

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 wyrażenie 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, which 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, stigmatised for breaking the code of the street.

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 użytkownicy 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. Po wyrzuceniu ze studiów udałam się do ośrodka psychoterapeutycznego, w którym spędziłam pół roku, w tym momencie jestem w stanie w miarę funkcjonować.*

Translacja i ulokowanie międzynarodowego, 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 skrótości 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 statements 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 neuroatypical 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. After being expelled from university, I went to a psychotherapeutic centre where I spent six months, and at this point I am able to function fairly well.*

The translation and placement of the international, English-language discourse on anti-capitalism 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.

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 kultowego 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 tym filmem. Jego główne zarzuty zbliżone były do tych, które Slavoj Žižek przedstawił w swojej *Zboczony 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, takiej, która umożliwi mu dostrzeżenie elementów fikcyjnych i rzeczywistych w swoim kontekście. Panaceum pozwalającego widzieć ich relację i dostrzegać dialektyczny ruch wzajemnego przenikania elementów fikcyjności i rzeczywistości. Artysta, tworząc swoje malarskie wrzuty, inspirował się symboliką kolorów zapożyczoną z kultowej sceny z filmu *Matrix*, w której główny bohater Neo musi wybrać pigułkę – niebieską albo czerwoną. Jeżeli połknie niebieską, obudzi się w dobrze znanym świecie, ale już do końca życia będzie w iluzji. Jeżeli sięgnie po czerwoną, pozna przerażającą prawdę o rzeczywistości, ale stanie się wolny.*

W jednej z prac z tego cyklu wykorzystano grafikę przedstawiającą Butelkę Kleina. Autorami tego projektu są Thomas F. Banchoff, David Kaplan i Jeff Beall; źródło: <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 cult 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. If he takes the blue one, he will wake up in his familiar world and live in an illusion until the end. If he opts for the red one, he will learn the terrifying truth about reality, but he will become free.

One of the works from this series uses a graphic depicting the Klein Bottle, designed by Thomas F. Banchoff, David Kaplan and Jeff Beall; source: <http://alem3d.obidos.org/>.

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 kultowego 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 tym 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, takiej, która umożliwi mu dostrzeżenie elementów fikcyjnych i rzeczywistych w swoim kontekście. Panaceum pozwalającego widzieć ich relację i dostrzegać dialektyczny ruch wzajemnego przenikania elementów fikcyjności i rzeczywistości. Artysta, tworząc swoje malarskie wrzuty, inspirował się symboliką kolorów zapożyczoną z kultowej sceny z filmu *Matrix*, w której główny bohater Neo musi wybrać pigułkę – niebieską albo czerwoną. Jeżeli połknie niebieską, obudzi się w dobrze znanym świecie, ale już do końca żyć będzie w iluzji. Jeżeli sięgnie po czerwoną, pozna przerażającą prawdę o rzeczywistości, ale stanie się wolny.*

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 cult 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. If he takes the blue one, he will wake up in his familiar world and live in an illusion until the end. If he opts for the red one, he will learn the terrifying truth about reality, but he will become free.

*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 wybaczone (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 inhabit 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 wrócił do przedszkolnych i wczesnoszkolnych doświadczeń uczęszczania do pływackiego klubu sportowego w małym polskim mieście. Tytuł jest przekształceniem angielskojęzycznych „syren” [*mermaid*, czyli „panny z morza”] w „morskich chłopców” [*mer-morski, -boys* – chłopcy].

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 wokalnno-ruchową.

*Merboys* (w luźnym tłumaczeniu „syrenkowie”) 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, squeeerowaną 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* (a pun on “mermaids”) 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.*

Tytuł pracy odnosi się do powszechnej frazy w tytułach amatorskich klipów na YouTube z dźwiękami o niezidentyfikowanym pochodzeniu. W każdym zakątku świata kręczone 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 phenomena 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?

Prezentowana praca wideo dekonstruuje socrealistyczne produkcje filmowe i przetwarzane je w abstrakcję – w zmontowane, nieme, pozbawione narracji, czarno-białe obrazy. Wprowadzony w ZSRR w 1932 r. socrealizm opierał się na gloryfikacji Rewolucji Październikowej, propagowaniu socjalizmu i sowieckich ideałów. O znaczeniu kinematografii w społeczeństwie radzieckim świadczą słowa przypisywane Leninowi: „ze wszystkich sztuk najważniejszy jest dla nas film”. 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. The importance of cinematography in building society is reflected in the words attributed to Lenin: "of all the arts, the most important for us is the cinema." 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.



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. Czas się zatrzymał. Spetryfikowana czeka, aż trujący nektar wypłynie. Jej wegetacja to *slow motion* i ćwiczenie pamięci. Próbuje pogodzić własną niewinność ze skazą, oczyścić się ze wstrętu. Chce wreszcie dokonać rytuału przejścia, wyleczyć się i wyrwać z marazmu własnej fizyczności.

*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 obłąd albo wiktoriańska histeria, a więc zmyślona jednostka chorobowa rugująca wolność seksualną i obyczajową kobiet. Podobnie wykluczająca jest aseksualność, będąca efektem nieuleczonej traumy. Tym bardziej ironicznie wybrzmiewa tutaj dziecinny wygląd bohaterki – dorosłej już kobiety.

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

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. The time stopped. Petrified, she has been waiting for the poisonous nectar to flow out. Her vegetation is slow motion and memory training. She is trying to reconcile her innocence with a flaw, to purge herself of disgust. She wants to finally perform a rite of passage, heal herself and break free from the stagnation of her own physicality.

*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. Asexuality, which is the result of untreated trauma, is equally excluding. The childish looks of the protagonist, an adult woman, are all the more ironic here.

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 remain in ceaseless poisonous tension, reminiscent of a narcotic trance. Mutually conditioning each other, they remain hung in time.



instalacja dźwiękowa / sound installation  
dźwięk emitowany kierunkowo, partytura  
w rozproszeniu, materiał pochodzenia  
roślinnego, rysunek / directional sound, score  
in dispersion, material of plant origin, drawing

\_\_\_\V> jeszcze jest tak\| że gdy wygląda się przez okno\_ łatwo wzrokiem odnaleźć drzewa  
/jak tu\\_ / trawy / /'ich ciała\_ciągle w ruchu /jak nasze\\_ /< walczą \_\_ zmuszone są\  
coraz zacieklej ^ o zachowanie prawidłowych funkcji życiowych\_ o pion\\_ /i przepływ  
\_\_\_/||/\\_ |^walka drzew z wiatrem\_"/\traw z suszą // wciąż \_\_\|| mimo coraz  
częstszych wichur/Vl coraz mniej regularnych opadów deszczu /| wydaje się "'naturalna,"/i  
jest chyba nieoczywista /< ll \_niemal niewidoczna\_|wiele dzieje się wewnątrz V/ w ciele  
\\_ /to napięcie\_ \_by\_być jak najdłużej żywym \_-/i jak najżywiej być/ /tak nam znane\^  
\_w urwanym westchnieniu\_\_ przyspieszonym pulsie',\_'\_'\_i skurczu żołądka\_\_/  
>\_tu przejawia się |/'w chrzęstach,,/L pod naporem sił |,'trzaskach \\_poddawania się  
temperaturze \_|w ll pustych uderzeniach|| przegranych bitew \_\_||/ skrzypnięciach,, |  
oporu|\_| /\_\_\_ w ciszy \_\_\_\_\_| iii w\_'lekkim l, szeleście zwycięstw ||| /,.,

\_\_\_\V> still\| when one looks out of the window \_|| there are trees visible |/like here\\_\  
and there is grass / /' 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 \_\_\_/||/\\_ |^trees fighting winds\_"/\ grasses fighting  
drought // | still\_||\ despite the increasingly frequent gales ^/l^less regular rainfalls/' |"it  
seems "'natural,"/and remains rather unapparent ll\_nearly invisible\_|most of it goes on  
inside V/ the body \\_ /the tension \_\_to\_exist as long as possible \_||< and lead a possibly  
best existence /\_/we know it so well|^\_expressed in a fragmented sigh\_ '\_\_\_ racing  
pulse ' ,,'\_'\_'\_' and contractions of stomach |\_\_\_/  
>\_here /</ it resounds | /' in crunches ,,/L under forced pressure |,'crackles \\_giving in  
to temperature \_|in ll hollow thumps|| of lost battles \_\_||/ creaks ,,' | of resistance|\_|  
/\_ in silence \_\_\_\_\_|iii in\_'the subtle rustle "l, of victory ||| /,.,

*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 wstuchania 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 storytelling of the planet.

The work was commissioned by 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.

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 przygotowaniem do bokserkiej walki. Kobięcy głos odczytuje tekst będący parafrazą cytatu autorstwa Kelly Oliver, amerykańskiej filozofki kontynuującej myśl Jacques'a Derridy:

*Na szczęście lub na nieszczęście, zostajemy z pustymi bandażami w dłoni, znaczącymi pozbawionymi odniesienia, nie wiedząc, co o tym sądzić i gdzie jest ciało. To czas interpretacji, między-czas, czas przed poznaniem odpowiedzi, ale na razie bandażę wciąż tam leżą, coś sygnalizują, ale 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 osiągnąć 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 empty bandages, detached signifiers, asking what they mean and where's the body. The time of interpretation, in between time, before we know what it means, the pile of bandages lying there, 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.

*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 rejsiem. 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).

Podróże możliwe są w godzinach:  
24–26 czerwca: 12–15, 16–19, 20–22  
27 czerwca: 12–15 oraz 16–19

*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 traveling. 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).

The trips are possible from 24 to 26 June, from 12–3 p.m., 4–7 p.m., 8–10 p.m. and 27 June, from 12–3 p.m., 4–7 p.m.

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 r. 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 listu 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.

In *Letter to a Turtledove*, 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.



*Jeszcze noc ciemna i cisza nad miastem, a już te żelazne gruchoty ruszają z zajezdni na Biskupinie, grmią na moście Zwierzynieckim, potem zjeżdżają w dół narastającym wyciem i gdy zdaje się, że te przeraźliwe crescendo już już wybuchnie eksplozją, tramwaj nagle zaczyna rządzić, 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 słycać 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



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 wyodrębnić z niego kształty. [...] słuchanie takich dźwięków jest swego rodzaju samopoznaniem. Dlaczego? Wstuchajmy 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 Pasiiecznik, „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 Pasiiecznik, *Ruch Muzyczny*, 2009





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

# SURVIVAL XX

14

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, 200x150 cm / oil on canvas,  
200x150 cm

**Soft Yes**

olej na płótnie, 70x140 cm / oil on canvas,  
70x140 cm

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.

W projekcie pt. *Apteka Pod Murzynem* artysta skupia się na kolonialnych narracjach zbudowanych wokół apteki działającej do 1945 roku w Breslau (dzisiejszy Wrocław), pod nazwą „Mohren-Apotheke”. Zanim w połowie lat 20. XX wieku w północnej pierzei placu Solnego powstał awangardowy modernistyczny budynek, od co najmniej drugiej połowy XV wieku funkcjonowały tutaj kamienice mieszczańskie z działającą apteką. Dokładna data powstania apteki nie jest znana, ale po raz pierwszy wzmiankowana jest w statucie regulującym działalność wrocławskich aptek wydanym w 1489 roku, jako najmłodsza z czterech działających wówczas w mieście. 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 atrakcją 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. W tych strategiach Murzyn był skodyfikowany i wprowadzony do kultury wizualnej głównie przez swój kolor i przerysowane cechy wyglądu.

In *Moor Pharmacy*, the artist focuses on colonial narratives surrounding Mohren-Apotheke, a pharmacy operating until 1945 in Breslau [today's Wrocław]. 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 15<sup>th</sup> century. The exact date of establishment of the pharmacy in question is unknown, but it was mentioned for the first time in the 1489 statute regulating the functioning of Wrocław pharmacies as the newest of four such establishments in the city at the time. 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 19<sup>th</sup> century, which decorated the facade of the building at the height of the first floor. At the beginning of the 20<sup>th</sup> 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 20<sup>th</sup> century. In these strategies, the image of a black man was codified and introduced into the visual culture mainly due to his skin colour and exaggerated external features.



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.

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 uzyskać 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 geoenengineering 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.

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.

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.

Inspirację do stworzenia instalacji *Zen Zone* 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 *Zen Zone* 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.

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 przywołać na myśl popularne emotikony. Jej pozornie wesołe „ludziki” nie mają wyraźnych 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 “stick figures” 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.



*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.

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. Zrobiliśmy 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.

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 obywaterek 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*.

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.

**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 tragiczna biografia wrocławskiej chemiczki Clary Immerwahr (1870–1915), która popełniła samobójstwo, strzelając sobie w pierś 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 zbrodniczych działań wojennych. Clara Immerwahr, której historia została upamiętniona m.in. przez umieszczenie tablicy pamiątkowej na budynku Uniwersytetu Wrocławskiego, 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.

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 to the involvement of Fritz Haber 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, whose life is commemorated by a plaque on a building of the University of Wrocław, 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?

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

# **SURVIVAL XX**

**25**

**Iwona Ogrodzka**

**Portret Friza Habera / Portrait of Friz  
Haber**

2020

# **SURVIVAL XX**

**25**

**Iwona Ogrodzka**

**Dla mojej drogiej żony dr Clary Haber**

**w podzięcie za jej cichą współpracę /**

**To my dear wife Clara Haber, Ph.D.,**

**in gratitude for her silent co-operation**

2020

# **SURVIVAL XX**

**25**

**Iwona Ogrodzka**

**Kwiaty Clary, fotografia cyfrowa /**

**Clara's flowers**

2021



# **SURVIVAL XX**

**25**

**Iwona Ogrodzka**

**Ministerstwo ds. Samotności /**

**The ministry of loneliness**

2021

# **SURVIVAL XX**

**25**

**Iwona Ogrodzka**

**Ministerstwo ds. Samotności 2 /**

**The ministry of loneliness 2**

2021

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 jakiegokolwiek 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 maszyn. 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 prześlągania 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.

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.

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 przeciwdziałającym 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 historycznej zależności i bliskości między jednostką a ekranem. Niewidzialne palce, wypowiedane 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.

Myśląc o stanie „bycia na pigułkach”, przekształciłam swój telefon w jeden z etapów [własnego] zanurzenia się w upływającym czasie. 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 counteractive 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.

Thinking along with the “being pillled” condition, I translated my phone into a stage of [my own] immersion into the leap of time. 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.

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 psychoanalitka Hermanna Rorschacha na potrzeby uzyskiwania diagnozy klinicznej w zaburzeniach osobowości. Wykorzystywany w testach motyw plam atramentowych, przedstawiany 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 a 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.

W medycynie ludowej woda święcona od zawsze uchodziła za środek leczniczy o wielkiej mocy. Cudowne źródła są ważnym elementem kultury ludowej, a ponad 120 z nich opisano w opracowaniu *Cudowne źródła w Polsce*. Jest to lista niepełna. Bieg czasu oraz różne czynniki, związane chociażby z geograficznym położeniem tych miejsc, wpływają na popularność i widzialność źródeł. 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 źródła związane są z objawieniami maryjnymi i legendami o cudownych uzdrowieniach. Przykładem jest źródło w Radoszycach, przy którym Maryja objawiła się trędowatej, lecząc ją, czy historia o jednym z najpopularniejszych uzdrowień w Świętej Wodzie, gdzie cudowne źródło 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.

*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 źródeł o różnych właściwościach. To prototyp niewyczerpanego źródła – suplementu diety, który przyjmowany regularnie w stałych dawkach dałby ludziom szczęście.

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 źródła 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* 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 okrągłe pastylki, które rozdawano amerykańskim żołnierzom na frontach drugiej wojny światowej. Ich nazwa nawiązywała do kształtu koła ratunkowego. Składały się jedynie z aromatyzowanego cukru. Choć pozbawione substancji leczniczych, często ratowały życia – ich słodki smak pomagał przetrwać w okrutnej rzeczywistości. Podobnie jak leki psychotropowe, które umożliwiają funkcjonowanie w ramach systemu. Bywają niepełnym, choć pomocnym rozwiązaniem. Ich obecność w życiu osoby w kryzysie choroby psychicznej jest definitywnie poważną sprawą, a zażywanie koniecznością. Jednak w wielu miejscach ich funkcja się zmienia – stają się narzędziem systemowej opresji. W aresztach i więzieniach, mimo istniejących przepisów prawnych, leki wydawane są niechętnie. Niejednokrotnie jest to rodzaj kary lub – podczas przesłuchań – zachęta do mówienia. Ich brak jest kolejnym etapem dehumanizacji osób zatrzymanych i osadzonych. Podobnie jak brak możliwości kontaktu z rodziną, zapalenia papierosa, wypróżnienia się czy wreszcie – uzyskania pomocy prawnej.

Aresztowanym odmawia się także pomocy medycznej, w tym zabiegów i terapii ratujących 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, powołując się m.in. na badania Court Watch Polska i Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, zwraca uwagę na notoryczne łamanie art. 115. Kodeksu karnego wykonawczego [Zapewnianie świadczeń zdrowotnych] przez osoby zatrudnione w zakładach penitencjarnych. Formalnie praca nawiązuje do powieści graficznej z 1918 roku *Debout Les Morts* [Powstańcie, zmarli] francuskiego artysty i zagorzałego pacyfisty Fransa Masereela. Tytuł to cytat wypowiedzi policjantów, z którymi artysta miał do czynienia w areszcie.

Obraz ukazuje postać hipotetycznego aresztanta poddanego opresji systemu i efektem stosowanej w Pomieszczeniach dla Osób Zatrzymanych 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 round pills distributed to American soldiers on the fronts of World War II. Their name referred to the shape of the life-buoy. 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. Withdrawing them may be a form of punishment or, during an interrogation, an incentive to confess. 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 finally obtain legal aid.

Those in custody are also denied medical assistance, including life-saving treatments and therapies. 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, quoting the research of Court Watch Poland and the Helsinki Foundation for Human Rights, 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 staunch 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 hypothetical 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.*



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.

Praca jest częścią projektu „Teoria prawie wszystkiego” zrealizowanego w Istambule w 2021 roku, który dotyczył osobistych teorii artysty na temat nieustających kryzysów charakterystycznych dla współczesnego świata – zarówno tych jednostkowych, jak i pojmowanych szerzej: socjologicznie, politycznie itd. 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 rzućeni, 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.

The work is part of the *Theory of Almost Everything* project carried out in Istanbul in 2021, which focused on the artist's personal theories concerning the constant crises characterising the modern world, be them individual or perceived more broadly – sociologically, politically, etc. 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.

Kolczasty kształt typografii użytej w tej pracy nawiązuje do planów oznaczenia stałych obiektów przechowywania odpadów jądrowych. Pierwsze tego typu magazyny powstają właśnie w Finlandii. Odpady jądrowe będą szkodliwe przez ponad 10 000 lat. Prawdopodobnie żaden ludzki język nie będzie zrozumiał przez tak długi okres. Naukowcy próbują zatem znaleźć ponadczasowe symbole oznaczające zagrożenie. Jak komunikować nieuniknione ryzyko dla przyszłych ludzi? Jak zniechęcić ich do wykonywania prac archeologicznych i narażania się na niebezpieczne promieniowanie? Jednym z pomysłów było zbudowanie gigantycznych cementowych kolców oznaczających przestrzeń składowiska odpadów, które mają zmanifestować zagrożenie i wrogość miejsca. Pisząc swój niezrozumiały manifest, artysta buduje kontrast między wrogimi, twardymi i kolczastymi literami a polarową tkaniną. Polar jest tkaniną niewyjąciową, zupełnie przestał być cool, ale to właśnie on jak żaden inny materiał daje ochronę w wielu sytuacjach. Zachęca też do zostania w domu, w komfortowych 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. Jest zarazem schronieniem i barierą. Użycie niezrozumiałego pseudotekstu nawiązuje także do przesylenia naszego świata wiadomościami, które potencjalnie powinny być zrozumiałe, jednak przez ich natłok nie jesteśmy w stanie na bieżąco przetwarzać niekończącego się strumienia informacji. Za każdym razem praca pisana jest na nowo, składa się bowiem z elementów niemających stałego schematu ułożenia i dlatego każda jej ekspozycja jest unikatowa.

The spiky typography used in this work 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 human 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. It is both a shelter and a barrier. 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.

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.

*Wsluchaj się w dźwięk, aż przestaniesz go rozpoznawać.*

Pauline Oliveros, *Sonic Meditation XVIII: Recognition*

The title of the work comes 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*

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**

video / 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 Oстрыm 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.