracy. Duchowość pojmowana z perspektywy spektaklu oznacza tu, że rola widza jest zsekularyzowana. W kontekście projektu Zeic pojawia się zatem pytanie o różnicę pomiędzy spektaklem a rytuałem, a więc także o udział i role osób w nim uczestniczących.

> *Potem trzeba wybrać wykonawcę rytuału, czyli przeklinającego (nadawcę przeklęcia). Wykonawcę działania (świadomego lub nie) zgodnie z regułami ustanowionego w akcie mitycznego precedensu mechanizmu: magicznego mówienia-działania.*

Zaproszone przez Zeic osoby wykonywały lecznicze rytuały — intencje domowe — czerpiące z ich praktyki twórczej i dedykowane konkretnym osobom pokrzywdzonym przez celowe kampanie dezinformacyjne. Będąc jednocześnie mistrzynią ceremonii, Zeic, zapraszając konkretne osoby, pełniła także rolę kuratorki.

8 B. Groys, *Philosophy of Care*, London; New York: Verso, 2022, s. 60.

Zeic's reference to ancient rituals and animistic beliefs predating Christianity added another chapter to the complex history of Iglica. Its transformation into a maypole turned it into the *axis mundi* — the world pillar representing the connection between the earthly and heavenly realms. On such an axis, time can be stopped and a connection can be established with the past and the future. In many European cultures, pagan rituals celebrating fertility and the arrival of summer are preserved in customs associated with Midsummer or Pentecost. Zeic's intervention can therefore be approached as a starting point for rethinking the transformation and capacity of symbols, especially those organising public space.

The evocation of animistic beliefs, in which spirituality is shared by non-human and inanimate agents, is also relevant to the complex intertwining of art and care. In *Philosophy of Care*, Groys argues that contemporary museums and hospitals are assuming the functions of churches, while care for the soul has been replaced with care for the body, both biological and symbolic: "the border between the sacral and the profane becomes the border between the spectacle and the public."[8] According to Groys, contemporary institutions of care are those that stage spectacles of all kinds, from football matches to operas, because they protect the sacral from its ultimate disappearance in the secular society of work. Spirituality understood from the perspective of the spectacle therefore means that the role of the spectator is secularised. In the context of Zeic's project, a question emerges about the difference between spectacle and ritual, and also about the participation and roles of those involved.

> *Next, it is necessary to choose the performer of the ritual, i.e. the curser (the sender of the curse). The performer acts (consciously or not) according to the mechanism established in the act of mythic precedent: magical speech-action.*

Persons invited by Zeic performed healing rituals — home intentions drawing on their creative practice, dedicated to specific individuals harmed by deliberate disinformation campaigns. While acting as a master of ceremonies, Zeic also assumed the role of a curator

8 B. Groys, *Philosophy of Care*, London; New York: Verso, 2022, p. 60.

W wielokrotnie podejmowanych dyskusjach o znaczeniu tej roli niezmordowanie powtarzana jest wiodąca do troski etymologia pochodząca od łacińskiego *curare*, czyli „opiekować się". W *The Delusions of Care* Bonaventure Soh Beijing Ndikung proponuje poszerzenie rozumienia praktyki kuratorskiej, uwzględniając różne obszary opieki, która dostosowałyby się nie tylko do potrzeb artystek i artystów, sztuki i publiczności, ale także do czasu i przestrzeni, które poprzedzają projekt artystyczny i następują po nim. Taka praktyka kuratorska wiązać się ma także z tworzeniem przestrzeni do wycofywania się oraz kolektywnego, duchowego leczenia.

Lato nadeszło dzisiaj całkowicie wytworzyło zatem nie tylko hybrydową przestrzeń, w której spotykały się odległe geograficznie i symbolicznie miejsca, ale także powołana została efemeryczna grupa akcydentalnych cyber-healerek, nadająca przeklęcia w intencji często nieznanych osób. Zarówno po stronie wykonawczyń, jak adresatek rytuału znajdowały się kobiety, osoby niebinarne i nieheteronormatywne. Tym, co je łączy, jest doświadczenie odbierania prawa do samostanowienia, marginalizacja ich głosu, rosnącej kontroli nad ich ciałami i oczekiwanie przemocy władzy. Osoby przeklinające — Mala Herba, Filip Kijowski, Justyna Górowska, Ruta Pindyrynda, Maja Luxenberg, Agnieszka Kocińska i Patrycja Sikora — wykonywały rytualne działania, które w różnym stopniu wynikały z ich twórczości, osadzając swoją sztukę w ramach magicznego działania.

Odmienność, sekretny język, zagrożenie, stygmatyzacja, ukrycie, dziwność, herezja, tajemnica, stany graniczne, utajona wspólnota, przekraczanie norm czy wyklęcie to tylko niektóre określenia przypisywane zarówno magii, jak i queerowości. Kwestionowanie *status quo*, istniejącej wiedzy i sposobów organizacji społeczności, a także żądanie ich zmiany, czyniło osoby magiczne i queerowe celem nagonek oraz wykluczenia służących podtrzymywaniu istniejących struktur władzy. Zeic zbliża do siebie te marginalne pozycje i angażując „magiczne mówienie-działanie" w intencji osób dyskryminowanych przy pomocy propagandy — tubalnego języka władzy i kontroli społecznej — wyklęcie zastępuje troskliwym przeklęciem.

Potem trzeba wybrać sposób, w jaki będziemy się łączyć, trzeba przemyśleć jak i dzięki czemu. Naszym nośnikiem będzie woda i naszym nośnikiem będzie internet.

inviting specific persons. In neverending discussions about the meaning of this role, its etymology derived from the Latin *curare* (to take care) has been repeatedly emphasised. In *The Delusions of Care*, Bonaventure Soh Beijing Ndikung proposes to broaden the understanding of curatorial practice by taking into account different areas of care that would adapt not only to the needs of artists, art and audiences, but also to the time and space that precedes and follows an art project. Such a curatorial practice would also involve the creation of spaces for withdrawal and collective, spiritual healing.

Summer Has Completely Come Today produced not only a hybrid space where geographically and symbolically distant places met, but also an ephemeral group of accidental cyber-healers, who transmitted their spells for the intentions of often unknown individuals. Both the performers and the addressees of the rituals were women, non-binary and non-heteronormative people. The uniting factor was their experience of being deprived of the right to self-determination, having their voice marginalised, their bodies increasingly controlled, and living in expectation of violence from those in power. The cursers — Mala Herba, Filip Kijowski, Justyna Górowska, Ruta Pindyrynda, Maja Luxenberg, Agnieszka Kocińska and Patrycja Sikora — performed ritualistic actions that stemmed from their creative work to varying degrees, and thus embedded their art within the realm of magical action.

Otherness, a secret language, threat, stigmatisation, concealment, strangeness, heresy, secrecy, liminal states, latent community, transgression of norms or banishment are just some of the terms attributed to both magic and queerness. Challenging the status quo, questioning existing knowledge and social organisation, as well as seeking their alternatives has often made magical and queer people the target of hate campaigns and exclusion intended to sustain the current power structures. Zeic sought to bring these marginal positions together. By resorting to "magical speech-action" for the intention of those discriminated against by the propaganda — the language of power and social control — replaced cursing with caring spell-casting.

Next, it is necessary to choose how we are going to connect and through what. Our medium will be water and our medium will be the Internet.

Internet w projekcie *Lato nadeszło dziś całkowicie* jest jednocześnie przestrzenią opresji i manipulacji, jak i nośnikiem troski i dobrej energii. Ostatnie lata wyraźnie ujawniły, że jest także ogromną przestrzenią władzy, zarówno ekonomicznej i politycznej, ale także biopolitycznej. Doświadczenie hiperłączności modyfikują algorytmy antycypujące nasze zainteresowanie i w konsekwencji kształtujące nasze poznanie poprzez selekcję informacji. Dzięki codziennej aktywności w internecie — a raczej darmowej pracy na rzecz technogigantów — rozbudowywany jest nasz cyfrowy awatar, którego sami nie jesteśmy w stanie precyzyjnie opisać. Coraz bardziej trudne, jeśli w ogóle możliwe, rozdzielenie życia toczonego online i AFK (*away from keyboard*) sprawia, że mimo iż żyjemy tuż obok siebie, świat, który odbieramy, może się radykalnie różnić. Poczuciu alienacji towarzyszy jednocześnie iluzja nieodległej fantasmagorycznej wspólnoty, która podziela nasze wartości i przekonania, niezależnie, czy „dziewczyna z głową psa" bawi nas, czy oburza.

W perspektywie animistycznej, którą proponuje tu Zeic, internet okazuje się nie tylko przestrzenią potencjalnej duchowości, ale też sam posiada jakiegoś ducha, jakąś energię. Nie chodzi tu raczej o rozważania nad podmiotowością sztucznej inteligencji, tylko o zauważenie jego spirytualnego, czy może nawet sakralnego

In *Summer Has Completely Come Today*, the Internet was simultaneously a space of oppression and manipulation as well as a carrier of care and good energy. Recent years have made it clear that it is also a vast space of power, economic and political, but also biopolitical. The experience of hyperconnectivity is mediated by algorithms that anticipate our interests, select information and thus determine our cognition. Through our daily activity on the Internet — or rather, our unpaid labour for the technogiants — our digital avatars, which we are barely able to describe, become more and more accurate. It is increasingly difficult, if at all possible, to separate our online lives from being AFK (away from keyboard), which means that we may perceive the world radically differently than a person living right next to us. The sense of alienation is paradoxically accompanied by the illusion of proximity of a phantasmagorical community of people who share our values and beliefs, irrespective of whether the "girl with the dog's head" amuses or outrages us.

From the animistic perspective proposed by Zeic, the Internet turns out not only to be a space of potential spirituality, but also to have a spirit of itself, some kind of energy. It is not about considering the subjectivity of artificial intelligence, but about the spiritual, perhaps even sacral potential of the network. Being aware of how much harm is done because of the Internet, Zeic proposed an experiment in which its speculative healing capacity touches our bodies in a way that goes beyond the binary code. We are witnessing a growing popularity of technopaganism, which in the context of the Internet dates back to the 1990s and takes various forms today. In the virtual space, spells are cast by covens of cyber-witches, occult rituals are performed and curses are put, all through the same transmission networks that transfer bank funds and fake news. Technopaganism carries with it not only an opposition to scientific rationalism, but also the need to existentially unravel the challenges thrown up by the increasing technologisation and secularisation of everyday life.[9]

The flipside of this cybernetic pre-Enlightenment coin is technofeudalism. This term is often used to denote neo-feudal theories that prophesy a return to pre-democratic forms of social

9 M. Dery, "Deus ex Machina" (1996), in J. Sutcliffe (ed.), *Magic*, London: Whitechapel Gallery Ventures, 2010, pp. 122-128.

potencjału. Wiedząc, ile krzywdy jest wyrządzane z udziałem internetu, Zeic proponuje eksperyment, w którym jego spekulacyjny leczniczy potencjał dotyka naszych ciał w sposób wykraczający poza binarny kod. Rośnie popularność technopoganizmu, który w kontekście internetu sięga lat 90., a współcześnie przyjmuje różne formy. W internecie zaklęcia rzucają sabaty cyber-czarownic, odbywają się okultystyczne rytuały i nakładane są klątwy, wszystko za pośrednictwem tych samych sieci przesyłu, którymi płyną przelewy bankowe i fake newsy. Technopoganizm niesie w sobie nie tylko sprzeciw wobec naukowego racjonalizmu, ale także potrzebę egzystencjalnego rozwikłania wyzwań rzucanych przez rosnącą technologizację i sekularyzację codzienności.[9]

Drugą, ujętą w cybernetyczne ramy, stroną tej przedoświeceniowej monety jest technofeudalizm. Tak coraz częściej nazywa się teorie neofeudalizmu wieszczące powrót do przeddemokratycznych form organizacji społecznej opartej o brak równości wobec prawa, zniesienie wolności jednostki czy legalizację wyzysku i przemocy. Choć wybiórczo i nienormatywnie, ślady takiego postępowania można odnaleźć w sposobach traktowania osób LGBTQ+ przez władzę. Wieszcząc koniec kapitalizmu i narodziny technofeudalizmu, Yanis Varoufakis podkreśla, że już dziś centralna dla liberalizmu wartość, jaką jest suwerenność jednostki, znika za sprawą mechanizmów kontroli wbudowanych w wirtualne monopole, w których funkcjonujemy na co dzień.

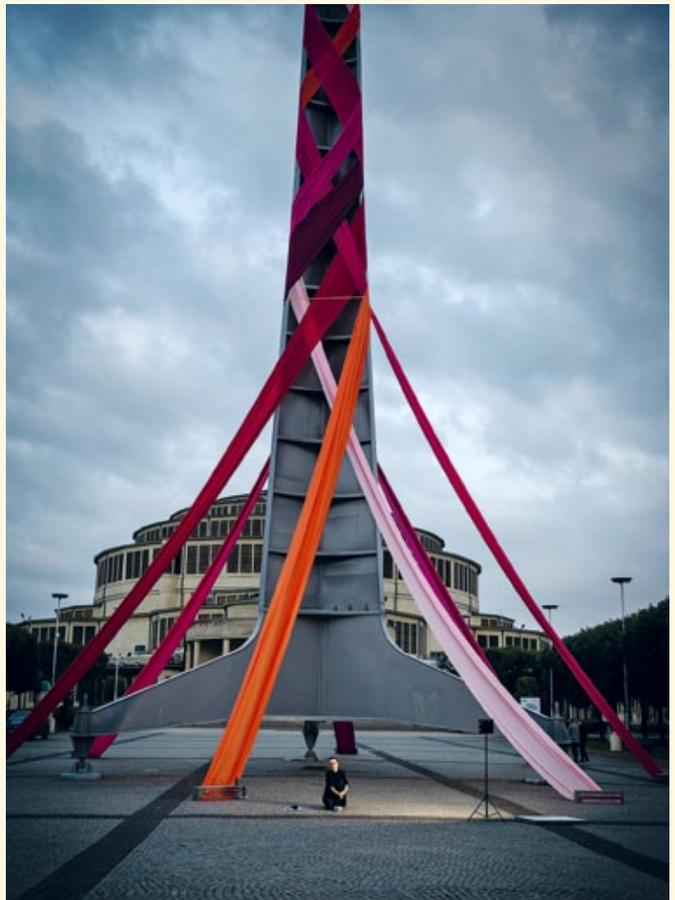
> *Teraz przez mózg do ust, przez serce, przez nasze kanały energetyczne ciałem w dół. Do ziemi, do wody i przez wodę, przez fale internetu łączymy się z miastem X łączymy się z Wykonawczynią rytuału X, która połączy się z nami przez internetowe fale, przez żyły wodne i wykona Intencję Domową.*

W odpowiedzi na fakt, że duża część dezinformacji dystrybuowana jest za pośrednictwem mediów społecznościowych, te same łącza miały być użyte w *Lato nadeszło dziś całkowicie* do przesyłania rytualnych treści i energii. Oczywiście decyzji tej pomogła także łatwość organizowania i przechowywania transmisji na Facebooku,

9 M. Dery, „Deus ex Machina" (1996) [w:] J. Sutcliffe (red.), *Magic*, Londyn: Whitechapel Gallery Ventures, 2010, s. 122—128.

pieczołowicie budowane zasięgi konta fundacji Art Transparent oraz przekonanie o dużej dostępności. Jako że projekt realizowany był zarówno w konkretnej, fizycznej lokalizacji, jak i w internecie, zależało nam, by rytuały dosięgnęły nie tylko osób, którym były dedykowane, by oglądano je na prywatnych ekranach pod Iglicą, jak i w domowych przestrzeniach.

4 października 2021 po całym dniu niełatwego przeobrażania Iglicy w słup majowy, kiedy byłyśmy gotowe zainaugurować projekt rytuałem z działaniem Mali Herby w intencji Evy Siewert, okazało się, że nastąpiła globalna awaria Facebooka i Instagrama. Na żywo streaming z Berlina — realizowany przez aplikację innego technologicznego giganta — garstka osób stłoczona na placu pod Halą Stulecia oglądała wspólnie na niewielkim ekranie telefonu. Awaria w przewrotny sposób dopełniła projekt, stawiając kluczowe pytanie o możliwe przestrzenie działania oraz cenę i znaczenie widzialności. Widzialności nie tylko projektów artystycznych, ale także



organisation based on inequality before the law, the abolition of individual freedoms, or the legalisation of exploitation and violence. Although selective and non-normative, traces of this can be found in the ways in which LGBTQ+ people are treated by the authorities. While heralding the end of capitalism and the emergence of technofeudalism, Yanis Varoufakis points out that the value of individual sovereignty, central to liberalism, is already disappearing because of the mechanisms of control inherent in the virtual monopolies in which we function on a daily basis.

> *Now, through the brain to the mouth, through the heart, through our energy channels with the body down. Into the earth, into the water and through the water, through the waves of the Internet we connect with the city of X, we connect with the Performer of ritual X, who will connect with us through the Internet waves, through the water veins and perform the Home Intention.*

In response to the fact that much of the misinformation is distributed via social media, the same conduits were to be used in *Summer Has Completely Come Today* for the transmission of ritual contents and energy. Of course, this decision was not least due to the ease of organising and archiving livestreams on Facebook, as well as the reach of the Art Transparent foundation's account, painstakingly increased over the years, and the belief in its easy accessibility. As the project was to be simultaneously carried out in a specific, physical location and online, we wanted the rituals not only to reach the people to whom they were dedicated, but also to be viewed on private screens, both under Iglica and at home.

On 4 October 2021, after a whole day of laborious transformation of Iglica into a maypole, when we were ready to inaugurate the project with Mala Herba's ritual for the intention of Eva Siewert, it turned out that a worldwide outage hit Facebook and Instagram. The livestream from Berlin, made possible by an app from another tech giant, was watched on a small phone screen by a handful of people crowded together in the square outside Centennial Hall. The failure perversely complemented the project by posing a key question about possible spaces for action, the price and significance of visibility — not only for art projects, but also for ostracised

poddanych ostracyzmowi jednostek, które będąc szykanowane i wykluczane z konkretnej społeczności, jednocześnie stają się dla niej hiperwidzialne.

Drugą stroną widoczności, w której ekonomia uwagi splata się z inwigilacją i samonadzorem, jest pytanie o łączność. Jak możemy się ze sobą łączyć, wymieniać troską i wiedzą, opiekować się innymi w ramach wspólnoty w sposób, który nie podlega strukturom wyzysku i opiera się alienacji? Jakie połączenia należy tworzyć w sytuacji w której zatrzymanie systemu może wynikać jedynie z jego własnego błędu? Zeic jako drugi nośnik intencji wskazuje wodę. Hydrofeminizm zakłada solidarność pomiędzy wszystkimi „wodnymi ciałami" oraz w perspektywie planetarnej wzajemne powiązania poprzez nieustanną cyrkulację wody pomiędzy wszelkimi organizmami i bytami. W tym ujęciu woda jest transnarodowa, transcielesna i transgatunkowa.

4 października był ciepłym i słonecznym dniem, z odsłoniętymi ramionami zaplataliśmy wstęgi, jakby to naprawdę był maj. Wspomniane na początku i zasugerowane w tytule przegrzanie informacyjne i klimatyczne nabiera w tym kontekście hydrowspólnoty dodatkowego znaczenia. Postępująca katastrofa klimatyczna i coraz większe susze raczej niż międzygatunkową solidarność zapowiadają konflikty i migracje w poszukiwaniu wody, która przestała być odnawialnym zasobem, a stała się towarem. Obawiam się, że dopiero w obliczu masowych przesiedleń doświadczymy skuteczności mechanizmów biopolityki połączonych z narzędziami dezinformacji. W społecznościach budowanych w oparciu o figurę wroga — jak dziś w Polsce traktowane są osoby LGBTQ+ — wspólnota powoływana jest wobec poczucia zagrożenia, a nie troski i empatii.

> *A teraz trzeba rytualnie wypić wodę, w której namoczono kartkę z zapisaną formułą przekleństwa bądź życzeń. To jest koniec rytuału.*

Zeic, codziennie prowadząc rytuały, zapisując formuły przekleństwa zakodowane w liściach roślin przypisanych każdemu z nich i pijąc wodę, przyjmowała rolę szamanki, spotykając w swoim ciele różne intencje, lecznicze rytuały, fale wodne i internetowe. W akcie budowania znaczenia szamańskie praktyki są wcielone i materialne,

individuals who, while being harassed and excluded from a particular community, simultaneously become hyper-visible to it.

Another aspect of visibility — in which the economy of attention is intertwined with surveillance and self-surveillance — is the question of connectivity. How can we remain connected, exchange care and knowledge, and look after others within the community in a way that is not subject to structures of exploitation and resists alienation? What connections need to be made in a situation where the system can be stopped only in the wake of its own error? Zeic identified water as a second medium for carrying the intentions. Hydrofeminism is based on solidarity between all "bodies of water" and, from a planetary perspective, on interconnectedness through the ceaseless circulation of water between all organisms and entities. In this view, water is trans-national, trans-corporeal and trans-species.

The fourth of October was a warm and sunny day, we braided ribbons with bare arms, as if it actually was May. The informational and climatic overheating mentioned at the beginning and referenced in the title takes on added significance in this context of a hydro-community. The ongoing climate catastrophe and increasingly severe droughts foreshadow not interspecies solidarity, but conflicts and migrations in search of water, which is no longer a renewable resource but a commodity. I fear that only in the face of mass displacement will we realise the effectiveness of the mechanisms of biopolitics in combination with the tools of disinformation. In societies shaped by the figure of the enemy — which is how LGBTQ+ people are treated in Poland today — community is invoked through a sense of threat rather than care and empathy.

> *And now you have to ritually drink the water in which the piece of paper with a written formula for the curse or wish has been soaked. This is the end of the ritual.*

By performing the daily rituals, writing down the curses encoded in the plant leaves assigned to each of them and drinking the water, Zeic assumed the role of a shaman blending in her body various intentions, healing rituals, water and Internet waves. In shamans' active accomplishment of meaning, their practices are embodied and material, while art and other things are agentive, indeed

a sztuka i inne obiekty agencyjne (*agentive*), a nawet współpracujące[10]. Koncepcje „nowego animizmu" jako relacyjnej praktyki opartej na szacunku wobec ludzkich i pozaludzkich bytów sytuują współczesne praktyki szamańskie w roli społecznych mediatorów w świecie obejmującym różne, nie tylko międzyludzkie relacje.

Wprowadzenie elementu szamanizmu do praktyki artystycznej zdaje się dopuszczać możliwość, że sztuka może mieć leczniczy wymiar. Co prowadzi do pytania o rodzaj relacji opieki wyłaniający się z wizji takiej praktyki artystycznej.

Po awarii mediów społecznościowych pierwszego dnia rytuału, spoglądając z dumą na przeobrażoną Iglicę i raczej przychylne zainteresowanie, które budziła, pomyślałam, że taka spektakularna interwencja ma szansę zainteresować różne osoby tematem całego projektu. Że jutro już będziemy mogły nadawać w wielu kierunkach do wielu osób. Następnego dnia rano okazało się jednak, że część szarf była zerwana, a betonowe płyty z opisami projektu poprzewracane. Powiedziano nam, że szarfy pozrywał silny tej nocy wiatr. W szamańskich praktykach związanych z *axis mundi* ktokolwiek lub cokolwiek zawieszone na osi pomiędzy niebem a ziemią staje się powierniczką potencjalnej wiedzy. Pozostałyśmy z poplątanymi wstęgami, na których nie dało się już rysować formuł przekleństwa.

Ja nadal nie mam pewności, czego się tego październikowego dnia pod efemerycznym słupem majowym dowiedziałyśmy. Ale kiedy podczas kolejnych, coraz chłodniejszych dni siedziałyśmy w dwójkę pod nieubraną Iglicą, streamując kolejne rytuały, i szerokim łukiem omijały nas zmierzające na koncert tłumy, pojawiło się we mnie poczucie radykalnej odrębności. Jakbyśmy były oddzielone od fanów Big Cyca i Sztywnego Pala Azji niewidzialną błoną, oni się do nas nie zbliżali, a my nie miałyśmy na nich wpływu. Być może gdybym była bardziej skłonna zawierzyć magicznemu myśleniu, potrafiłabym mądrzej odczytać technologiczne i techniczne problemy, które napotkałyśmy. I choć jawią się one jako porażki, to wydaje mi się, że ujawniły więcej, niż gdyby nasze pierwotne ambicje miały się spełnić.

I tam dokąd pójdziemy, wszyscy się zjednoczmy,
w ten radosny majowy poranek.

10 R.J. Wallis, M. Carocci, „Introduction to the Special Issue *Art, Shamanism and Animism*", *Religions*, 2021, 12, nr 10: 853,. https://doi.org/10.3390/rel12100853.

collaborative.[10] Concepts of the "new animism" as a relational practice based on respect for human and non-human entities situate contemporary shamanic practices in the role of social mediators in a world encompassing a variety of non-human relationships. The introduction of an element of shamanism into artistic practice therefore seems to raise the possibility of art's healing dimension. This leads to the question about the kind of care-based relationships emerging from such a vision of creative work.

After the social media outage on the first day of the ritual, as I was looking proudly at the transformed Iglica and the rather favourable interest generated by it. I thought that such a spectacular intervention had the potential to make different people interested in the subject of the whole project. That on the very next day we would be able to livestream to many people. The next morning, however, it turned out that some of the ribbons had been torn off and the concrete slabs with the project descriptions had been knocked over. We were told that it was due to the strong wind that night. In the shamanic practices associated with the *axis mundi*, anyone or anything suspended on the axis between heaven and earth becomes a repository of potential knowledge. We were left with entangled ribbons on which it was no longer possible to draw the curse formulas.

I, for one, am still unsure about what we learned that October day under the ephemeral maypole. But as the two of us sat under the unadorned Iglica streaming ritual after ritual during the ensuing, increasingly chilly days, with crowds of people heading to a concert giving us a wide berth, a sense of radical separateness emerged in me. It was as if an invisible membrane divided us from the 80s rock fans — they wouldn't come near us and we had no way of influencing them. Had I been more willing to trust in magical thinking, perhaps I would have been able to interpret the technological and technical problems we had encountered more wisely. And while they appear as failures, it seems to me that perhaps they revealed more than if our original ambitions were to come true.

Wherever we go we shall unite
on that joyful morning in May.

10 R.J. Wallis, M. Carocci, "Introduction to the Special Issue *Art, Shamanism and Animism*", *Religions*, 2021, 12, no. 10: 853,. https://doi.org/10.3390/rel12100853.

SURVIVAL XX Przegląd Sztuki | Art Review

dyrektor Przeglądu | director of the Review:
Michał Bieniek

kuratorzy i kuratorki | curators:
Michał Bieniek, Daniel Brożek, Anna Kołodziejczyk, Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta

artyści i artystki | artists:
Laia Abril, Krystian Truth Czaplicki, Volkan Diyaroglu, Pablo Ramírez González, Maja Janczar, Kamil Kak, Monika Karczmarczyk, Dana Kavelina, Maksym Khodak, Alina Kleytman, Adam Kozicki, Agata Lankamer, Katarzyna Malejka, Magdalena Mądra, Martyna Modzelewska, Horacy Muszyński, Małgorzata Mycek, Adam Nehring, Iwona Ogrodzka, Zofia Pałucha, Valentina Petrova, Przemysław Piniak, Katarzyna Podpora, Martyna Poznańska, Aleksandra Przybysz, Jakub Rokita, Anna Scherbyna, Jarosław Słomski, Aleksander Sovtysik, Kuba Stępień, Kamil Subzda, Tytus Szabelski, Sofia Topi, Daniela Weiss, Katarzyna Wyszkowska, xyckshyt, Rafał Żarski

Scena społeczna | The Public Forum
uczestnicy i uczestniczki | participants:
Franz Tišek, Simon Balázs, Yuriy Biley, Zuzana Kupcová, Beata Kwiatkowska, Katarzyna Kulwicka, Agata Gąsiorowska
koncepcja 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

administracja | administration:
Aleksandra Jach

komunikacja | public relations:
Magda Kotowska, Łukasz Lorenc, Fest Promo

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

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

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

wolontariusze i wolontariuszki | volunteers:
Julia Rupik, Pamela Halbiniak, Agata Jaszke, Gabriela Wolska, Martyna Śmiłowska, Maria Burchardt, Małgorzata Świerz, Julia Błach, Alicja Czapigo, Michalina Gdula, Veronica Panasowiec, Kinga Flasza, Weronika Kałuża, Anna Strupiechowska, Ksawery Ciesielski, Katarzyna Jasińska, Marta Bilska, Agnieszka Tomasiak, Mesalina Chwist, Dominika Rękawek, Katarzyna Paterek, Maja Dawidowska, Karolina Borowska, Aleksandra Rusin, Katarzyna Pitucha, Aleksandra Gigiel, Anna Janik, Anna Bańkowska, Bogna Korabiewska, Piotr Szerszeniów, Alicja Baran, Emilia Głowacz, Julia Szoblik, Karolina Wojsz, Alexandra Mąkowska, Weronika Brzezińska, Mateusz Rosa, Martyna Czerwik, Julia Dżbik, Katarzyna Ćwikła, Zuzanna Araszkiewicz, Jakub Marszałek, Adela Górna, Barbara Lewandowska, Danuta Młynarska-Przyszlak, Tomasz Przyszlak, Katarzyna Grześkowiak, Oliwia Żelazowska, Aleksandra Lorenc, Laura Linnik, Marcin Kasprzak, Anna Zieziula, Julia Zwolińska, Dominika Waligórska, Zuzanna Kluszczyk, Agnieszka Fiedler, Aleksandra Dziula, Aleksandra Wasilewska, Maria Kierończyk, Łukasz Biały, Izabela Pauch, Lilia Gejderich, Izabela Szydło

Serdecznie dziękujemy wszystkim osobom i instytucjom, które umożliwiły organizację 20. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL | We would like to thank the following persons and institutions who helped to organise the 20th 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

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

OKRE Development
Eugene Houx, Prezes Zarządu | President of the Board

Zespół OKRE Development | OKRE Development team:
Małgorzata Deiksler, Agata Tomicka-Stisz, Piotr Chiniewicz, Agata Czupryna, Agnieszka Grzywińska, Michał Orzepiński, Szymon Kucia, Konrad Gwiazda, Monika Brink, Marta Gniewecka
Bartek Zięba, Marta Kowalczyk, Agnieszka Łysak | Branda Studio
Kinga Pawlak | CTL Media
Rafał Tomaszewski | Another Point

Uniwersytet SWPS filia we Wrocławiu | SWPS University, Wrocław branch
Anna Murzyn-Romańczuk, Specjalista ds. Marketingu i PR | Marketing and PR specialist
dr hab. Agata Gąsiorowska, psycholog, Wydział Psychologii | psychologist, Faculty of Psychology
mgr Katarzyna Kulwicka, psycholog, Wydział Psychologii | psychologist, Faculty of Psychology

Muzeum Miejskie Wrocławia | Wrocław City Museum

Fundacja Katarynka | Katarynka Foundation

ORGANIZATOR ORGANISER
TRANSPARENT

PATRONAT HONOROWY UNDER THE PATRONAGE
PREZYDENT WROCŁAWIA

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW CO-FINANCED BY
Wrocław miasto spotkań
supported by Visegrad Fund

PARTNER STRATEGICZNY MAIN PARTNER
powered by OKRE

The project "UNLEARNING — 20 years of art for social change in V4 region" is co-financed by the Governments of Czechia, Hungary, Poland and Slovakia through Visegrad Grants from International Visegrad Fund. The mission of the fund is to advance ideas for sustainable regional cooperation in Central Europe.

PARTNERZY | PARTNERS
Uniwersytet SWPS
#PijKranówkę
austriackie forum kultury WAW
ruch muzyczny
FUNDACJA KATARYNKA
R46

PATRONI MEDIALNI | MEDIA PATRONS
RADIO NOWY ŚWIAT
POPTOWN.EU
Glissando
wyborcza.pl
www.wroclaw.pl
KOCHAM WROCŁAW
MIEJSCA WE WROCŁAWIU

Katalog | The catalogue

wydawca katalogu | publisher of the catalogue:

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

redakcja | editing:
Michał Bieniek

autorzy i autorki tekstów | authors of texts:
Michał Bieniek, Daniel Brożek, Anna Kołodziejczyk, Veronika Krülle Kotoučová, Zuzana Kupcová, Małgorzata Miśniakiewicz, Łukasz Moll, Ewa Pluta, Andrea Simon

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:
Simplon

© Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej 2022
978-83-960088-2-4

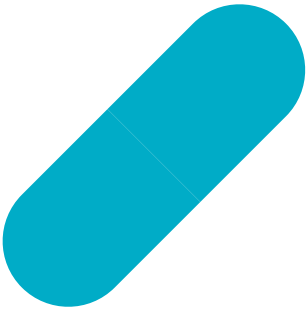
dofinansowano ze środków | financed by:

Gmina Wrocław | Municipality of Wrocław,
www.wroclaw.pl

Wrocław miasto spotkań

Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki w ramach projektu „UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region" | International Visegrad Fund within the project "UNLEARNING — 20 years of art for social change in the V4 region"

supported by

Visegrad Fund

Projekt jest współfinansowany przez rządy Czech, Węgier, Polski i Słowacji w ramach Grantów Wyszehradzkich Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego. Misją funduszu jest promowanie pomysłów na zrównoważoną współpracę regionalną w Europie Środkowej. | The project is co-financed by the Governments of Czechia, Hungary, Poland and Slovakia through Visegrad Grants from International Visegrad Fund. The mission of the fund is to advance ideas for sustainable regional cooperation in Central Europe.