

# RĘCZNIK

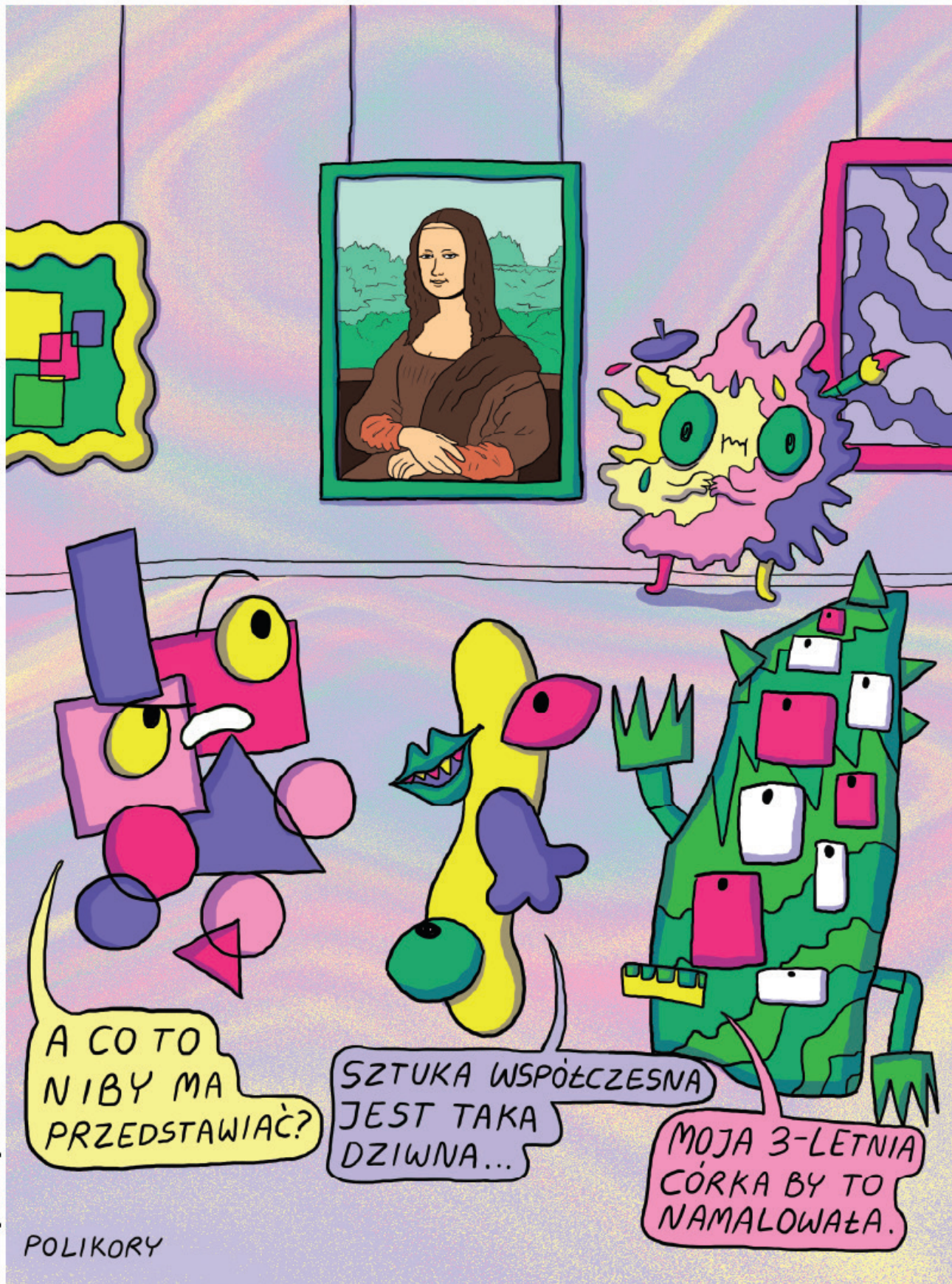
MAGAZYN CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ŁAŹNIA W GDAŃSKU  
LAZANIA CENTRE FOR CONTEMPORARY ART MAGAZINE



NR 5. 2022 | EGZEMPLARZ BEZPŁATNY  
NR 5. 2022 | FREE COPY

ISSN: 2657-8174

\*Ręcznik means towel in case you were wondering



A CO TO  
NIBY MA  
PRZEDSTAWIAĆ?

SZTUKA WSPÓŁCZESNA  
JEST TAKA  
DZIWNNA...

MOJA 3-LETNIA  
CÓRKA BY TO  
NAMALOWAŁA.

POLIKORY

# W NUMERZE

## IN THIS EDITION

### WSTĘP | PREFACE

Kultura mierzy się z nieprzewidywalnością naszych czasów  
[How culture tackles the unpredictability of our times](#) |  
Jadwiga Charzyńska **4**

### WYSTAWY | EXHIBITIONS

Wacław Szpakowski | Elżbieta Łubowicz **8**  
*Nirvana* Agaty Nowosielskiej | Malina Barcikowska **14**  
*Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie*  
[| I can talk only about war / I can talk not only about war](#) |  
Natalia Revko **18**  
*Labriego* Rosemberga Sandovala | Carlos Jiménez **24**

### SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ | ART IN PUBLIC SPACE

Bert Theis. Wspomnienie | [Remembering Bert Theis](#) | Enrico Lunghi **28**  
[www.GAPS.gda.pl](#) **34**  
*Przystań* | [Haven](#) | Paweł Błęcki **40**

### ROZMOWA | CONVERSATION

Strategie oddolne | [Grassroots strategies](#) | Jakub Knera rozmawia z Julią Tymańską, Alicją Jelińską, Aleksandrą Grzonkowską i Piotrem Mańczakiem **46**  
Kryzysowe rezydencje | [Emergency Residency](#) | Aleksandra Grzonkowska i Monika Popow rozmawiają z Natalią Revko, Aleksandrą Księżopolską i Lilą Bosowską **54**

### ART AND SCIENCE

Przeszkody na drodze ku doskonałości | [Obstacles on the path to perfection](#) | Elvin Flamingo **60**

### KINO | CINEMA

...gdyby na Wybrzeżu powołano wytwórnię filmową | [...had a film studio been founded on the Coast](#) | Kazimierz Babiński **66**

### INSTALACJA PERFORMATYWNA | PERFORMATIVE

INSTALLATION  
Sto lat po kataklizmie | [One hundred years after the cataclysm](#) | Mirosław Baran **76**

### AKTUALNIE W KULTURZE | NOW IN CULTURE

Krytyka sztuki w dobie estetyki informacji | [Art criticism in the age of information aesthetics](#) | Alina Kietrys **82**  
W poszukiwaniu drogowskazów | [Looking for signposts](#) | Piotr Sarzyński **86**

### KSIĘGARNIA | BOOKSHOP

Nowości wydawnicze  
[New publications](#) **90**

### KOMIKS | COMIC

Iskra **93**

nr 5, 2022

### Wydawca | Publisher

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA  
LAZNIA Centre for Contemporary Art

### Projekt graficzny | Layout

Jan Rosiek

### Ilustracja na okładce | Cover illustration

Jakub Żywuszeko

Projekt okładki powstał jako efekt zajęć prowadzonych przez dr Anitę Wasik na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

The cover design is the product of courses led by dr Anita Wasik at the Faculty of Graphic Art, Gdańsk Academy of Fine Arts.

### Redakcja | Edited by

Tymoteusz Skiba

### Korekta językowa | Proofreading

Dagmara Zawistowska-Toczek

### Tłumaczenie | Translation

Aleksandra Szkudłapska

### Druk | Print

Drukarnia WL

### Skład tekstu | Typesetting

Władysław Banach

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 1  
ul. Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk Dolne Miasto

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2  
ul. Strajku Dokerów 5, 80-544 Gdańsk Nowy Port

Tel.: + 48 58 305 40 50, + 48 58 320 29 76

Email: [office@laznia.pl](mailto:office@laznia.pl) [recznik@laznia.pl](mailto:recznik@laznia.pl)  
[www.laznia.pl](http://www.laznia.pl)



CENTRUM  
SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ  
ŁAŻNIA

## **Po 24 lutego 2022 roku nie ma już powrotu do dawnego świata – także w sensie kulturalnym i artystycznym.**

After 24 February 2022, there is no coming back to the world as it was – in the cultural and artistic sense too.

## **Kultura mierzy się z nieprzewidywalnością naszych czasów**

### How culture tackles the unpredictability of our times

O znaczeniu kultury chroniącej wartości w świetle zachodzących ustawicznie zmian pisano już wiele, także w ostatnim RĘCZNIKU. Dziś ten problem pojawia się nader wyraźnie. Nie wygasa jeszcze pandemia, Rosja zaatakowała Ukrainę... Po 24 lutego 2022 roku nie ma już powrotu do dawnego świata – także w sensie kulturalnym i artystycznym.

Do ŁAŻNI zawitali ukraińscy artyści i kuratorzy. Dzięki ich zaangażowaniu zorganizowaliśmy wystawę opowiadającą o grozie wojny za naszą wschodnią granicą – *Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie* – której, kuratorką została jedna z naszych rezydentek, **Natalia Revko**. Więcej o tym przejmującym projekcie znajdziecie Państwo w RĘCZNIKU.

W tym numerze **Piotr Sarzyński** zwraca także uwagę, iż w Polsce jest duży **problem z budowaniem trwałych i wiarygodnych hierarchii w sztuce**. Warto w tym momencie zastanowić się nad przyczynami destabilizacji polskiej kultury. Mija dekada, odkąd wprowadzono radykalne zmiany w przepisach o organizacji i zarządzaniu instytucjami artystycznymi i kulturalnymi. Ustawa miała zapewnić instytucjom niezależność, a jak jest w praktyce? W 2020 roku usunięto bezprawnie dyrektorkę Muzeum Śląskiego, która obecnie kieruje Galerią Narodową w Pradze ku zadowoleniu czeskich znawców sztuki. Aktualnie jest też wiele zastrzeżeń do tego, co dzieje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. Przykłady można by mnożyć.

**Alina Kietrys** pisze o sprowadzeniu **kultury do roli produktu** przy jednoczesnym pogłębianiu się

Much has been written (including in the previous issue of RĘCZNIK) about culture's crucial role in safeguarding values in light of constant change. Today, this problem is all the more evident. The pandemic is still lurking in the background; Russia has attacked Ukraine... After 24 February 2022, there is no coming back to the world as it was – in the cultural and artistic sense too.

ŁAŻNIA has welcomed Ukrainian artists and curators. Their engagement made it possible to organise an exhibition about the terror of war beyond our Eastern border. *I can talk only about war / I can talk not only about war* was curated by one of our residents, **Natalia Revko**. You will find more information about this moving project inside this issue of RĘCZNIK.

Also in this issue, **Piotr Sarzyński** draws attention to the burning problem of **building lasting and credible hierarchies in art** in Poland. Here it is worth pondering the reasons for the destabilisation of Polish culture. A decade has passed since the introduction of radical changes in the regulations on the organisation and management of arts and cultural institutions. The new law was supposed to ensure institutional independence, but what does it look like in practice? In 2020, the director of the Silesian Museum was unlawfully removed from her post; she now heads the National Gallery in Prague to the contentment of Czech art connoisseurs. Likewise, there are many concerns about what is happening at the Muzeum Sztuki in Łódź. The list could go on.

**Alina Kietrys** writes about **reducing culture to the role of product** in the context of exacerbating



KinoPort w plenerze | KinoPort outdoors  
fot. Bartosz Bańka

„nierówności w przyswajaniu dóbr kultury”. No właśnie. Gdzie tkwi tego przyczyna? Truizmem jest mówienie, że siłę rozwoju społeczeństwa, jego spoiwo stanowi kultura i edukacja. Lecz w praktyce liberałowie uznali, że w każdej sferze najlepiej zadziałają regulacje rynkowe, zapomnieli o dziedzinach, które powinny „być oczkiem w głowie” dalekowzrocznej polityki. Natomiast populiści i władcy autorytarni traktują kulturę i edukację jako narzędzie w kształtowaniu „właściwego postrzegania świata”. O tym m.in. jest osadzony w realiach PRL-u tekst [Kazimierza Babińskiego ...gdyby na Wybrzeżu powołano wytwórnę filmową](#).

Zawsze istnieje zapotrzebowanie na [oddolny ferment](#) i o takich ludziach jest tekst [Jakuba Knera](#). Gdy czytam spostrzeżenia bohaterów tego wywiadu, mam wrażenie, że w pewnych kwestiach zmieniło się niewiele. Choć przecież zmieniło się tak wiele. W tym roku od wczesnej wiosny otwierają się ważne biennale, festiwale i inne przeglądy. Udało mi się odwiedzić [Biennale w Wenecji](#) – przepełnione mistycyzmem, ale też

“inequalities in the assimilation of cultural goods”. Where do the roots lie? It would be self-evident to say that culture and education are what binds societies together, determining the strength of their development. And yet, in practice, the liberals decided that market regulations would work best in all walks of life, forgetting about issues that should be the “apple in the eye” of far-sighted politics. On the other hand, populists and authoritarian rulers treat culture and education as tools meant to shape the “proper perception of the world”. This is one of the topics described in [Kazimierz Babiński's text ...had a film studio been founded on the Coast](#), set in the times of the People's Republic of Poland.

There is always a need for [grassroots ferment](#), and [Jakub Knera's](#) text is about people doing just that. When reading the observations, I get the impression that little has changed in certain things. Even though so much has changed. This year, major biennales, festivals and other reviews have been opening since early spring. I have visited the [Venice Biennale](#): filled with mysticism and objection to intolerance and violence. In September, we will find out what this year's [Ars Electronica Festival](#) will be like. After two editions that mostly

niezgodą na nietolerancję i przemoc. Jaki będzie tegoroczny **Festiwal Ars Electronica**, dowiemy się we wrześniu. Po dwóch edycjach odbywających się głównie on-line będzie to ważne doświadczenie dla ludzi zajmujących się art + science.

Gdy prześledzimy wystawy, które pokazaliśmy w ŁAŻNIA, niemal w każdej pobrzmiwał niepokój wywołany najnowszymi wydarzeniami. Wystawa **Agaty Nowosielskiej Nirvana** przygotowana we współpracy kuratorskiej z Jolantą Woszczenko była niezwykle ważnym ubiegłorocznym projektem, który poruszył publiczność. Artystka otrzymała właśnie za *Nirvanę* **Nagrodę Splendor Gedanensis** oraz została laureatką Pomorskich Sztormów w kategorii **Sztorm Kulturalny**. Nominowana była także do Pomorskiej Nagrody Artystycznej.

Kontynuujemy bardzo ważne projekty z cyklu **art + science**. Rok 2022 rozpoczęliśmy wystawą *Zderzenia epistemiczne. Sztuka, nauka i antropocen* pokazującą efekty rezydencji artystyczno-naukowych zorganizowanych w ramach projektu **STUDIOTOPIA**, przed nami jeszcze *Sensoria. Sztuka i nauka naszych zmysłów*. Powracamy również do wymiany rezydencyjnej z Modeną, zawieszanej przez COVID-19. Rozstrzygnęliśmy konkurs na **pobyty rezydencyjne** w ramach współpracy ze Strasburgiem, wiemy także, kto trafi na rezydencje do CSW ŁAŻNIA – m.in. młodzi malarze, zwycięzcy 4. Edycji Ogólnopolskiego Studenckiego Konkursu Malarskiego im. W. Fangora. To także bardzo intensywny czas dla naszych edukatorów, którzy wyzwoleni z oków restrykcji i ograniczeń organizują z wielką pasją i zaangażowaniem lekcje sztuki, wystawy plenerowe, warsztaty, koncerty, oprowadzania z audiodeskrypcją i w PJM czy słynny już festiwal – **Cud nad Martwą Wisłą**.

Wymienione tu działania, jak i te, o których informujemy na stronie internetowej [www.laznia.pl](http://www.laznia.pl), składają się na szerszy obraz mierzenia się kultury z nieprzewidywalnością obecnych czasów. Zapraszam więc do lektury najnowszego numeru **RĘCZNIKA**, w którym znajdziecie Państwo także dwa atrakcyjne plakaty. Pierwszy zawiera fotografię legendarnego **Zygmunta Rytki**, natomiast na drugim prezentujemy prace z wystawy *Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie*. •

Jadwiga Charzyńska  
Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej  
ŁAŻNIA w Gdańsku

took place online, this will be a salient experience for the art & science community.

Looking at exhibitions held at ŁAŻNIA CCA, almost all of them have touched upon the anxiety caused by recent events. **Agata Nowosielska's Nirvana**, prepared in curatorial cooperation with Jolanta Woszczenko, was an extremely valuable 2021 project that moved our audience. The artist has just received the **Splendor Gedanensis Award** for *Nirvana* and won the Pomeranian Storm award in the **Cultural Storm** category. She was also nominated for the Pomeranian Arts Award.

We continue showcasing ground-breaking projects from the **art + science** series. We began 2022 with *Colliding Epistemes. Art, Science, Anthropocenes*, showing the effects of art & science residences organised as part of the **STUDIOTOPIA** project. Awaiting us is *Sensoria. The Art and Science of Our Senses*. We revisit the residency exchange with Modena, suspended because of COVID-19. We resolved the **art residency** competition as part of our cooperation with Strasbourg. We know that some of the residents we will be accommodating at ŁAŻNIA CCA are young artists, winners of the 4<sup>th</sup> edition of the W. Fangor National Student Painting Competition. This is also a very intense time for our passionate and dedicated educators. Released from the fetters of restrictions and limitations, they are organising art lessons, open-air exhibitions, workshops, concerts, and guided tours with audio description and in the Polish Sign Language, not to mention the already famous **Miracle on the Dead Vistula festival**.

These and other events described on ŁAŻNIA CCA's website, [www.laznia.pl](http://www.laznia.pl), come together to form a broader image of culture tackling the unpredictability of our times. I strongly invite you to delve into the latest issue of **RĘCZNIK**, where you will also find two attractive posters. The first one includes photographs by the legendary **Zygmunt Rytki**, and the latter shows works from the *I can talk only about war / I can talk not only about war* exhibition. •

Jadwiga Charzyńska  
Director of ŁAŻNIA Centre for Contemporary  
Art in Gdańsk



CENTRUM  
SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ  
ŁAŹNIA



WYSTAWA | EXHIBITION

# SENSORIA

Sztuka i nauka naszych zmysłów  
The Art and Science of Our Senses

16.09-30.10.2022

WERNISAŻ / OPENING:  
16.09.2022

CSW ŁAŹNIA 1  
godz. 19.00 / 7 pm

CSW ŁAŹNIA 2  
godz. 20.30 / 8.30 pm



CSW Łaźnia 1 / Łaźnia 1 CCA  
Jaskółcza 1, Gdańsk

CSW Łaźnia 2 / Łaźnia 2 CCA  
Strajku Dokerów 5, Gdańsk

KURATORKA / CURATOR:  
Nina Czegledy

ARTYŚCI I ARTYSTKI / ARTISTS:  
Guy van Belle, Karolina Hałatek,  
Csenge Kolozsvari, Hilda Kozari,  
Agnes Meyer-Brandis, Gayil Nalls,  
Raewyn Turner i Brian Harris



Partnerska wystawa „Sensoria” w Gales Gallery, Toronto, Kanada  
Partner exhibiton "Sensoria" in Gales Gallery, Toronto, Canada: 26.08-14.10.2022  
Symposium "Sensoria" na York University / Symposium "Sensoria" at York University  
- transmisja / live stream: 04-05.10.2022, w godz. 15.00-20.00 / between 3-8 pm



# Wacław Szpakowski

## 935 ruchów w nieskończonej linii Wacława Szpakowskiego

### Wacław Szpakowski: 935 Movements in an Infinite Line

19 listopada 2021 – 16 stycznia 2022  
19 November 2021 – 16 January 2022

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA  
LAZNIA Centre for Contemporary Art  
ul. Jaskółcza 1, Dolne Miasto

#### Kuratorzy | Curators

Łukasz Kujawski, Agnieszka Kulazińska

## Rytm u podstaw świata. Temporalne rysunki Wacława Szpakowskiego

### Rhythm at the foundation of the world. Wacław Szpakowski's temporal drawings

„Podobnej koncepcji nie ma nigdzie w kulturze współczesnej, choć jest sporo artystów malarzy, którzy inspirowali się muzyką czy geometrią, a także muzyków tworzących partytury wizualne. Nie ma jednak tak całościowej idei obejmującej jednocześnie wszystkie te trzy dziedziny, a przy tym wyrażonej w tak syntetycznej, lapidarnej i zarazem porównawczej estetycznie formie”.

“A similar concept is not to be found in contemporary culture, despite the existence of many painters who sought inspiration in music or geometry as well as musicians creating visual scores. However, there is no idea that would be so comprehensive as to simultaneously encompass all three fields and be expressed in such a synthetic, concise and aesthetically captivating form”.

Tekst: Elżbieta Łubowicz

Written by: Elżbieta Łubowicz

Wystawa w gdańskim CSW ŁAŻNIA przyjęła znakomity tytuł: *935 ruchów w nieskończonej linii Wacława Szpakowskiego*, który wprowadza w samą istotę tajemniczej, choć bardzo prostej formalnie, twórczości tego na wskroś oryginalnego artysty. Tytuł ten wskazuje od razu, że patrząc na rysunek, trzeba śledzić nieprzerwany bieg linii, która go tworzy. Tytułowe „935 ruchów” wzięte zostało ze wspomnień Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, córki Wacława: „Pokazując mi

Wacław Szpakowski's exhibition at Gdańsk's ŁAŻNIA CCA adopted a splendid title: *935 Movements in an Infinite Line*. This sentence catapults readers into the very essence of his mysterious, though formally simple works, immediately indicating that when looking at any of his drawings, you must follow the uninterrupted course of the line that creates it. The phrase “935 movements” comes from the memoirs of Anna Szpakowska-Kujawska, Wacław's daughter: “When showing



jakikolwiek rysunek, zmuszał do patrzenia: «o tu – patrz – jest początek – śledź teraz linię. Tak, nie przerywaj» – gdy skołowana, zmęczona zwrotami, zagęszczeniami, znajdowałam ujście linii, triumfował: «widzisz, jakie to proste, a potrzeba 935 ruchów, by znaleźć sens»<sup>1</sup>. Toteż dzieła te należy „czytać” tak jak czyta się tekst: od lewej do prawej krawędzi arkusza technicznej kalki, na której rysunek został zapisany.

Niewiele można zrozumieć z *Linii rytmicznych*, jeśli poszczególne dzieła ogarnia się tylko spojrzeniem całościowym, rozpoznając zgodnie z zasadami percepcji obrazu formę kompozycji. W swoim jedynym opublikowanym za życia autokomentarzu Szpakowski pisał: „W momencie, gdy ktoś pragnie poznać cechy charakterystyczne tej twórczości, jej prawa i kanony rozwoju – poprzestanie na pierwszym «rzucie oka» jest jednak niewystarczające. Wówczas pomija się bowiem niewidoczne, myślowe działania autora”<sup>2</sup>. Zrozumienie tych rysunków wymaga przejścia drogi rozwijającej się w czasie, które to działanie w pewnym stopniu odtwarza proces twórczy zachodzący w umyśle autora, nazywany przez niego „treścią wewnętrzną”. Zapis „procesu twórczego” – czy nie brzmi to znajomo i zaskakująco współcześnie?

W przyszłym, 2023 roku, wypada 140. rocznica urodzin i 50. rocznica śmierci Wacława Szpakowskiego. Oglądając jego *Linie rytmiczne*, odczuwamy jednak ich współczesność i aktualność. Prawdę mówiąc dopiero teraz idea jego dzieł może być łatwiej spontanicznie rozumiana niż to było wówczas, kiedy powstawały, w latach młodości autora, a także jeszcze pod koniec jego długiego, bo dziewięćdziesięcioletniego życia. Dzisiaj mamy już za sobą przemiany sztuk wizualnych polegające na przekraczaniu kolejnych granic, które były oczywiste i nienaruszalne wtedy, kiedy tworzył Szpakowski. Koncepcja tak lapidarnej, ściśle geometrycznej formy, przypominającej bardziej naukowe wykresy i schemata niż dzieło swobodnej ręki artysty, mogła zaistnieć w sztuce właściwie dopiero wraz z pojawieniem się konceptualizmu w drugiej połowie lat 60. ubiegłego stulecia.

Koncepcje *Linii rytmicznych* powstawały od pierwszych lat XX wieku, a w pełni uformowały

me a drawing, he would force me to look: ‘here – look – this is the beginning – now follow the line. Yes, don’t stop’ – and when, confused and tired with all the changes of course, unexpected twists and thickenings, I found the line’s outlet, he would triumph: ‘See how simple it is? And you still need 935 movements to find meaning.’”<sup>1</sup> Each of these works should be read like one reads a text: from the left to the right edge of the piece of tracing paper on which it was made.

You will not understand much from *Rhythmical Lines* if you only cast a holistic glance at individual drawings, recognising the composition according to the rules of image analysis. In the only self-commentary published during his lifetime, Szpakowski wrote: “When someone wants to discover the characteristic features of this art, its laws and canons of development, stopping at first glance is insufficient. This would entail overlooking the invisible, mental actions of the author.”<sup>2</sup> Understanding these drawings requires following a path that evolves over time – an action that, to an extent, recreates the creative process taking place in the author’s mind, which he referred to as the “inner content.” A recording of the “creative process” – does it not sound familiar and surprisingly up-to-date?

Next year, 2023, will mark the 140<sup>th</sup> anniversary of Wacław Szpakowski’s birth and the 50<sup>th</sup> anniversary of his death. However, his *Rhythmical Lines* still strike us as contemporary and topical. In truth, it is only now that the idea behind his works can enjoy more spontaneous understanding than at the time of their creation, in the author’s youth and even towards the end of his long, 90-year life. Today, we are already past the transformations of visual arts, which involved crossing subsequent boundaries that had seemed obvious and inviolable when Szpakowski produced his drawings. The idea of such a concise, strictly geometric form, more akin to scientific diagrams and schemata than to the work of the artist’s free hand, could only appear in art with the advent of conceptualism in the second half of the 1960s.

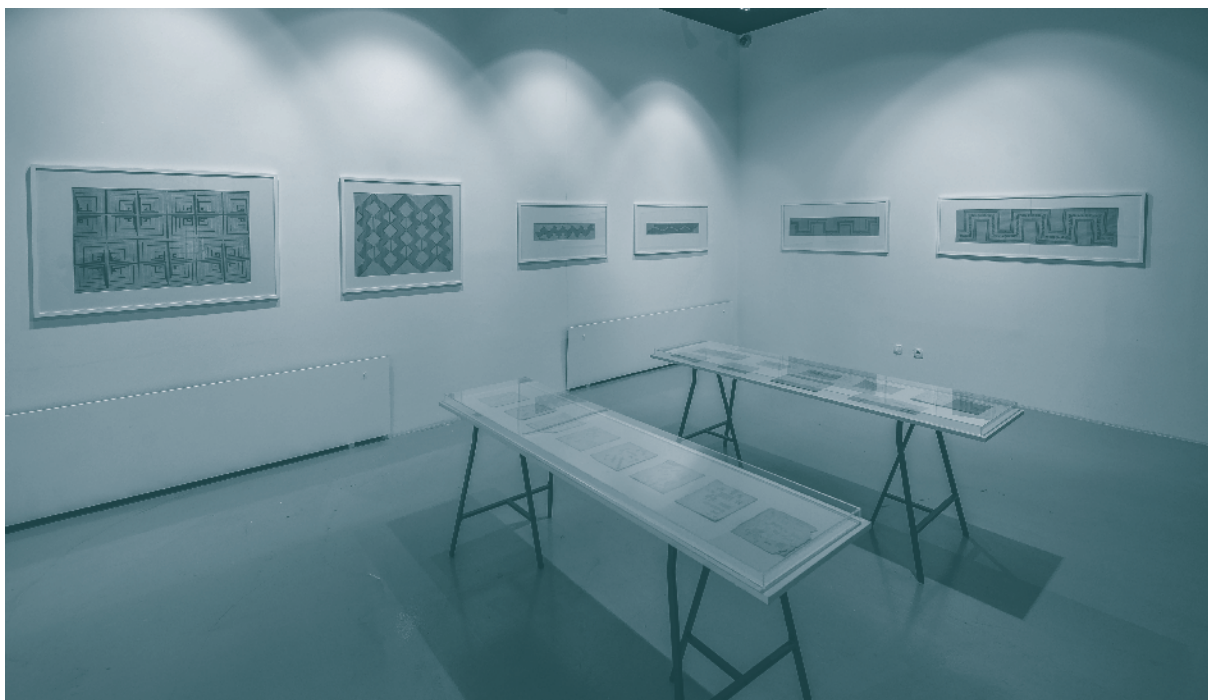
The concepts behind *Rhythmical Lines* were developed from the early 20<sup>th</sup> century and fully formed in the 1920s, when they appeared as finite exhibition objects based on small earlier sketches.

<sup>1</sup> Anna Szpakowska-Kujawska, *Jaki był?*, [w:] *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973*, Łódź 1978; przedruk w: *Wacław Szpakowski (1883–1973). Nieskończoność linii*, red. Janusz Zagrodzki, Bruksela–Warszawa 1992.

<sup>2</sup> Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, „Odra” 1969, nr 5, s. 122; przedruk w: *Wacław Szpakowski 1883–1973. „Linie rytmiczne”*, red. Elżbieta Łubowicz, Wrocław 2015

<sup>1</sup> Anna Szpakowska-Kujawska, *Jaki był?*, in *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* (Łódź, 1978); reprinted in *Wacław Szpakowski (1883–1973). Nieskończoność linii*, Janusz Zagrodzki, ed. (Brussels–Warsaw, 1992).

<sup>2</sup> Wacław Szpakowski, *Linie rytmiczne*, „Odra”, no. 5 (1969), p. 122; reprinted in *Wacław Szpakowski 1883–1973. „Linie rytmiczne”*, Elżbieta Łubowicz, ed. (Wrocław, 2015).



się w latach 20., przyjmując kształt skończonych obiektów ekspozycyjnych, opartych na wcześniejszych małych szkicach. Słowo „skończone” w odniesieniu do tych rysunków podważa jednak częściowo swój sens: każda z linii jest bowiem linią nieskończoną – może być kontynuowana zarówno poza lewą, jak i prawą krawędzią arkusza kalki. Ich konstrukcja zasadza się na rytmicznej powtarzalności wybranego geometrycznego modułu, co tworzy nową wizualną całość, przyjmującą kształt ornamentu. Powstają przy tej operacji zaskakujące złudzenia optyczne, zbliżone do efektów wizualnych w dziełach op-artu. Ten estetyczny rezultat to jednak tylko powierzchowny sens rysunków, można nawet powiedzieć, że sens pozorny. Właściwa „treść wewnętrzna”, odzwierciedlająca myślowe i emocjonalne procesy twórcze, związana jest ściśle ze zjawiskiem rytmu, co zaznaczone zostało już w autorskiej nazwie rysunków Szpakowskiego – *Linie rytmiczne*.

Nieskończony bieg linii załamującej się regularnie, by utworzyć powtarzalne moduły, wyraża odkrywaną przez autora już od wczesnych lat w twórcach natury zasadę ich budowy opartą na rytmach. Artysta obserwował i notował takie zjawiska jak powtarzające się rytmicznie kształty liści i koron drzew, formy cyklonów, regularne brzęczenia drgających przewodów telefonicznych. Stwierdził, że elementarne rytmy pojawiają się zarówno jako zjawiska wizualne,

fot. Adam Bogdan

The word “finite” used to describe these drawings partially undermines its meaning, as each of the lines is an infinite one – it can be continued beyond the left and right edge of the piece of tracing paper. Their structure relies on a rhythmic repetitiveness of the selected geometric module, which creates a new visual whole in the form of an ornament. This operation leads to surprising optical illusions, not unlike the visual effects found in Op Art works. However, this aesthetic result represents but a superficial meaning of these drawings; an apparent meaning, one could even say. The actual “inner content”, reflecting the mental and emotional creative processes, is strictly related to the phenomenon of rhythm, highlighted already in the name Szpakowski gave to his drawings: *Rhythmical Lines*.

The infinite course of a line with regular breaks that create repetitive modules reflects the structural principles of nature, based on rhythm, to which the artist was attracted from an early age. Szpakowski observed and recorded phenomena such as the rhythmically repetitive shapes of tree leaves and crowns, the forms of cyclones, and the regular buzzing of vibrating telephone lines. He established that elementary rhythms appear as visual and sound occurrences that can be mathematically described through different types of

jak i dźwiękowe, które dają się opisać matematycznie, poprzez różne rodzaje symetrii. I właśnie na zasadach rozmaitych symetrii zbudowane są serie A, B, C, D, E, F i S, utworzone przez grupy rysunków Szpakowskiego.

Symetrie te precyzyjnie opisał matematyk Jacek Świątkowski: „Podstawową formą istnienia jego [Szpakowskiego] linii jest zygzakowaty ruch wahadłowy, reprezentujący jakby rytmiczną vitalność. [...] Kształt wynika przede wszystkim z natury rytmicznej ruchu, który składa się z amplitud jednostajnych, jednostajnie wznoszących po skosie albo jednostajnie wzrastających bądź malejących. To są podstawowe formy rozwoju i degradacji w naturze”<sup>3</sup>. Stanowiąc wizualizacje różnych rodzajów symetrii, rysunki Szpakowskiego mogą być także jednocześnie muzycznymi partyturami – i powstało już kilka takich dzieł skomponowanych przez współczesnych muzyków: Zbigniewa Bargielskiego, Adama Bałdycha, Gerarda Lebika (ostatnie towarzyszyło wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA).

*Linie rytmiczne* Wacława Szpakowskiego należą więc jednocześnie do trzech dziedzin: sztuk wizualnych, muzyki i matematyki. Autor był świadom takiego ich charakteru i pisał o tym otwarcie w swoim tekście z 1969 roku, konstatując, że jest to zupełna nowość. Miał rację, gdyż podobnej koncepcji nie spotka się nigdzie w kulturze współczesnej, choć jest wielu artystów malarzy, którzy inspirowali się muzyką (np. Kandinsky) czy geometrią (np. Albers), a także muzyków tworzących partytury wizualne (np. Schaeffer). Nie ma jednak tak całościowej idei obejmującej jednocześnie wszystkie trzy dziedziny, a przy tym wyrażonej w tak syntetycznej, lapidarnej i zarazem porywającej estetycznie formie. Toteż nie bez powodu Serge Salat, francuski historyk sztuki, pisząc o twórczości Szpakowskiego, zestawiał ją z metodą Leonarda da Vinci, podobnie badającego zjawiska fizyczne i wykorzystującego ich geometryczne zasady w swoim malarstwie: „Moc, z jaką poczucie powszechnego, nieskończonego ruchu linii wypełnia imaginariusm zarówno Leonarda, jak i Szpakowskiego, przejawia się w wyłanianiu się formy do tego stopnia typowej, że można się w niej dopatrywać symbolicznej formy ich wizji świata – wirującej spirali”<sup>4</sup>. Wirująca spirala – czyli obraz galaktyk w Kosmosie...

symmetry. These various symmetries are the structural principle behind the A, B, C, D, E, F and S series of Szpakowski's drawings.

The symmetries were explained in detail by the mathematician Jacek Świątkowski: “The basic existential form of his [Szpakowski's] lines is a zigzag pendulum movement that seems to represent a rhythmical vitality. (...) The shape mostly results from the rhythmical nature of the movement composed of uniform amplitudes, uniformly ascending obliquely, increasing or decreasing. These are the basic forms of development and degradation in nature.”<sup>3</sup> As visualisations of different types of symmetry, Szpakowski's drawings can simultaneously act as musical scores. Several such works were composed by contemporary musicians: Zbigniew Bargielski, Adam Bałdych, and Gerard Lebik (the latter piece accompanied the exhibition at ŁAŻNIA CCA).

Wacław Szpakowski's *Rhythmical Lines* simultaneously belong to three disciplines: visual arts, music and mathematics. The author was aware of this aspect of their nature, openly writing about it in his 1969 text and heralding it as a complete novelty. He was right: a similar concept is not to be found in contemporary culture, despite the existence of many painters who sought inspiration in music (e.g. Kandinsky) or geometry (e.g. Albers) as well as musicians creating visual scores (e.g. Schaeffer). However, there is no idea that would be so comprehensive as to simultaneously encompass all three fields and be expressed in such a synthetic, concise and aesthetically captivating form. It was with good reason that the French art historian Serge Salat compared Szpakowski's oeuvre to the method of Leonardo da Vinci, who – like the Polish artist – analysed physical phenomena and applied their geometric rules to his painting. “The power with which a sense of the universal, infinite movement of lines fills the imaginary of both Leonardo and Szpakowski manifests itself in the emergence of a form so typical that one can see it as the symbolic form of their vision of the world – the spinning spiral.”<sup>4</sup> The spinning spiral or the image of galaxies in the Universe... The last drawing series of the Polish artist, S, is devoted to the spiral.

Wacław Szpakowski created his drawings in solitude and never exhibited them during his

<sup>3</sup> J. Świątkowski, *Teoretyk dynamiki kształtów? Akcenty matematyczne w twórczości Wacława Szpakowskiego*, [w:] *Wacław Szpakowski 1883–1973...*, s. 270.

<sup>4</sup> Serge Salat, *Wacław Szpakowski i punkt pierwotny*, [w:] *Wacław Szpakowski 1883–1973...*, s. 194.

<sup>3</sup> J. Świątkowski, *Teoretyk dynamiki kształtów? Akcenty matematyczne w twórczości Wacława Szpakowskiego*, in *Wacław Szpakowski 1883–1973...*, p. 270.

<sup>4</sup> Serge Salat, *Wacław Szpakowski i punkt pierwotny*, in *Wacław Szpakowski 1883–1973...*, p. 194.

Spirali poświęcona jest ostatnia seria rysunkowa polskiego artysty, seria S.

Wacław Szpakowski tworzył swoje rysunki w odosobnieniu, nigdy też za życia nie zaprezentował ich na wystawie. Przenosił je na kalkę techniczną w latach międzywojennych, kiedy w sztuce światowej powstawała abstrakcja geometryczna, nie kontaktował się jednak ze środowiskiem artystycznej awangardy. Jego koncepcje „obrazów temporalnych” nie wpisywały się zresztą w ówczesne idee w sztuce, według których obraz miał stanowić autonomiczną czystą formę wizualną, unikającą nie tylko narracji, ale także sugestii odbioru dokonującego się w czasie. Geometryczne zasady dzieł polskiego samotnika nie przeciwstawiały się również, jak to było u modernistów tamtego okresu, tradycyjnym kanonom. Wacław Szpakowski nie walczył z tradycją, wręcz przeciwnie – sięgał do niej z respektem; jednak nie do tradycji obowiązującej od renesansu, tylko do jeszcze starszej, bo antycznej, inspirując się greckim meandrem. Odwoływał się tym samym do zapomnianego wówczas pierwotnego sensu ornamentu, który wyrażał w starożytności właśnie ukryte rytmy uniwersum, opisywane także przez pitagorejską mistykę liczb.

Był więc Wacław Szpakowski pionierem abstrakcji geometrycznej<sup>5</sup>, nie będąc przy tym modernistą. Ten niezwykły przypadek tłumaczy dobrze konstatacja Getulio Alvianiego, określająca jego twórczość jako dzieło „całkowicie ponadczasowe, zawieszona i aseptyczne, [które] mogłoby być dziełem Egipcjan, Greków lub Majów”.<sup>6</sup> •

<sup>5</sup> Jego dzieła znalazły się na otwartej w 2012 roku w MoMA w Nowym Jorku wystawie prezentującej pionierów abstrakcji geometrycznej *Inventing Abstraction 1910–1925*.

<sup>6</sup> Getulio Alviani, *La linea continua*, „Flash Art” 1993, nr 178.

lifetime. He transferred them onto tracing paper in the interwar period, when global art was discovering geometric abstraction, yet he was not in touch with the avant-garde circles. In fact, his “temporal works” did not fit in with the ideas governing the art world at the time – paintings were supposed to represent autonomous, purely visual forms that eluded narratives and any suggestions of perception taking place over time. What is more, the geometric principles behind the Polish loner’s works did not defy traditional canons, as was the case with the modernists of the time. Wacław Szpakowski did not fight tradition. Quite the contrary, he reached out to it with respect – just not the one established in the Renaissance but the older, ancient tradition inspired by the Greek meander. In doing so, he referred to the original sense of ornament – forgotten in his time – which in antiquity expressed the hidden rhythms of the universe, also described by the Pythagorean mysticism of numbers.

Consequently, Wacław Szpakowski was a pioneer of geometric abstraction<sup>5</sup> without being a modernist. This singular case is aptly summarised by Getulio Alviani, who described Szpakowski’s oeuvre as “entirely timeless, suspended and aseptic, [which] could just as well have been the work of the Egyptians, Greeks or Mayans”<sup>6</sup>. •

<sup>5</sup> His works were included in *Inventing Abstraction 1910–1925*, a 2012 exhibition at MoMA, New York, presenting the pioneers of geometric abstraction

<sup>6</sup> Getulio Alviani, *La linea continua*, “Flash Art”, no. 178 (1993).



# Agata Nowosielska

## Nirvana

11 czerwca – 8 sierpnia 2021

11 June – 8 August 2021

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2  
LAZNIA 2 Centre for Contemporary Art  
ul. Strajku Dokerów 5, Nowy Port

**Kuratorka | Curator**  
Jolanta Woszczenko

## Stan skupienia

## State of matter

„Ciągłe ostrożni, w obowiązkowej maseczce stawaliśmy naprzeciwko obrazów trochę jak podglądacze, chcący sprawdzić rejestrację minionego czasu, sprawozdanie z tego, co działo się pod naszą nieobecność”.

“Constantly cautious, wearing the obligatory mask, we stood in front of the paintings like voyeurs wanting to check the record of a time gone by, a report of what came to pass during our absence”.

Za wystawę *Nirvana* Agata Nowosielska otrzymała nagrodę Miasta Gdańska *Splendor Gedanensis*, Pomorski Sztorm „Gazety Wyborczej” w kategorii Sztorm Kulturalny oraz nominację do Pomorskiej Nagrody Artystycznej.

Agata Nowosielska's *Nirvana* received the *Splendor Gedanensis* award funded by the City of Gdańsk and the Pomeranian Storm award from Gazeta Wyborcza newspaper in the Cultural Storm category. It was also short-listed for the Pomeranian Arts Award.

Tekst: Malina Barcikowska

Written by: Malina Barcikowska

Do konieczności udziału widzów w procesie prezentacji dzieł sztuki przyzwyczailiśmy się tak bardzo, że zadanie pytania o to, czy wystawa, której nikt nie ogląda, jest wystawą, a ukryty w piwnicy obraz obrazem, może budzić w nas pewną konsternację. Z perspektywy współczesnych teorii sztuki widz to nie tylko odbiorca, którego brak skutkuje pozbawieniem twórczyni i twórców informacji zwrotnej odwołującej się do jego własnej oceny estetycznej i subiektywnych przeżyć. To także uczestnik sytuacji artystycznej, po stronie którego leży zadanie wypracowywania znaczeń, na jakie dzieło sztuki otwiera się z racji swojej istoty. Bez poddania się procesowi negocjacji jest ono niepełne, niezrealizowane i niedopowiedziane, pomimo tego, że prowadzone nad nim prace artystów i kuratorów już się zakończyły.

We have become so accustomed to the need for spectator participation in the process of presenting works of art that asking whether an exhibition with no audience is still an exhibition, and a painting hidden away in the basement still a painting, can cause certain consternation. From the standpoint of contemporary art theories, spectators are not just recipients whose absence deprives artists of feedback referring to their own aesthetic evaluation and subjective experiences. They are also participants of an artistic situation, responsible for arriving at meanings to which the work of art opens itself by virtue of its very essence. Without being subjected to the process of negotiation, the work of art is incomplete, unrealised and unsaid, despite the completion of artistic and curatorial labour.

# AGATA NOWOSIELSKA NIRVANA

11.06.2021 – 01.08.2021

Kuratorka / Curator: Jolanta Woszczenko



fot. Tomek Zerek

Ubiegłoroczna prezentacja obrazów Agaty Nowosielskiej zatytułowana *Nirvana*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2 w Gdańsku, w ciekawy sposób grała z postawioną przeze mnie na początku kwestią. „Brak”, „bycie z dala” stanowiły jej głęboko przemysłaną perspektywę, która sprzyjała temu, żeby zobaczyć obiekty artystyczne jako wiodące niezależny żywot bytu i poddać refleksji niektóre współczesne pojęcia estetyczne.

Tytułowa „nirwana” – słowo klucz prowadzonej na wystawie narracji – kojarzona jest przede wszystkim z takimi wartościami jak rzeczywistość poza cierpieniem, osiągnięcie spokoju czy trwałości w przeciwieństwie do bycia w świecie pełnym zmian. Spowodowane pandemią zatrzymanie rzeczywistości skłoniło artystkę do sportretowania miejsc zazwyczaj tętniących życiem,

Last year's showcase of Agata Nowosielska's paintings, *Nirvana*, held at the ŁAŻNIA 2 Centre for Contemporary Art in Gdańsk, interestingly played with the aforementioned issue. It adopted “absence” and “being away” as its deeply thought-out perspective, enabling viewers to see works of art as entities endowed with an independent existence and reflect on certain terms in contemporary aesthetics.

The title nirvana – the keyword of the exhibition's narrative – is associated with qualities such as a reality beyond suffering, reaching peace and permanence as opposed to being in a world full of changes. The pandemic-induced standstill caused the artist to portray usually vibrant places that found themselves abandoned. Although her oil paintings featured an empty table with the remains of a feast (*Abundance*), an empty dancefloor

teraz opuszczonych. Choć na obrazach olejnych widzieliśmy pusty stół z resztkami po uczcie (*Obfitość*), pusty parkiet (*Dancefloor*), a powtarzającym się motywem są zamknięte parasole osłaniające zazwyczaj bywalców kawiarnianych ogródków (*Po sezonie*), tym, czego doświadczyliśmy, nie były jedynie ślady po nieobecnych, ale specyficzna scenografia, którą budowały oswobodzone nagle przedmioty. Nowosielska nawiązała tym samym nie tylko do pandemicznej rzeczywistości (pomysł na temat przyszedł, zanim jeszcze zaraza zmieniła nasze postrzeganie świata), ale wróciła do swojej inspiracji barokiem, którą prezentowała na początku drogi twórczej (wystawa *W barok* z 2015 roku) oraz dała wyraz kilku inspiracjom teoretycznym.

Za najważniejsze uznała odwołanie do Deleuzjańskiej figury fałdy, która obrazuje współczesność z jej obfitością i wielością. Złożone parasole, wymykające się nagle kategorii przedmiotu użytkowego, stawały się symbolem świata konsumpcji. Ponieważ jego widoczna aktywność uległa chwilowemu zawieszeniu, przedmioty zmieniały swój status ontologiczny. Wysuwając na pierwszy plan własny kształt, stawały się formą, którą artystka malarsko opracowywała. Oddany za pomocą starannie wypracowanej faktury nadmiar materii stawał się obiektem estetycznej kontemplacji, co bywalców kawiarni, dotychczas doświadczających przede wszystkim praktycznej funkcji parasoli, wyrwało z patrzenia opartego na schematach. Niespodziewanie dopatrywaliśmy się w ich sylwetce człekokształtnej figury, co odwróciło zwyczajowe role i spowodowało, że to my, widzowie, czuliśmy się obserwowani przez wyemancypowane przedmioty, które spoglądały na nas spod powierzchni obrazów.

Te doskonale sobie bez nas radziły. Ciągłe ostrożni, w obowiązkowej maseczce stawaliśmy naprzeciwko nich trochę jak podglądacze chcący sprawdzić rejestrację minionego czasu, sprawozdanie z tego, co działo się pod naszą nieobecność. Doświadczając pandemii, skupialiśmy wiele uwagi na jej medialnych obrazach. Nowosielska operuje przede wszystkim tradycyjnym medium – malarstwem olejnym i gwaszem. Sposób prezentacji obrazów przypominał jednak ciąg klatek filmowych. Odstępstwa między pracami pozbawionymi ram były niewielkie. Ten oraz kolejny zabieg – obrazy nie miały podpisów – powodował, że malarskie stop-klatki oglądaliśmy trochę jak ikony pandemii. Przyzwyczajeni do tego, że obraz domaga się tekstu, jeśli nie w formie ukierunkowujących odbiór podpisów, to w narracji w kolejności prezentowanych

(*Dancefloor*), and a recurring motif in the form of closed umbrellas that usually protect guests of café gardens (*Off Season*), what we experienced were not only the traces of the absentees but a specific scenery built by suddenly liberated objects. Consequently, Nowosielska not only alluded to the pandemic reality (the idea for the theme came before the plague changed our perception of the world), but also returned to her Baroque inspirations from the beginning of her creative path (the 2015 exhibition *Into the Baroque*) and gave expression to several theoretical inspirations.

What she deemed most important was a reference to the Deleuzian fold, which reflects the present day, with its abundance and multiplicity. Folded umbrellas, suddenly eluding the category of a utilitarian object, became the symbol of a consumerist world. Since its visible activity was temporarily suspended, things changed their ontological status. Bringing their own shape to the fore, they turned into a form that was reworked by the artist through painting. Excessive matter, conveyed through a carefully worked-out texture, became an object of aesthetic contemplation, which shook café-goers, who had so far mainly experienced the practical function of umbrellas, out of their schematic perception. We were surprised to notice their humanoid silhouettes, which reversed the usual roles and made us, spectators, feel observed by the emancipated objects that looked at us from under the surface of the paintings.

They managed perfectly well without us. Constantly cautious, wearing the obligatory mask, we stood in front of them like voyeurs wanting to check the record of a time gone by, a report of what came to pass during our absence. As we experienced the pandemic, we focused on its images in the media, but Nowosielska works primarily with traditional methods: oil painting and gouache. Nevertheless, the manner of presenting the works resembled a sequence of film frames. The unframed paintings hung in close proximity to one another. This and another trick – the fact there were no captions – meant that we looked at these painted stills like icons of the pandemic. Used to seeing image accompanied by text – if not in the form of captions that guide the reception of the works, then in the narrative of the order of presented works – we tried to decipher the story told by the exhibition. *Nirvana*, however, interrupted this discourse. Viewers trying to feel at home in the exhibition space did not so much read it as simply stand in front of the paintings.



dzień, próbowaliśmy odczytywać historię, którą wystawa miała nam do przekazania. *Nirvana* przerywała jednak ten dyskurs. Widz, próbując oswoić przestrzeń wystawy, nie tyle ją czytał, ile stawał z obrazami twarzą w twarz.

W tym spotkaniu wydawała się realizować lekcja, jakiej udziela nam estetyka relacyjna, czyli bliska Nowosielskiej myśl Serge'a Daneya cytowana przez Nicolasa Bourriauda: „każda forma jest twarzą spoglądającą na nas”<sup>1</sup>. Rozumienie formy przez tego francuskiego teoretyka sztuki przenosi akcent z wartości czysto artystycznej formy wizualnej na jej doświadczanie w sposób etyczny. Nawiązania do filozofii dialogu, przede wszystkim Emmanuela Lévinasa, kierują nas ku myśleniu, które od spotkania domaga się nie obserwacji i estetycznej analizy, ale całkowitego zaangażowania. Nieobecni w obrazach, stawaliśmy się bardziej obecni „tu” – przed obrazami.

Przyzwyczajeni do mnogości wydarzeń, przedmiotów, wrażeń, my konsumenci współczesności zostaliśmy nagle zatrzymani, postawieni przed lustrem, zza którego spoglądały na nas formy – twarze zmuszające także do deklaracji związanych z naszą postawą i stosunkiem do świata. Sprzyjało temu nawiązanie do figury lustra, kolejnej odstony inspiracji barokiem, o której tak mówi artystka: „Barok był epoką zwierciadeł. (...) Dla mnie zwierciadło współcześnie to aparat fotograficzny, kamera, dron i świat jako wielkie show, przedstawienie dla mas”. Co po nim zostanie? Czy niesie w sobie trwałą wartość, czy tylko śmieci, ślady pozostałe po wielkiej zabawie i nieograniczonej konsumpcji? Opuszczone scenerie przenosiły nas pod powierzchnię w rzeczywistość, w której spotykamy własne lęki. Nie musiały one odnosić się bezpośrednio do przeżywanego czasu, wystawa nie była ilustracją pandemii, a uczuciami, które wywoływała, były przede wszystkim pozajęzykowe. Niosła ona jednak w sobie nastroj zagrożenia i konfrontowała z trudnymi uczuciami. Widząc krzyżującego niemo Oskara, wykrzywioną w grymasie buzię *Ofelii* czy obraz *Śpiew*, czuliśmy się trochę jak podczas zabawy, która wymknęła się spod kontroli, a straszący sam się przestraszył. •

This meeting seemed to embody the lesson of relational aesthetics, or Serge Daney's thought cited by Nicolas Bourriaud, which is also dear to Nowosielska: “all form is a face looking at us”<sup>1</sup>. The French art theorist shifts the focus from the purely artistic visual form to experiencing it in an ethical way. References to the philosophy of dialogue, above all to Emmanuel Lévinas, point us towards an approach that requires not observation and aesthetic analysis from a meeting but total commitment. Absent from the paintings, we became more present “here” – in front of them.

Used to a multitude of events, objects and sensations, we, the consumers of the present day, were suddenly stopped and placed in front of a mirror to face the various forms looking at us from it – faces forcing us to make declarations concerning our attitudes and approach to the world. This was aided by a reference to the mirror figure, another incarnation of the artist's fascination with the Baroque, which Nowosielska described in the following words: “The Baroque was a time of mirrors. (...) For me, the contemporary mirror is a camera, a drone, even the world seen as one great show for the masses”. What will be left of it? Does it carry some lasting value or just rubbish and leftovers of a great feast and unbridled consumption? Deserted sceneries transported us beneath the surface, into a reality where we encounter our fears. They did not have to refer directly to the time we experienced; the exhibition was not an illustration of the pandemic, and the feelings it evoked were, above all, extralinguistic. And yet it carried an atmosphere of danger and confronted us with difficult feelings. Seeing *Oscar's* mute scream, *Ophelia's* face twisted in a grimace, or the painting *Song* felt a bit like a game that went out of hand, where the bogeyman himself got scared. •

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 49.

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, transl. by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland (Les presses du réel, 1998), p. 21.

# Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie

## I can talk only about war / I can talk not only about war

19 kwietnia – 8 maja 2022  
19 April – 8 May 2022

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2  
LAZNIA 2 Centre for Contemporary Art  
ul. Strajku Dokerów 5, Nowy Port

**Kuratorka | Curator**  
Natalia Revko

## Mogę mówić tylko o wojnie I can talk only about war

„Teraz, gdy piszę o tych pracach, trwa wojna, z którą mierzymy się każdego dnia. Nie ma penty ani podsumowania, nie ma ostatecznego stanowiska, jest przetrwanie, niepewność i codzienna walka”.

“Now, as I write about these works, there is a war going on, and this is an everyday experience for us. There is no final statement or summary just living through uncertainty and daily fight”.

Tekst: Natalia Revko

Written by: Natalia Revko

Ta wystawa zaczęła się przez przypadek. Nieczęsto zdarza się, aby centra sztuki współczesnej, takie jak ŁAŻNIA, odwoływały lub przenosiły projekty. A jednak piętro niżej od mojego tymczasowego mieszkania – pokoju rezydencyjnego dla artystów – prawie na miesiąc zwolniła się przestrzeń wystawiennicza.

Przypadkowość, niemożność planowania, niespodziewane znajomości. Oto stan turbulencji, który przeżywają obecnie Ukrainki i Ukraińcy. Doświadczamy także uczucia utraty oraz bolesnej przerwy w relacjach z ludźmi i miejscowościami – równoległe z burzliwym przepływem nowych osób i nieznanymi miejscami. Przy czym im szybciej oswoimy się z kolejnymi zawirowaniami i nawiążemy nowe więzi, tym większe będą nasze szanse na wspólne przetrwanie. Wojna tasuje ludzi z niezwykłą szybkością i nagle okazuje się, że przypadkowo spotkane osoby stają się niezwykle ważne. Te wszystkie uczucia i zjawiska

This exhibition started with an accident. It is uncommon for contemporary art centres such as ŁAŻNIA to cancel or postpone their projects. But one floor down from my temporary flat – the artists' residency room – an exhibition space became vacant for almost a month.

The chaotic nature of events, inability to plan anything, and unexpected acquaintances mark the state of turbulence that Ukrainians are living through at the moment. We also feel the sense of loss and poignant intermissions in our relationships with people and places – going in parallel with the kaleidoscope of new people and locations. The faster we adapt to subsequent turbulences and make new bonds, the greater our chances for survival may become. War shuffles people extremely fast. Suddenly, people we meet by accident become crucial to us. I decided to bring into the ŁAŻNIA CCA exhibition.

The idea emerged during the first month of my stay in Gdańsk, in conversations with Ukrainian

postanowiłam zrekonstruować podczas wystawy w CSW ŁAŻNIA.

Pomysł pojawił się w pierwszym miesiącu mojego pobytu w Gdańsku, podczas rozmów z kilkoma ukraińskimi artystkami, które tu spotkałam. Kiedy się widywałyśmy, rozmawiałyśmy o wojnie. O rodzinnych miastach, o przyjaciółach i partnerach, o pracy – ale wszystko, o czym mówiliśmy, nosiło piętno wojny.

W takich okolicznościach rozpoczął się projekt *Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie*.

Wspólnie z ekipą ŁAŻNIA zorganizowaliśmy open-call dla wszystkich, którzy odczuwali potrzebę rozmowy, pozwalając tym samym, aby o wystawie decydował przypadek. Ponadto zaproponowaliśmy, aby artyści przynosili swoje prace przez cały czas trwania projektu. Rozszerzaliśmy go o nowych uczestników i dzieła sztuki, dzięki czemu przestrzeń galerii nieustannie się zmieniała. Z mojej perspektywy ten projekt był czymś więcej niż tylko wystawą, stanowił archiwum reakcji, był platformą wymiany poglądów oraz przestrzenią komunikacji. Dysponowanie fizyczną przestrzenią było tutaj kluczowe.

Komunikacja między artystami podczas dużej liczby reekspozycji była fundamentem tego projektu. Przyczyniła się ona do powstania wystawy na równi z oddziaływaniem prac w nieustannie zmieniającej się przestrzeni.

Jednym z najintensywniejszych wrażeń w pierwszych tygodniach po wyjeździe z Ukrainy było uczucie dysonansu doświadczeń. Nadal odczuwam ten rozdźwięk, ale przybiera on nowe odcienie. Spokojne miasta były początkowo czymś zdumiewającym. Jeszcze zanim inwazja rozwinęła się na wielką skalę, doszłam do wniosku, że to właśnie sztuka ma największy potencjał pozwalający na wspólne omawianie doświadczeń. Ta myśl teraz się potwierdziła, a współdziałanie bardzo różnych artystek i artystów z Ukrainy i Polski było próbą pokonania otaczających nas dysonansów.

Ten projekt nie został stworzony wyłącznie dla artystów. Widzowie mieli nieustanny wgląd w dynamiczne procesy kuratorskie, zyskali więc możliwość przyjęcia unikalnego punktu widzenia. Mogli zwyczajnie raz odwiedzić wystawę i widzieć jedną iterację projektu, mogli obejrzeć ją podczas wernisażu lub finisażu. Mogli ją także odwiedzać wielokrotnie, za każdym razem zważając zmiany i nowe konteksty.

Jako kuratorka miałam też swoją perspektywę, która pozwalała mi zobaczyć, jakie tematy i problemy są istotne dla projektu.



Oksana Fedchyshyn, akwarela | watercolour  
fot. Adam Bogdan

artists I had met there. When we saw each other, we talked about war. About the cities we are from, our friends and partners, work. But everything we talked had a stain of war.

That is how the *I can talk only about war / I can talk not only about war* has begun.

Together with the ŁAŻNIA team, we organised an open call for everyone who needed to talk, letting the spontaneity steer our exhibition. We also invited the artists keep bringing works throughout the project. We added new participants and artworks, and thus the exhibition space kept changing. As I see it, this project was more than an exhibition, it was rather an archive of reactions, a platform for exchanging different visions and a live space of communication. And having a physical space for that was crucial.

The communication between the artists during the seven or more re exhibitions became the anchoring part of the project. It contributed to the exhibition on the same level as the influence of the works in the constantly transforming space.

One of the most intense feelings in the first weeks after leaving Ukraine was the fracture of experience. I still feel it, but in new dimensions. The



## Utrata przestrzeni

Tracimy nasze domy na różne sposoby. Budynki są bombardowane i ostrzeliwane, a ludzie uciekają do innych krajów. Własne domy i mieszkania, jeśli ktoś zdecyduje się zostać, nie dają już poczucia bezpieczeństwa.

Na potrzeby swojego projektu Olga Hordienko budowała dwie przestrzenie. Pierwsza składa się z ważnych dla niej miejsc ulokowanych w okolicach Kijowa. Zbierając wspomnienia, fotografie i wymyślone wątki, artystka stworzyła obraz miasta w czasie wojny. Drugą przestrzenią jest mieszkanie, którego wygląd uległ zmianie. Zwykły plecak stał się Torbą Rychłej Ucieczki, a korytarz dzięki zasadzie „dwóch ścian” staje się miejscem bardziej bezpiecznym. Całość, przypominająca lalkowy domek wykonany z papieru i spienionego plastiku, była tak krucha jak możliwość posiadania bezpiecznego domu w czasie wojny.

Wojna nie składa się tylko z wielkich narracji, to także fragmenty, pojedyncze, intymne historie.

Olga Hordienko, *Wartime Routine*

peaceful cities were astonishing at first. Even before the full-scale invasion, I came to the conclusion that art had the greatest potential for discussing experiences together. I have now confirmed that thought for myself and the collaboration between very different artists from Ukraine and Poland was an attempt to overcome the rupture in experience.

This project was not created solely for artists. The audience had a constant insight into the dynamic processes of project curation, so visitors had an opportunity to adopt their unique point of view. They could simply visit the exhibition once and see only one iteration of the project, see it during the opening and closing night. Or they could visit the exhibition several times and notice new context and changes.

As the curator, I also had my own focal point, from where I saw the topics and problems that were anchoring for this project.

Z takich skrawków tworzy swoją pracę artystka Anna Królikiewicz wykorzystująca tkaniny, które należały do jej niani. Pamięć o stracie zachowuje się w pamiątkach rodzinnych, drobnostkach towarzyszących codziennemu życiu.

Punktem wyjścia pracy wideo stworzonej przez Hannę Vashchenko były fotografie detali architektonicznych. Wypełnione nimi pomieszczenia obracały się wokół widza, nieskończone zawroty głowy odbierały punkt odniesienia, rozumienie góry i dołu. Tą pracą artystka chciała zrekonstruować uczucie, które pojawia się podczas długiego pobytu w podziemnym schronie.

### Ciało

Cykl akwareli Oksany Fedchyshyn wędrował po wystawie, wchodząc w różne układy i interakcje z pozostałymi pracami, aż wreszcie znalazł się w pobliżu filmu Hanny Vashchenko. Na akwarelach przedstawione ciała są ściśnięte, skręcone w strachu. Kobiety upadają, zakrywają rękami głowy, czołgają się jak zwierzęta, próbują chronić swoje dzieci patrząc prosto w oczy widzów.

W pracach Miły Naumenko kontury ludzkiego ciała ulegają przeobrażeniom, stają się ostre i łamane. Sam akt malowania wydaje się po

fot. Adam Bogdan



### Loss of space

We lose our homes in different ways. Houses are shelled, people flee to different countries. But even your own flat or house, in case you decide to stay, no longer give a sense of safety.

Olga Hordiienko built up two types of spaces for her project. The first one is composed of locations around Kyiv that are important for the artist. By collecting memories, photographs and imaginary plots, she created an image of a city at war. The second space is an apartment whose appearance has changed. An ordinary backpack turned into a grab-to-go bag, and the hallway became a safer place because two walls protect better than one. Her work, which resembles a dollhouse made of paper and foamed plastic, was as fragile as the possibility of a safe home during wartime.

The perception of war is not only shaped by great narratives but also fragments and intimate individual stories. Such shreds were employed by Anna Królikiewicz, who used fabrics belonging to her nanny. The memory of a loss lives on in family possessions and little things accompanying everyday life.

Hanna Vashchenko's video started with photographs of architectural details. Rooms filled with them revolved around the viewer, infinite vertigo taking away the pivot, the understanding of top and bottom. With this work, the artist wanted to reconstruct the feeling that emerges when one spends long hours in underground shelters.

### The body

Oksana Fedchyshyn's watercolour series wandered around the exhibition, entering into various arrangements and interactions with other works, until they were eventually shown next to Hanna Vashchenko's film. The watercolours show bodies that are squeezed, twisted in fear. Women fall, covering their heads with their hands, they crawl on all fours like animals, trying to protect their children while looking straight in the viewer's eyes.

In Mila Naumenko's works, outlines of the human body are transformed into sharp, broken lines. The act of painting itself seems to be partly the therapeutic practice for the artist. When we were working on the exhibition, Mila brought several stacks of sketches in charcoal, pencil and pen. She must have been making several sketches a day, as if processing her experience through rhythmical hatching. We decided to use these drawings to create a human-height canvas to

części praktyką terapeutyczną artystki. Kiedy pracowaliśmy nad wystawą, Miła przyniosła kilka stert szkiców węglem, ołówkiem i długopisem. Artystka musiała wykonywać kilka szkiców dziennie, jakby poprzez rytmiczne kreskowanie odreagowywała swoje doświadczenia. Postanowiliśmy stworzyć z rysunków płótno o wysokości człowieka, aby podkreślić znaczenie codziennych wątków obecnych w życiu artystki.

Z kolei kolaże Patrycji Orzechowskiej, należące do cyklu *Kinderturnen* [Gimnastyka dla dzieci], ukazywały przełamane dziecięce ciała. Artystka przyniosła do nas swoje prace już po otwarciu wystawy. Jej kolaże oparte są na wizerunkach dzieci-sierot z niemieckiej publikacji z lat 50. Dzieci wykonują „prawidłowe” i „nieprawidłowe” ruchy podczas ćwiczeń fizycznych. Te „nieprawidłowości” artystka ułożyła we wzory i słowa. W jednej z prac zdjęcia dzieci zostały włączone do wojskowego wzoru maskującego, w innej okalają słowo „trauma”.

## Ziemia

Katastrofy doświadczamy nie tylko poprzez widok zmasakrowanych ciał, ale także poprzez obrazy okaleczonej ziemi. Ostrzelane pola, spalone lasy na południu kraju, zagrożenie nuklearne i chemiczne, zaminowane połacie ziemi oraz skażenie Morza Czarnego i Morza Azowskiego – skala zniszczeń w Ukrainie jest obecnie trudna do oszacowania i zrozumienia. Ale jedno jest pewne – konsekwencje zbrodni popełnianych na środowisku będziemy odczuwać jeszcze przez długi czas. Ziemia istnieje w innej czasowości. Blizny i rany pozostaną w ziemskim organizmie bardzo długo i będą odczuwalne przez ludzi niezależnie od granic państwowych.

Yurii Halaibida stworzył na potrzeby wystawy cykl obrazów *Korygowanie ognia*. Niewielkich rozmiarów prace sprawiają z daleka wrażenie sielskich pejzaży. Dopiero z bliska można dostrzec wybuchy, które stały się częścią tego krajobrazu. Praca porusza problem skali oraz naszej zdolności do zrozumienia strat ekologicznych – takie zdjęcia możemy zobaczyć tylko dzięki technologiom zwiadowczym, używanym do korygowania ognia. Cykl obrazów Halaibidy, dołączony do wystawy w trakcie jej trwania, miał dwie lokalizacje. Początkowo znajdował się przy modelach miasta i mieszkania Olgi Hordiienko, łącząc w ten sposób wątek indywidualnej straty z utratą wspólnego domu, jakim jest okoliczny krajobraz. Następnie seria Yurii została wpisana

show the weight of everyday topics present in the artist's life.

In turn, Patrycja Orzechowska's collages from the *Kinderturnen* series [Gymnastics for children] show broken children's bodies. The artist brought us her works after the exhibition's opening. Her collages are based on images from a 1950s German publication showing orphaned children as they make “correct” and “incorrect” movements during physical exercises. The artist arranges these “abnormalities” into patterns and words. In one of the works, the photographs of children are incorporated into a military camouflage pattern; in another, they surround the word “trauma”.

## The land

We experience the catastrophe not only through the sight of massacred bodies but also through images of wounded land. Shelled fields, burnt forests in the south of the country, nuclear and chemical threats, and the contamination of the Black Sea and the Sea of Azov – the scale of destruction in Ukraine is difficult to estimate and thus understand. One thing is certain, though – we are going to experience the consequences of these crimes against environment for years to come. The Earth exist in different temporality. The scars and wounds inflicted on the earthly organism will linger for a long time and be perceptible by people irrespective of national borders.

For the exhibition, Yurii Halaibida created a series of paintings titled *Adjustment of Fire*. Seen from afar, these small-format works resemble idyllic landscapes. Only from up close does one notice the explosions, which become a part of the landscape. The work touches upon our ability to understand environmental losses and their scale – we can only see such images thanks to reconnaissance technologies used to adjust fire. Halaibida's painting series, added to the exhibition after its opening, had two locations. It was first shown next to Olga Hordiienko's city and apartment model, connecting the problem of individual loss with the loss of our common home – native landscape. Then, Yurii's series was included in the context of works showing the land as more than just a passive object of war.

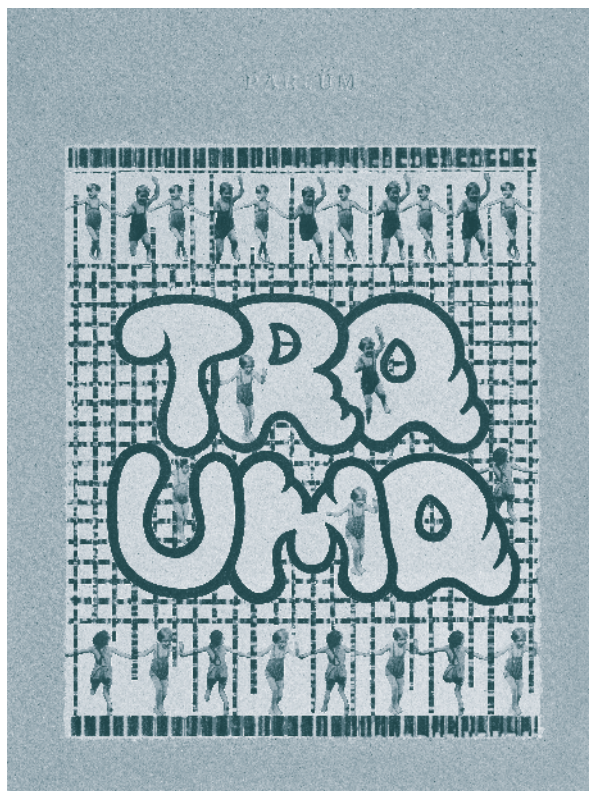
These included Agnieszka Wołodźko's works from the *Zoe.Compost* series, which arose from the artist's personal experience of loss. Deliberations on death were combined here with Wołodźko's favourite pastime – gardening and observing new life emerge from the compost.

w kontekst prac, które ukazują ziemię nie tylko w roli biernego obiektu wojny.

Wśród nich były prace Agnieszki Wołodźko łączące się w cykl *Kompost.Zoe*, którego źródłem było osobiste doświadczenie utraty. Rozmyślenia o śmierci połączyły się w tym cyklu z jej ulubionym zajęciem – ogrodnictwem i obserwacją, jak z kompostu powstaje życie.

Artystka Tania Bakum skorzystała z tej samej metafory, ale w bardziej bezpośredni sposób – zasadziła nasiona słonecznika, które rosty w przestrzeni galerii. Oprócz symbolicznego i gospodarczego znaczenia słonecznika dla Ukraińców, gest ten odsyłał również do słynnego internetowego nagrania, w którym ukraińska kobieta radzi uzbrojonomu rosyjskiemu żołnierzowi, żeby włożył do kieszeni nasiona słonecznika, aby wykiełkowały po włożeniu go do ziemi. „Chciałeś przecież ziemi tej, otóż teraz się z nią mieszaj” – ten cytat z piosenki Stasika *Koły-sanka dla wroga* wykorzystana w swojej pracy ilustracyjnej artystka Simona Ton. Dla mnie jako kuratorki nasiona kiełkujące w sali wystawowej miały jeszcze jedno znaczenie – one rosty i zmieniały się tak jak sam projekt.

Czy jest możliwe logiczne zakończenie tego tekstu? Czy z projektu *Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie* wyłania się jakaś konkluzja? Teraz, gdy piszę o tych pracach, trwa wojna, z którą mierzymy się każdego dnia. Nie ma puenty ani podsumowania, nie ma ostatecznego stanowiska, jest przetrwanie, niepewność i codzienna walka. Jedynym moim wnioskiem była decyzja o kontynuowaniu projektu w nowych miejscach, z nowymi ludźmi – by nadal mówić tylko o wojnie tak długo, jak będziemy mieli taką potrzebę. •



Patrycja Orzechowska, *Kinderturnen*

Tania Bakum used the same metaphor, but more directly — she planted sunflower seeds, which grew in the gallery’s space. Apart from the symbolic and economic meaning of sunflowers for Ukrainians, this gesture referred to the famous online video, where a Ukrainian woman tells an armed Russian soldier to put some sunflower seeds in his pocket, so they can bloom when he ends up in the ground. “You wanted this land, so you can mix with it now” — this quote from Stasik’s song *A Lullaby for the Enemy* was used by Simona Ton in her illustration.

For me, as the curator, seeds sprouting in the exhibition room had one more meaning — they grew and changed like the project itself.

Is it possible to logically finish this text? Is there any conclusion to be drawn from the *I can talk only about war / I can talk not only about war* project? Now, as I write about these works, there is a war going on, and this is an everyday experience for us. There is no final statement or summary just living through uncertainty and daily fight. My only conclusion was the decision to continue the project in new places, with new people to keep talking only about war for as long as we need to. •

# Rosemberg Sandoval

## Labriego

29 kwietnia – 12 czerwca 2022

29 April – 12 June 2022

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA  
LAZNIA Centre for Contemporary Art  
ul. Jaskółcza 1, Dolne Miasto

**Kuratorka | Curator**

Anna Róg

## Rosemberg Sandoval na wystawie w Polsce

### Rosemberg Sandoval's exhibition in Poland

„Wówczas stało się jasne, że doświadczenie przymusowego wysiedlenia nie zna granic ani różnicy między epokami, klimatami czy szerokościami geograficznymi”.

“It became clear that the experience of forced displacement knows no borders or differences of time, climate or latitude”.

Tekst: Carlos Jiménez

Written by: Carlos Jiménez

*Labriego*, wystawa Rosemberga Sandovala w Polsce, stanowi ważne, międzynarodowe uznanie jakości i wartości jego pracy artystycznej. Inauguracja, która odbyła się 29 kwietnia w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku, nie jest pierwszym tego rodzaju wyróżnieniem. Artysta wystawiał wcześniej w Buenos Aires, Caracas i Salamance, odnosząc sukces podobny do tego, jaki towarzyszył jego wystawie w legendarnym polskim portowym mieście.

Jednak prezentacja jego dorobku w Europie – i to w galerii, która gościła tak ważne postaci międzynarodowej sztuki współczesnej jak Gerhardt Richter czy Gilbert i George – ma jeszcze większe znaczenie. Zostało ono podkreślone przez fakt, że agresywność jego twórczości nie jest łatwo przyswajalna przez wyrafinowaną publiczność. Ponadto sztuka ta jest głęboko zakorzeniona w kraju artysty i łączy się z jego doświadczeniem życiowym. Tak bardzo różnym od doświadczeń mieszkańców Polski – kraju o ponad tysiącletniej historii, przesiąkniętej konfliktami i wojnami, o których w ostatnich stuleciach

*Labriego*, Rosemberg Sandoval's exhibition in Poland, is a token of international recognition of the quality and value of his art. Officially opened on 29 April at the ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art in Gdańsk, it followed other similarly deserved distinctions. The artist, who previously showed his work in Buenos Aires, Caracas and Salamanca, was ready to achieve similar success in the legendary Polish port city.

And yet a showcase of his oeuvre in Europe – in a gallery that had hosted such salient personalities of contemporary art as Gerhardt Richter or Gilbert & George – is even more impactful. Not to mention that his aggressive works are not easily palatable to sophisticated audiences. What is more, Sandoval's art is deeply rooted in his country's history and his own life experience. Both are vastly different from those of Poland, whose statehood dates back more than 1,000 years and is strongly marked by conflicts and wars, determined in bygone centuries by the country's geographical location between Germany and Russia and their recurrent imperialistic ambitions. Gdańsk is a port





fot. Adam Bogdan

zadecydowało jej położenie geograficzne między Niemcami a Rosją oraz ich powracające ambicje imperialne. Gdańsk to port nad Morzem Bałtyckim, zimnym i spokojnym, tak różnym i odległym od Morza Karaibskiego i Pacyfiku, które otaczają Kolumbię. Mogli się o tym przekonać na własnej skórze Zawadzcy, Kormanowie, Jeskowie i inne polskie rodziny, które przemierzyły ich wody, by osiedlić się w Cali w XIX i XX wieku. Łatwo sobie wyobrazić ogrom ich zdumienia wobec oszałamiającej przepychem tropikalnej bujności, a także zaskoczenie polskiej publiczności przeszywającymi i kontrowersyjnymi dziełami Sandovala. Zdumienie, które w obu przypadkach ustąpiło miejsca zrozumieniu, a nawet empatii, dzięki odkryciu wspólnych doświadczeń życiowych – z założenia tak różnych.

Sandoval zainaugurował swoją wystawę w ŁAŻNIA nową wersją performansu *EU-ROPA*, w którym wybrana przez artystę osoba kładzie się na podeście i pozwala, by ten owijał ją na oczach widzów paskami materiału wykonanymi z podartych ubrań, podobnie jak zawija się zwłoki. W poprzedniej wersji, zrealizowanej w mieście Cali, wybrano dojrzałą kobietę wysiedloną ze swej ziemi wskutek terroru i przemocy, które jak uporczywa klątwa wciąż terroryzują Kolumbię. W Gdańsku to jego własna żona i syn pozwolili

on the cold and calm Baltic Sea, so different and distant from the Caribbean Sea and the Pacific that encircle Colombia. The Zawadzki, the Kormans, the Jeskes, and other Polish families who sailed their depths to settle in Cali in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries could discover it first-hand. It is not hard to imagine the extent of their amazement at the dazzling splendour of those waters and the tropical exuberance that awaited them – or the Polish public's astonishment on seeing Sandoval's piercing and controversial works. In both cases, this sense of wonder gave way to understanding and even empathy fuelled by discovering what these seemingly very distant life experiences have in common.

Sandoval opened his ŁAŻNIA exhibition with a new version of *EU-ROPA*. In this performance, a person selected by the artist lies down on a platform, allowing Sandoval to wrap them in front of the audience with strips of fabric made of torn clothes like one would shroud a corpse. In a previous version, performed in Cali, the artist chose a mature woman displaced from her land through violence that terrorises Colombia like a persistent curse. This time, it was Sandoval's wife and son, and the public included Ukrainians,

artyście na to, by okrył ich całunem na oczach publiczności, wśród której byli także uciekający przed wojną Ukraińcy, którzy znaleźli schronienie w Gdańsku. Wówczas stało się jasne, że doświadczenie przymusowego wysiedlenia nie zna granic ani różnicy między epokami, klimatami czy szerokościami geograficznymi.

Coś podobnego nastąpiło w przypadku instalacji *Puñado de tierra*, którą Sandoval włączył do swojej gdańskiej wystawy. Składała się na nią kilkadziesiąt worków wykonanych z przetartego materiału, zawieszonych na ścianach z garścią ziemi w środku. Na każdym z nich Rosemberg napisał odręcznie imię i nazwisko członka swojej rodziny lub krewnego. Zabieranie ze sobą garści ziemi z miejsca, w którym ktoś się urodził, to zwyczaj praktykowany przez emigrantów i przesiedleńców uciekających z Europy na przestrzeni XIX i XX wieku. Najczęściej opuszczających swe ojczyzny z niewielką lub żadną nadzieją na powrót. Zwyczaj znany, rzecz jasna, także Polakom, którzy mieszkali na terenach należących do Polski, zanim ostatnia zmiana granic – narzucona na konferencji w Poczdamie w 1945 roku – pozostawiła ich poza nimi, zmuszając do opuszczenia rodzinnych stron na zawsze.

Można więc przypuszczać, że polska publiczność zrozumiała przesłanie ukryte w instalacji Sandovala, której motywacja jest zakorzeniona w jego osobistej historii. Stał się tym, kim jest, gdyż jego rodzice, chłopi z gminy Cartago w Kolumbii, musieli opuścić swoją ziemię w latach 50. ubiegłego wieku pod groźbą śmierci z rąk bandy zbirów pracujących na zlecenie właścicieli ziemskich. Wyemigrowali do Cali, żeby nigdy już nie wrócić, a instalacja w Gdańsku jest hołdem dla ich nieodwracalnego wyrwania z własnej ziemi, tak jak tytuł, który artysta wybrał dla swojej wystawy w tym mieście: *Labriego*. Labriego, czyli chłop bezrolny, który zachowuje tylko garść ziemi dawniej należącej do niego.

Wystawa uzupełniona została czterema wielkoformatowymi zdjęciami z filmów dokumentujących inne działania artysty oraz projekcją trzech filmów zatytułowanych *Mugre*, *Rose-Rose* i *Akcje Polityczne*. Pierwszy z nich to zapis jednego z najniezwyklejszych performansów zrealizowanych podczas trwającej cztery dekady kariery Rosemberga Sandovala. Przed jego rozpoczęciem Kolumbijczyk skontaktował się z bezdomnym i przekonał go do wzięcia udziału w akcji. Następnie ubrany na biało zaczął szukać mężczyzny na ulicy, po czym przerzucił go przez ramię i ruszył w kierunku jednej z sal muzeum

who found refuge in Gdańsk, having fled the war ravaging their country. It became clear that the experience of forced displacement knows no borders or differences of time, climate or latitude.

Something similar happened with *Puñado de tierra*, an installation Sandoval included in his Gdańsk show. It consisted of dozens of bags made of worn fabric and hung on the wall with a handful of earth inside. On each of them, Rosemberg wrote, in his handwriting, the name of a family member or relative. Carrying a handful of earth from one's birthplace was a custom practised by emigrants and displaced persons fleeing Europe in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, most often with little or no hope of returning to their homelands. Naturally, this custom was also familiar to Poles who had lived in what used to be Polish territory before the last change of borders, imposed at the 1945 Potsdam conference, left them outside the country, forcing them to forever leave behind the land of their ancestors.

One may assume, then, that the Polish public understood the message implied by Sandoval's installation, which is rooted in his personal history. The artist's parents, peasants from the Cartago municipality in Colombia, had to leave their land in the 1950s because of death threats from a gang of thugs in the service of the landowners. They emigrated to Cali, never to return, and the Gdańsk installation pays homage to their irreversible uprooting from their land, echoing the title of his Polish exhibition: *Labriego*, a farmhand with no land of his own, who keeps but a handful of earth that once belonged to him.

Completing the exhibition are four large-format photographs from films documenting the artist's other actions and a screening of three films: *Mugre*, *Rose-Rose* and *Political Actions*. The first one records one of Sandoval's most extraordinary performances carried out in the 40 years of his artistic career. Prior to the filming, the Cali-based artist contacted a homeless man and convinced him to take part in the action. Then, dressed in white, Sandoval found him in the streets, slung him over his shoulder and walked with him towards one of the rooms of the museum or art centre where the performance took place. Using the dirt on the homeless man's clothes like one would use paint on a thick brush or roller, the artist started painting the white walls of the room, and ultimately also the white platform. At the end, both men left the gallery the same way they came.

This action was extremely aggressive: towards the museum space, which is aseptic by definition,

lub centrum sztuki, gdzie wykonał performans. Używając brudu na jego ubraniu niczym farby na grubym pędzlu lub wátku, zaczął malować białe ściany sali, a na końcu także biały podest. Na koniec obaj opuścili galerię, przemierzając razem tę samą drogę, którą przybyli.

Agresja, jaką to działanie stanowiło dla prestrzeni muzeum z definicji aseptycznej, była ogromna. Tak samo jak dla sakralizacji malarstwa i oczywiście dla faryzejskiej moralności, która skarży się na sposób potraktowania osoby bezdomnej, pozostając jednocześnie ślepią i głuchą na działania tych, którzy są w rzeczywistości odpowiedzialni za jego nędzę. Źródło agresywnej nonszalancji *Mugre* również znajduje się w osobliwej biografii samego Sandovala, który w tekście towarzyszącym wystawie opowiada: „w moim domu najbliższym malarstwa i performansu był mój ojciec, nieokiełznany murarz, któremu jako dziecko przygotowywałem farby do prac, wykonywanych w domach sąsiadów. Obserwowanie, jak maluje w sposób gestykularny, «ociekający», obsesyjny, niepomysłowy, wspinając się po drabinie wykonanej z bambusa guadua i związanej drutem, było poruszające”.

Film *Rose-Rose* dokumentuje akcję o tym samym tytule, wykonywaną już kilkakrotnie przez Rosemberga, w której – ubrany nienagannie na biało – siada, rwie i miażdży bukiety czerwonych róż, a kolce na łodygach ranią jego ręce i powodują krwawienie.

Trwający dwadzieścia sześć minut film *Akcje Polityczne* pokazuje dwadzieścia dwa działania, które artysta wykonał za jednym zamachem w ciągu tego samego dnia. Są to mikroakcje, wizualne poematy, które oscylują między delikatnością Sandovala wypełniającego dziecięcymi zabawkami pęknięcie w nawierzchni drogi, a gwałtownością przejawiającą się w zawieszeniu „mieszkańca ulicy” za nogi w drzwiach pokoju jednego z braci. Pośrodku odnajdziemy żałobny i nekrofilski obraz Rosemberga, ubranego całkowicie na czarno, z ciałem dziecka zawieszonym u szyi. Obok niego zbiornik pełen formaliny, gdzie wśród innych zwłok unosi się ciało matki, która zmarła wraz z dzieckiem w skrajnej nędzy.

Reżyserem ostatniego filmu jest Mauricio Vargas, autorem zdjęć José Kattan, przy wsparciu Holandy Caballero. Asystent produkcji: Paola Andrea Tafur. •

Carlos Jiménez. Historyk i krytyk sztuki. Mieszka i pracuje w Madrycie (Hiszpania). Autor bloga *El Arte de Husmear*. <https://elartedehusmeardecarlosjimenez.com/>

towards the sacralisation of painting, and naturally, the pharisaic morality of those who decried the treatment of the homeless man while remaining blind and deaf to the actions of those responsible for his misery. The source of *Mugre's* violent irreverence is also rooted in Sandoval's peculiar biography. In the text accompanying the exhibition, he says: “in my home, the closest thing to painting and performance was my father, a wild bricklayer for whom, as a child, I used to prepare paints for his works executed in our neighbours' houses. It was moving to see him paint in his gestural, dripping, obsessive, unrestrained way, atop a wickerwork ladder made of guadua bamboo and tied with wire.”

*Rose-Rose* documents an action of the same title that Rosemberg performed on several occasions. In the film, again dressed in impeccable white, he sits down and destroys bouquets of red roses, whose thorns hurt his hands, causing them to bleed.

*Political Actions*, a 26-minute documentary, shows 22 actions performed by the artist one after another in the course of one day. These are micro-actions, visual poems that oscillate between the tenderness of filling a crack in the road with children's toys and the violence of hanging a street vagabond by the legs in the doorway of one of Sandoval's brothers' rooms. In the middle, we will find the funereal, necrophiliac image of Rosemberg, dressed in black, with a dead baby hanging from his neck. Next to the artist is a tank full of formaldehyde where, among other corpses, floats the body of the child's mother, who – like him – died in abject poverty.

The latter film is directed by Mauricio Vargas, with cinematography by José Kattan assisted by Holanda Caballero. Paola Andrea Tafur was the assistant producer. •

Carlos Jiménez is an art historian and critic who lives and works in Madrid (Spain). His blog is called *El Arte de Husmear*. <https://elartedehusmeardecarlosjimenez.com/>

# Bert Theis

## O przestrzeni publicznej i innych utopiach: prace Berta Theisa z lat 1993–2016

### About public space and other utopias: works by Bert Theis from 1993 till 2016

1 lipca – 28 sierpnia 2022

1 July – 28 August 2022

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2  
LAZNIA 2 Centre for Contemporary Art  
ul. Strajku Dokerów 5, Nowy Port

#### Kurator | Curator

Enrico Lunghi

„Theis opracował własny artystyczny język, kwestionujący zastane społeczno-polityczne realia miast, do których był zapraszany. Język platform i pawilonów, pięknych, a zarazem użytecznych «miejsc», które zmieniają postrzeganie przestrzeni publicznej”.

“Theis developed an artistic language to question the socio-political situations of the cities he was invited to. His platforms and pavilions were beautiful and useful «places» that transformed the perception of public space”.

Tekst: Enrico Lunghi

Written by: Enrico Lunghi

Bert Theis urodził się w 1952 roku w Luksemburgu. Już jako nastolatek angażował się w liczne akcje i manifestacje, domagając się demokratyzacji szkolnictwa średniego i pozbawienia go autorytarnego rysu. Projektował także plakaty na demonstracje radykalnie lewicowej partii LCR. W latach 70. został nauczycielem. Tworzył delikatne surrealistyczne kolaże i ilustracje, odzwierciedlające jego filozoficzne poszukiwania, a także społeczne i polityczne przekonania, którym pozostał wierny do końca życia<sup>1</sup>.

W latach 80. Theis zajął się malarstwem, ale po kilku latach porzucił tę praktykę, nie chcąc przyczynić się do dalszego „zanieczyszczenia ikonograficznego” społeczeństwa spektaklu (Guy

Bert Theis was born in Luxembourg in 1952. Already as a teenager, he participated in manifestoes and actions promoting more democratic and anti-authoritarian education in secondary schools. He also designed posters for demonstrations of the radical left-wing party LCR. In the 1970s, he became a teacher and started to realize delicate surrealist collages and illustrations which reflect his philosophical quest as well as the constant social and political commitment to which he remained faithful throughout his life.<sup>1</sup>

In the 1980s, Theis started to paint, but some years later abandoned this practice in order not to contribute any more to the “iconographic pollution” of the “society of the spectacle” (Guy

<sup>1</sup> Więcej informacji o początkach działalności Theisa i jej rozwoju zob. Bert Theis. *Building Philosophy – Cultivating Utopia*, kat. Wyst. Mudam Luxembourg 2019.

<sup>1</sup> For more information about his early steps and further developments, see Bert Theis. *Building Philosophy – Cultivating Utopia*, exh. cat., Mudam Luxembourg 2019.

Debord). Na początku lat 90. zaczął prezentować obiekty i instalacje o krytyczno-filozoficznym zacięciu, prowadził działania site-specific, np. *Shadow Fixings* (Utrwalanie cienia, Kreta 1993; Mediolan 1994; Luksemburg 1995) i wystawił performanse dotyczące historii sztuki, np. *Désenchantement virtuel. Opération publique* (Wizualne rozczarowanie. Operacja publiczna, Luksemburg 1994). W tym okresie zrezygnował z pracy w szkole podstawowej w Luksemburgu i razem z partnerką Mariette Schiltz przeprowadził się do Mediolanu, gdzie wykładał na Nuova Accademia di Belle Arti (NABA).

W 1995 roku Theis reprezentował Luksemburg na Biennale w Wenecji. Po dyplomatycznej bitwie z lokalnymi władzami i pawilonami sąsiednich państw udało mu się zająć porośnięty krzakami fragment Giardini di Biennale i zainstalować tam pracę *Potemkin Lock* (Śluza potiomkinowska) – imitację luksemburskiego pawilonu, w którym odwiedzający mogli odpocząć na białych leżakach i posłuchać rapu z głosem Marcela Duchampa. Praca szybko zyskała uznanie tak publiczności, jak i kuratorów, zapewniając Theisowi międzynarodową rozpoznawalność.

W następnych latach artysta był regularnie zapraszany do udziału w międzynarodowych wystawach w Europie, Azji i Ameryce Południowej. W 1997 roku dla Skulptur Projekte w Münster stworzył *Philosophical Platform*, pracę umieszczoną w parku przed miejscowym uniwersytetem, która funkcjonowała jednocześnie jako aktywna dźwiękowa i świetlna rzeźba oraz podium, na którym ludzie mogli się spotykać, występować lub odpocząć. Formalnym, architektonicznym rdzeniem pracy były białe drewniane elementy, wynoszące – w sensie fizycznym i metaforycznym – na wyższy poziom każdą osobę, która zdecydowała się wejść w dialog z miejskim i historycznym kontekstem tego miejsca. Theis opracował własny artystyczny język, kwestionujący zastane społeczno-polityczne realia miast, do których był zapraszany. Język platform i pawilonów, pięknych, a zarazem użytecznych „miejsc”, które zmieniają postrzeganie otaczającego krajobrazu i samych zwiedzających, wzmacniają ich rzeczywistą obecność i wzbogacają debatę na temat sztuki w przestrzeni publicznej i jej roli w społeczeństwie (*Ten Fingers. Le dita della mano*, Volterra, Włochy 1998; *Growing House*, Shenzhen, Chiny 2004; *Running Water* (W)right House, Pusan, Korea 2006 i in.).

Przekonująca estetyczna i teoretyczna spójność prac Theisa przyniosła mu szereg zamówień na stałe instalacje. W 2002 roku, przy okazji nowo powstającej linii tramwajowej w Strasburgu,



fot. Michał Ryniak

Debord). He began exhibiting objects and installations with critical and philosophical content in various places in the early 1990s and also realized site-specific actions, like *Shadow Fixings* (Island of Crete 1993; Milan 1994; Luxembourg 1995), as well as performances referring to art history, such as *Désenchantement virtuel. Opération publique* (Luxembourg, 1994). At this time, Theis quit his job as a primary school teacher in Luxembourg. Together with his life companion, Mariette Schiltz, he went to live in Milan, where he later worked as a professor at the Nuova Accademia di Belle Arti (NABA).

In 1995, he was selected to represent Luxembourg at the Venice Biennial. After a diplomatic battle with the local authorities and neighbouring exhibiting countries, he managed to occupy a bushy spot in the Giardini for his *Potemkin Lock*: a fake Luxembourgish pavilion, where visitors could rest in white reclining chairs and listen to a rap featuring the voice of Marcel Duchamp. The work rapidly became a favourite among the public and curators alike, providing its author with international recognition.

In the following years, Theis was regularly invited to participate in international shows in Europe, Asia and South America. In 1997, he realized *Philosophical Platform* for Skulpturen. Projekte in Münster. The piece, situated in a park outside the local university, simultaneously functioned as an active sound and light sculpture and an elevated dais for people to meet, perform or relax. With a formal and architectural vocabulary consisting of white wooden elements that elevate (in a physical and metaphorical sense) any person who decides to interact and dialogue with the urban and historical context, Theis developed an artistic language to question the socio-political situations of the cities

Theis stworzył pracę na Place de la République. *Warburg Spirale. Un monument aux vivants (Spirala Warburga. Pomnik dla żywych)*, nazwany na cześć niemieckiego historyka sztuki Aby'ego Warburga, oddaje cześć żydowskim intelektualistom z tego miasta, którego mentalny i architektoniczny kształt jest w dużej mierze wypadkową trudnej historii francusko-niemieckiego pogranicza. Jak mówił artysta, wznosząca się spirala zachęca do lenistwa i rozluźnienia, podczas gdy „w zaplanowanych środowiskach miejskich nie znajdziemy spiralnych kształtów, bo sprzyjają traceniu czasu – jeśli się w nie wejdzie, aby wyjść, trzeba się wycofać tą samą drogą”.

W 2005 roku na dachu Pałacu Sztuk Pięknych w Brukseli Theis zainstalował *Europejski Pentagon. Safe and Sorry Pavilion*. Umieszczona na drewnianej platformie struktura ze stali i półprzezroczystego szkła zachęcała zwiedzających do refleksji nad międzynarodową sytuacją polityczną. Pawilon został później przeniesiony na stałe na Place de l'Europe w Luksemburgu, gdzie w dalszym ciągu służy artystycznym i kulturalnym interwencjom. W obu europejskich stolicach jego wydźwięk jest ironiczny – przypomina o tym, jak słabo Unia Europejska radzi sobie w międzynarodowym otoczeniu, co dodatkowo uwypukliły ostatnie wydarzenia na świecie.

W *Le Troisième Système (Trzeci system, 2007)* Theis umieścił białe drewniane moduły w spokojnej, zielonej przestrzeni parku wokół zamku w Chamarande. Projekt nawiązuje do Plan Voisin, planu przedstawionego w 1922 roku przez Le Corbusiera, który chciał stworzyć dzielnicę wieżowców dla trzech milionów mieszkańców Paryża. W 2011 roku na jednym z przystanków tramwajowych w Paryżu Theis stworzył obiekt *2551913*. Instalacja z ławek nawiązuje do żarliwej antymilitarystycznej mowy Jeana Jaurès'a wygłoszonej 25 maja 1913 roku dla 150 000 ludzi. Rok później, tuż przed wybuchem I wojny światowej, Jaurès został zamordowany przez nacjonalistycznego studenta.

Od samego początku praktyki twórczej Theisa język odgrywał dlań tak samo ważną rolę jak wizualne elementy jego prac. Artysta starannie dobierał tytuły dzieł, którym często towarzyszyły teksty, stanowiące ich dopełnienie lub pogłębiające sens. Dla szlaku sztuki w przestrzeni publicznej w Kompleksie Sztuki Współczesnej w Cantagallo (Włochy) Theis zrealizował trzydziestojednometrową stalową balustradę. Eleganckim, modernistycznym fontem, który sam zaprojektował do własnych tekstów, zapisał na niej włoskie tłumaczenie cytatu francuskiego filozofa Jeana-François Lyotarda: „To nie my

he was invited to. His platforms and pavilions were beautiful and useful “places” that transformed the perception of the landscape and the public itself, asserting their real presence and enriching the debate about public art and its role in society (*Ten Fingers. Le dita della mano*, Volterra, Italy, 1998; *Growing House*, Shenzhen, China, 2004; *Running Water (W)right House*, Busan, Korea, 2006; etc.).

The convincing aesthetic and theoretical coherence of Theis's work brought him several invitations to create permanent pieces. In 2002, in the framework of commissions for a new line of the Strasbourg tramway network, he built the *Warburg Spirale. Monument to the Living* on Place de la République. Named after the German art historian Aby Warburg, the work pays homage to Jewish intellectuals in a city that is strongly (mentally and architecturally) shaped by the conflictual historical situation on the French-German border. As the artist pointed out, this ascending spiral encourages idleness and letting go, while in “planned urban environments, you won't find any spirals, because they make you waste time: if you enter, you must retrace your steps to go out”.

In 2005, on the roof of the Palais des Beaux-Arts in Brussels, Theis installed the *European Pentagon. Safe and Sorry Pavilion*: a steel and semi-transparent glass structure sitting on a wooden platform, which invites spectators to reflect on the international political situation. This pavilion was later permanently reassembled on Place de l'Europe in Luxembourg, where it still serves various artistic and cultural interventions. Ironically, in these two European capitals, it reminds us of how poorly the European Union performs in the international context, which recent political events in the world have confirmed once again.

For *Le Troisième Système (2007)*, Theis integrated white wooden modules in the calm and green landscape of the park around Chamarande Castle, referring to Le Corbusier's Plan Voisin from 1922 for a city of three million inhabitants. In 2011, for a tramway station in Paris, Theis prepared the piece *2551913*. This installation made of benches suggests the peace symbol in a landscape. It evokes the vibrant anti-militarist speech held here on 25 May 1913 by Jean Jaurès in front of 150,000 people, one year before he was assassinated by a nationalist student, shortly before the outbreak of World War I.

From the very beginning, Theis treated language as equivalent to the visual components of his work. He carefully chose the titles of his works, and often combined images with texts that complemented or expanded upon them. For

„jesteśmy twórcami rzeczywistości”. Z kolei dla Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska artysta wymyślił dwie piętnastometrowe balustrady po obu stronach mostu nad Nową Motławą na ul. Toruńskiej. Umieścił na nich tekst „Ślepi urbaniści” i „Koroe architektki”, czyli „ślepi architektki” w języku romskim – bo te właśnie dwa języki najczęściej można było usłyszeć na Dolnym Mieście, w niegdyś zaniedbanej dzielnicy, która od lat doświadcza szeroko zakrojonej miejskiej i architektonicznej rewitalizacji. Theis zawsze przykładął wagę do tego, by jego projekty w przestrzeni publicznej odzwierciedlały skomplikowany historyczny, społeczny i urbanistyczny kontekst danego miejsca. Znakiem rozpoznawczym artysty było wyczucie estetyki, klarowność refleksji i celne poczucie humoru.

Po przeprowadzce do mediolańskiej dzielnicy Isola w 1993 roku Theis uczestniczył w dramatycznych przeobrażeniach, jakie stały się udziałem tego obszaru. Ogromny projekt rewitalizacji, w połączeniu ze spekulacją na rynku finansowym i mieszkaniowym, miały na zawsze zmienić tę dawną dzielnicę robotników, rzemieślników i intelektualistów w zgentryfikowaną i zanoniemizowaną przestrzeń konsumpcji. Bazą Theisa stał się Stecca degli Artigiani – ikoniczny budynek, w którym niegdyś działali rzemieślnicy i drobni przedsiębiorcy, otoczony popularnym

the Circuit of Public Art of the Contemporary Art Complex in Cantagallo (Italy), the artist realized a thirty-one-metre steel balustrade. It featured, in refined modernistic letters specially designed by Theis for his text works, the Italian translation of a quote by French philosopher Jean-François Lyotard: “It is not up to us to provide reality”. For the Gdańsk Outdoor Gallery, Theis planned two fifteen-metre-long handrails on either side of the bridge in Toruńska Street that crosses the Nowa Motława. The inscription on the balustrade read “Ślepi urbaniści” and “Koroe Architekty”, meaning “blind urban planners” in Polish and “blind architects” in Romani. These two languages were common in Dolne Miasto, a formerly neglected area now undergoing extensive urban and architectural revitalization. It was always essential for Theis to conceive his projects in public spaces to mirror the complex historical, social and urbanistic local context. He always did so with a sense of aesthetics, reflexive lucidity and incisive humour.

After he moved to the Isola district of Milan in 1993, Theis was involved in the dramatic changes this area was undergoing. An enormous urban restructuring project, mingled with real estate and financial speculation, was about to change this former working-class, small trader and intellectual urban neighbourhood into a gentrified, anonymous consumer zone. In 2001, the artist moved his base

fot. Michał Rygiak





wśród mieszkańców parkiem. To tam w 2001 roku powstało Isola Art Center, kolektywna platforma łącząca artystów, architektów, pisarzy, filozofów i mieszkańców, za pomocą której Theis próbował zrealizować konkretną utopię. W ciągu piętnastu lat w budynku zorganizowano szereg wystaw, performansów, wykładów i demonstracji, zjednoczonych wokół osoby Berta Theisa w ramach zbiorowej walki o zachowanie tradycyjnych więzi społecznych na tym obszarze. Ta niezwykle aktywna społeczność nie ustawała w tworzeniu radosnych i inteligentnych alternatyw, mających uchronić przed zniszczeniem społeczno-kulturowe dziedzictwo mieszkańców Isoli. W tym kontekście ukuto termin *fight-specific*, rozszerzając pojęcie *site-specific*, wykorzystywane na polu sztuki od lat 60., które do dziś opisuje precyzyjne, konkretne zbiorowe działania podejmowane w bezpośrednim miejskim kontekście. W 2002 roku Theis powołał Office for Urban Transformation (OUT) – pozbawione stałej siedziby biuro odpowiedzialne za różnego rodzaju działania i prace. Choć Theisowi udało się zainteresować międzynarodową opinią swoją utopijną, ciągle zmieniającą się praktyką, nie był w stanie powstrzymać realizacji lukratywnych projektów mieszkaniowych, które na zawsze

fot. Michał Ryniak

to Stecca degli Artigiani, an emblematic building formerly accommodating artisans and craftsmen and still surrounded by a popular park. There, he started the Isola Art Center: a collaborative platform of artists, architects, writers, philosophers and citizens with which he attempted to establish a concrete utopia. Over fifteen years, the place saw dozens of exhibitions, performances, lectures and demonstrations organized around Bert Theis as a unifying figure, as part of a collective fight to preserve traditional social ties. This very active community continuously suggested joyful and intelligent alternatives aiming to salvage the socio-cultural heritage of the inhabitants. The concept of *fight-specific* was forged in this context, enlarging the notion of *site-specific*. The latter has been used in the art field since the 1960s and still denotes taking direct action in the urban context through precise, concrete collective activities. In 2002, Bert Theis created the Office for Urban Transformation (OUT), an itinerant office for actions and artworks. Even though it attracted international attention to his Utopian, protean practice, Theis could not stop the lucrative real



znieszczyli miejską tkankę jego przybranej dzielnicy. Migrującą wszechobecność tego projektu najlepiej ilustruje cykl fotografii z różnych miast odwiedzanych przez artystę. Z typowym dla siebie absurdalnym humorem Theis cyfrowo umieścił logo OUT na opuszczonych lub niedostępnych budynkach, podkreślając prymat kreatywnej pracy twórczej nad fizycznym miejscem (*Some Hypotheses / Kilka hipotez*, 2008).

Przez cały ten czas, zarówno w pracy osobistej, jak i w działaniach zbiorowych artysta regularnie powracał do kolażu, najczęściej przekształcając istniejące już obrazy. W ten sposób powstała m.in. seria *Agglowilles*, przedstawiająca utopijną wizję miast przyszłości. Miały to być niewielkie aglomeracje oddzielone od siebie przyrodą i lasami, umożliwiające stworzenie zrównoważonego społeczeństwa na ludzką skalę (Monachium 2001, Tirana 2003, Paryż 2007 i in.). Nie tracąc nic ze swojego aktywistycznego zacięcia, Theis często opatrywał wybrane obrazy tekstem i publikował je w mediach społecznościowych, ironicznie komentując polityczne i artystyczne problemy i nadużycia (*Statements / Wypowiedzi*, 2013–2014).

Od czasu przedwczesnej śmierci Theisa w październiku 2016 roku grupa mieszkańców, robotników, intelektualistów, a także młode pokolenie artystów kontynuuje jego idealistyczną wizję w ogrodzie społecznościowym Isola Pepe Verde oraz w samorządnej fabryce Rimaflow w Mediolanie.

W 2019 roku powstało z kolei Archiwum Berta Theisa, promujące kulturalne inicjatywy, kolaboracje i wystawy związane z twórczością tego wybitnego artysty, orędownika inkluzywności, który znacznie poszerzył moje intelektualne horyzonty i głęboko zmienił mój związek ze sztuką. •

Wiele mu zawdzięczam.  
marzec 2022



fot. Michał Ryniak

estate projects, which ultimately disfigured Isola. A series of photographs shot in different cities he traversed illustrates the ideal migratory ubiquity of this successful project. With absurd humour, Theis digitally inserted the OUT-logo on abandoned or unreachable buildings, underlining the primacy of creative intellectual work over the physical place (*Some Hypotheses*, 2008).

During all this time, in his individual work and collective actions, Theis regularly came back to collage, mostly transforming existing images. This practice gave birth to series such as *Agglowilles*, which illustrates his utopic vision of future cities. Conceived as small agglomerations separated by nature and forest, they would allow a human-scale and sustainable society (Munich 2001; Tirana 2003; Paris 2007; etc.). Theis remained an activist throughout, often adding text to selected images published on social media, commenting with irony on political and artistic issues and abuses (*Statements*, 2013-14).

Since his premature death in October 2016, several citizens, workers, intellectuals and a young generation of artists carry his idealistic vision forward in the community garden Isola Pepe Verde and the self-directed factory, Rimaflow in Milan.

The Bert Theis archive was established in 2019 to promote cultural initiatives, collaborations and exhibitions related to the work of this outstanding artist and profoundly inclusive personality. Bert Theis significantly broadened my intellectual horizons and transformed my relationship with art. •

I owe him much.  
March 2022

[www.GAPS.gda.pl](http://www.GAPS.gda.pl)

Słuchała i notowała: Kinga Jarocka

W 2021 roku zaprezentowaliśmy stronę: [www.gaps.gda.pl](http://www.gaps.gda.pl), która zawiera bazę ponad trzyestu obiektów artystycznych znajdujących się w Gdańsku. Projekt ma charakter ciągły, ponieważ stale są podejmowane nowe realizacje artystyczne w Gdańsku. Złożoność i trudność projektu wymagała zaangażowania długiej listy osób, instytucji i organizacji pozarządowych, które bezpośrednio włączyły się w powstanie GAPS. Poprosiliśmy ich o głos, by zobrazować wielowątkowość projektu.

**Barbara Frydrych**  
Dyrektor Biura Prezydenta ds. Kultury

Kiedy w 2016 roku wraz z zespołem Biura Prezydenta ds. Kultury przystąpiliśmy do realizacji siedmioletniego strategicznego programu „Kultura i Czas Wolny / 2016–2023”, określiliśmy katalog najważniejszych wieloletnich przedsięwzięć. Obok powołania do życia programów Gdańskich Otwartych Pracowni czy Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej, istotne było wypracowanie kompleksowego podejścia do obecności, konserwowania i powstawania nowych obiektów sztuki w przestrzeni miasta.

Wówczas to narodził się pomysł, aby przedsięwzięcie miało swojego opiekuna instytucjonalnego. CSW ŁAŻNIA, które od lat wdrażało interesujący projekt autorstwa jego dyrektorki Jadwigi Charzyńskiej – Galerię Zewnętrzną Miasta Gdańska – stało się naturalnym liderem tego przedsięwzięcia.

Czuję ogromną satysfakcję, obserwując rozwój programu, który przyjął nazwę GAPS. Jest to alternatywna mapa Gdańska – mapa rzeźb, mozaik, instalacji przestrzennych, murali i małej architektury. Funkcjonuje nie tylko jak źródło wiedzy o obiektach sztuki. Unaocznia je jako istniejące w najbliższym otoczeniu, jako dzieła sztuki na wyciągnięcie ręki.

**Jadwiga Charzyńska**  
Dyrektor CSW ŁAŻNIA

GAPS powinien być cenny zarówno dla gdańszczan, jak i turystów. Jest to także propozycja o dużym potencjale artystycznym i badawczym, stanowi zachętę do wyboru Gdańska dla ludzi

Heard and written down by Kinga Jarocka

In 2021, we launched the [www.gaps.gda.pl](http://www.gaps.gda.pl) website with a database of over 300 artworks located in Gdańsk. This is an ongoing project because new works of art constantly appear in the urban space. Owing to the complex nature of this endeavour, we sought the assistance of numerous individuals, institutions and NGOs, who were directly involved in the creation of GAPS. We asked for their voice to illustrate the multifaceted character of the project.

**Barbara Frydrych**  
Director of the Mayor's Office for Culture

In 2016, when we started implementing the “Culture and Leisure / 2016–2023” seven-year strategic programme with the Mayor's Office for Culture, we defined the list of our most important multiannual projects. Apart from launching the Gdańsk Open Studios programme and the Gdańsk Contemporary Art Collection, we wanted to develop a comprehensive approach to the presence, conservation and creation of new works of art in the urban space.

This was when the idea was born to appoint an institutional guardian of this undertaking. In light of the Gdańsk Outdoor Gallery, a long-standing and inspiring project devised by ŁAŻNIA CCA's director, Jadwiga Charzyńska, the institution became a natural leader in this endeavour.

I feel tremendous satisfaction watching the development of this programme, now called GAPS. This is an alternative map of Gdańsk – a map of sculptures, mosaics, spatial installations, murals and urban furniture. More than just a source of knowledge on existing artworks, the website highlights their availability in the immediate surroundings. These are works of art that we have at our fingertips.

**Jadwiga Charzyńska**  
Director of ŁAŻNIA CCA

GAPS should be a valuable tool for residents of Gdańsk and tourists alike. This proposal has enormous artistic and research potential, encouraging people seeking contact with art – also in a scholarly context – to choose Gdańsk as their destination. The most compelling element of the

obcujących ze sztuką, również naukowo. Jego najciekawszym elementem jest mapa, dzięki której możemy odnaleźć interesujące nas dzieła sztuki. Rozwój sztuki w przestrzeni publicznej to odrębne zagadnienie i niekoniecznie należy wiązać ze sobą te sprawy.

Należy podkreślić, że pionierski charakter projektu stanowił dla nas wielkie wyzwanie. Zaprosiliśmy do współpracy grupę badaczy, którzy prowadzą inwentaryzację przestrzeni publicznej miasta. Kolejnymi etapami są prace redakcyjne i naukowe. Zebrany materiał przygotowujemy zgodnie z ustawą o dostępności i dopiero wówczas publikujemy go na stronie internetowej.

**Piotr Lorens**

Profesor i kierownik katedry Urbanistyki i Planowania Regionalnego na Politechnice Gdańskiej, od 2011 roku Architekt Miasta Gdańska

Współpraca przy projekcie GAPS stała się dla mnie interesującym wyzwaniem – pozwoliła bowiem spojrzeć na przestrzeń miejską Gdańska z innej perspektywy. Przestrzeń publiczną zaczęto postrzegać jako przestrzeń sztuki. Pierwotnie zamierzaliśmy zinwentaryzować jedynie obiekty istniejące obecnie lub w przeszłości. To pilotażowe działanie pokazało nam jednak, że w przyszłości powinniśmy poszerzyć projekt o niestychanie istotne komponenty, a mianowicieając się wskazaniem przestrzeni dla nowych obiektów sztuki i pomników, także wpisaniem tych lokalizacji w oczekiwania społeczne związane z kształtowaniem przestrzeni publicznej.

**Jacek Dominiczak**

Profesor sztuki, architekt IARP, autor opisów i redaktor merytoryczny GAPS

W modernistycznych muzeach przestrzeń ekspozycyjna przyjmuje na siebie rolę odizolowania dzieła sztuki od jakichkolwiek innych obiektów, komunikatów i zdarzeń, aby mogła dokonać się jego doskonała, niczym nierozpraszana kontemplacja. Odwrotnością tak skonstruowanego *white boxu* jest przestrzeń publiczna miasta. Każde dzieło sztuki w niej umieszczone staje się uczestnikiem dialogicznej relacji obiektów, komunikatów i zdarzeń.

Przestrzenią tego dialogu jest swoisty *city box* – pojedyncze wnętrza miejskie z jego zwykle kamienną albo trawiastą podłogą, murowanymi ścianami, które tworzą fasady domów, i sufitem nieboskłonu.

Mądra sztuka publiczna może uczyć nas rozumienia dialogicznej przestrzeni miasta. To ważny potencjał GAPS.



fot. Paweł Józwiak

project is the map allowing us to find works of art we would like to explore. The development of art in public space is a separate subject – the two need not be interconnected.

The pioneering nature of the project was quite a challenge for us. We sought the collaboration of several researchers to make an inventory of the city's public space. Subsequent stages of the project involved scholarly and editorial work. The collected material is developed in line with the Accessibility Act and then published online.

**Piotr Lorens**

Professor, head of the Department of Urban Design and Regional Planning at the Gdańsk University of Technology, Gdańsk City Architect since 2011

Working on the GAPS project was an inspiring challenge, allowing me to look at the urban space of Gdańsk from a different perspective. Public space began to be seen as a space for art. Initially, we only intended to make an inventory of works existing in the present or past. However, this pilot activity has shown us that in the future, we should extend the project by some vital components: indicate potential locations for new artworks and statues and connect these locations with social expectations regarding how public space ought to be shaped.

### Andrzej Stelmasiewicz

Przewodniczący Komisji ds. Kultury, radny Miasta Gdańska, przedstawiciel Fundacji Wspólnota Gdańska, która jest jednym z partnerów projektu

Idea portalu GAPS jest świetna! Może mieć przełomowe znaczenie dla kreacji sztuki w przestrzeni publicznej Gdańska i jej odbioru przez gdańszczanki i gdańszczan. Warunkiem jest upublicznienie tego projektu, a więc włączenie możliwie wielu mieszkańców miasta do jego współtworzenia, zgłaszania obiektów czy organizacji przewodników obywatelskich – jednym słowem USPOŁECZNIENIE.

GAPS może stać się projektem bliskim gdańszczankom i gdańszczanom pod warunkiem, że będą o nim wiedzieć. Póki co nie wiedzą. Dopiero upublicznienie wiedzy o GAPS nada mu właściwego sensu. Na razie GAPS jest projektem martwym (uśpionym?). To, czego potrzebujemy, to jednym słowem UPUBLICZNIENIE.

### Barbara Sroka

Zastępczyni dyrektora Instytutu Kultury Miejskiej, jednego z partnerów projektu

Dzięki stronie GAPS udało się zebrać w jednym miejscu informacje o obiektach artystycznych w przestrzeni publicznej Gdańska. Jest to bardzo pomocne przy odkrywaniu sztuki w naszej najbliższej okolicy, tym bardziej że do tej wirtualnej kolekcji każdy może zgłaszać nowe obiekty. Połączenie sił wielu instytucji, osób, inicjatyw pozwoliło umieścić poszczególne działania w szerszym kontekście – danej dzielnicy czy całego Gdańska. Myślę, że to także świetna baza dla osób szukających informacji o dzielnicach zarówno przy planowaniu działań w przestrzeni publicznej, jak i dla Lokalnych Przewodników i Przewodniczek, którzy przygotowują trasy swoich spacerów.

### Renata Malcer-Dymarska

Zastępczyni dyrektora Nadbałtyckiego Centrum Kultury, jednego z partnerów projektu

Dla NCK projekt stanowi świetną możliwość promocji naszych działań. W 2016 roku wraz z nieodżałowanym dr. Jackiem Kriegseisenem zrealizowaliśmy projekt *Dekoracje architektoniczne Gdańska*. W jego ramach powstała publikacja o takim samym tytule, która jest dostępna dla koneserów. Ale to GAPS sprawił, że ten projekt żyje, jest dostępny dla szerokiej publiczności i turystów. Dzięki GAPSowi ta praca nigdy nie zostanie zapomniana.

Najciekawszym elementem są zaproponowane ścieżki spacerów – trasy. Mogą być one

### Jacek Dominiczak

Professor of art, member of the National Chamber of Polish Architects (IARP), author of descriptions and expert editor of GAPS

In modernist museums, exhibition space takes on the role of isolating a work of art from all other objects, messages and events, enabling its perfect, undistracted contemplation. On the opposite end of this white box is the city's public space. Each work of art in public space enters into a dialogue-based relationship with other objects, messages and events.

This dialogue takes place in a city box – an individual urban interior with a stone or grass floor, brick or concrete walls formed by the façades of houses and the sky as ceiling.

Wise public art may teach us to understand this dialogue-based urban space. This represents a crucial potential of GAPS.

### Andrzej Stelmasiewicz

Chair of the Culture Committee, Gdańsk councillor, representative of the Wspólnota Gdańska Foundation – one of the project's partners

The idea behind the GAPS website is brilliant! It can represent a genuine breakthrough in the creation of public art in Gdańsk and its reception by the residents. This is possible provided the project gains a social edge and as many residents as possible are involved in its creation, submitting new objects or preparing grassroots guides. In a nutshell, GAPS has to be MADE SOCIAL.

GAPS may become a valuable project for residents of Gdańsk, provided they know of its existence. This is not the case so far. Only making knowledge about GAPS public will give it proper sense. For the time being, GAPS is a dead (dormant?) project. What we need is to MAKE IT PUBLIC.

### Barbara Sroka

Deputy director of the City Culture Institute, one of the project's partners

Thanks to the GAPS website, it has been possible to collect in one place information about artworks in Gdańsk's urban space. This is a helpful tool for discovering art in our immediate surroundings, especially since everyone can submit new objects to this virtual collection. Through the combined forces of several institutions, people and initiatives, it has been possible to place individual actions in a broader context – of the given district or Gdańsk as a whole. In my opinion, it is also a fantastic resource for people looking for information about individual districts to plan

**GAPS**  
GDAŃSK  
ARTYSTYCZNE  
PROJEKTY  
SZTUKI



inspiracją dla wszystkich. GAPS uświadamia, jakie skarby skrywa tkanka miejska. Sama planuję już wiosenne i letnie spacery. Niektóre obiekty opisane w projekcie mijam po drodze do pracy, na przykład rzeźby Alfonsa Łosowskiego. Przy okazji odkryłam, że wystawa rzeźb artysty miała miejsce w ratuszu staromiejskim prawie 40 lat temu...

**Aleksandra Grzonkowska**

Prezesa Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, kuratorka, badaczka, w projekcie odpowiedzialna za redakcję merytoryczną

Niewątpliwym walorem tej bogatej kolekcji są opisy dzieł sztuki i miejsc opracowane przez różnych autorów, którzy są znakomitymi znawcami określonych zjawisk i tendencji w sztuce oraz kulturze, nie tylko gdańskiej. Poza charakterystyką samych obiektów, warto zwrócić uwagę także na opis miejsca, który wzbogaca wiedzę o mieście nie tylko w kontekście sztuki, ale także historii i ciekawostek z nim związanych (np. Park Siennicki i jego rabaty przyjazne dla mieszkańców oraz motyli).

Jednak moim ulubionym elementem jest zakładka „trasy”, dzięki której odkrywam miasto nieoczywistym szlakiem dzieł sztuki w przestrzeni miasta. A wszystko to przy spójnej i przejrzystej identyfikacji wizualnej z autorskimi kolażami.

actions in the public space and for Local Guides thinking about routes for their walks.

**Renata Malcer-Dymarska**

Deputy director of the Baltic Sea Culture Centre (NCK), one of the project's partners

For NCK, this project represents a fantastic opportunity to promote our activities. In 2016, we launched the *Architectural Decorations of Gdańsk* project with the late Jacek Kriegseisen. Part of the project was a publication of the same title, available to connoisseurs. GAPS gave this project a new lease on life, making it available to the broader public and tourists. Thanks to GAPS, this work will never be forgotten.

The most attractive element of the project are the proposed walking routes. They can be an inspiration to all. GAPS makes us aware of the treasures hidden in the urban fabric. I am already planning my spring and summertime walks. I pass some of the objects described in the project, for instance, the sculptures of Alfons Łosowski, on my daily way to work. By the way, I have discovered that it's been almost 40 years since the artist's sculptures were exhibited at the Old Town Hall...

**Aleksandra Grzonkowska**

Chair of the Chmura Visual Culture Foundation, curator, researcher, GAPS expert editor

Without doubt, this rich collection benefits from descriptions of artworks and places prepared by various authors specializing in specific phenomena and trends in art and culture, not just in Gdańsk. Apart from a characteristic of the objects themselves, it is worth paying attention to the descriptions of locations that broaden our knowledge about the city in terms of art, history and urban trivia (e.g. the Siennicki Park and its flower beds that both residents and butterflies can enjoy).

However, my personal favourite is the “routes” tab, which allows me to discover the city through the inspiring trail of artworks in the urban space. I also have to mention the coherent and transparent visual identification with original collages.

**Kinga Jarocka, Anna Szynewska, Tymoteusz Skiba**

Coordinators of the GAPS project

We began working on an inventory of artworks in Gdańsk's urban space in 2018. The task was completed by a group of students from the Gdańsk University of Technology supervised by Prof. Piotr Lorens and Dr Izabela Burda. This first stage of the work showed us that while the task at hand

Kinga Jarocka, Anna Szynwelska, Tymoteusz Skiba

#### Koordynatorzy projektu GAPS

Inwentaryzację obiektów sztuki w przestrzeni Gdańska rozpoczęliśmy w 2018 roku. Zadanie przeprowadził zespół studentów Politechniki Gdańskiej pod kierunkiem prof. Piotra Lorensa oraz dr Izabeli Burdy. Pierwszy etap prac pokazał nam, że choć zadanie wydaje się pozornie łatwe, w rzeczywistości wymaga zaangażowania większego zespołu specjalistów z różnych dziedzin: historii miasta, historii sztuki, historii architektury, a także artystów oraz samych mieszkańców Gdańska.

W pierwszej kolejności postanowiliśmy opracować możliwie duży materiał i umieścić go na stronie internetowej, nad którą cały czas pracowaliśmy. Ten pierwszy etap trwał najdłużej i był dla nas największym wyzwaniem, w które zaangażowało się ponad dwadzieścia osób. Również obecnie do zespołu dołączają dodatkowe osoby, których pracę wzmacnia koordynatorka całego projektu – Kora Kowalska. GAPS nie jest zamknięty i stale nad nim pracujemy. Planujemy skuteczniej docierać do mieszkańców Gdańska, ale także do turystów. Chcemy pokazać, jak można wykorzystać wiedzę zgromadzoną na stronie internetowej, m.in. organizując spacery szlakami dzieł sztuki. Planujemy także rozwijać możliwości samej strony internetowej i dostosowywać ją do nowych technologii.

Projekt GAPS umożliwił nam rozszerzenie perspektywy. Uważniej patrzymy na nasze otoczenie, przyglądamy się pomnikom, płaskorzeźbom i innym obiektom nie tylko współczesnym. Potrafimy dostrzegać ich sens w przestrzeni publicznej oraz to, że budują one kontekst miejsca, a tym samym naszą tożsamość. Sztuka w mieście dodaje mu estetyki, sensu, może wpływać na budowanie społecznych relacji, może pełnić niebywale wiele funkcji. Warto zatem wykorzystać GAPS jako narzędzie do odkrywania naszych wspólnych dzieł sztuki i wartości, jakie dla nas niosą. •

may seem easy, it in fact requires the involvement of a broader group of experts in various fields: history of the city, art history, history of architecture, as well as artists and residents of Gdańsk.

First, we decided to compile as much material as possible and publish it on the website we had been working on all the time. This first stage took the longest and represented a major challenge that involved over twenty people. The team keeps accommodating new members, whose work is strengthened by the coordinator of the entire project, Kora Kowalska. GAPS is not a closed project; we keep working on it. We plan to be more successful in reaching not just residents of Gdańsk, but also tourists. We want to show how one can use the knowledge gathered on the website, for instance, by organising guided walks along the trail of works of art. We also plan to develop the website's functionalities and keep adapting it to new technologies.

The GAPS project has broadened our perspective. We are more attentive when looking at our surroundings, observing monuments, bas-reliefs and other objects – not just contemporary ones. We can discern their significance in the public space and the fact they build the context of the place and, thereby, our identity. Urban art can add new layers of aesthetics and meanings to a city, build social relations and perform a multitude of different functions. We strongly encourage you to think of GAPS as a means of discovering our shared works of art and the values they bring us. •



Grafiki: Jan Rosiek



# Paweł Błęcki

## Przystań

## Haven

8 października 2021 – 31 marca 2022  
8 October 2021 – 31 March 2022

Park Oruński, ul. Nowiny 2B  
przy scenie muzycznej GAK  
Orunia Park, ul. Nowiny 2B  
next to the GAK music scene

**Kuratorka | Curator**  
Kinga Jarocka

## Odwodnienie

## Drainage

„Projekt *Przystań* to wspomnienie czynu społecznego z historii Gdańska oraz komunikat o zmianach klimatycznych i ich konsekwencjach społeczno-politycznych. Odwołuję się do historii rodzinnej i wydarzeń sprzed 75 lat, które wpłynęły na losy mieszkańców i mieszkanki dzielnicy Orunia w Gdańsku”.

“*Haven* returns to a community effort from Gdańsk’s past, sending a message about climate change and its social and political consequences. I refer to my family’s history and events from 75 years ago that affected the lives of residents of Gdańsk’s Orunia district”.

Słuchał i notował: Paweł Błęcki

Sięgam do przeszłości, żeby przywołać historię czynu społecznego, którego głównymi inicjatorami byli moi dziadkowie: Stanisław Błęcki i Michał Massalski. Stawiając obiekt w formie latarni morskiej, z jednej strony upamiętniam karkołomną pracę moich przodków na rzecz odbudowy Gdańska, z drugiej natomiast zachęcam do refleksji nad niebezpieczeństwem wynikającym ze zmian klimatycznych. Wskutek podnoszącego się poziomu mórz i oceanów w niedalekiej przyszłości całe Żuławy oraz liczne tereny nadmorskie znajdą się pod wodą. Orunia będzie dzielnicą nadmorską. Podobny los czeka miasto Tczew i Malbork. Według prognoz naukowców nastąpi to do końca tego stulecia.

Moja latarnia to symbol bezpiecznego schronienia, otwartego dla przybyszów i przybyszek

Heard and written down by: Paweł Błęcki

I reach to the past to recall the story of a community action whose main initiators were my grandfathers: Stanisław Błęcki and Michał Massalski. On the one hand, through my lighthouse object, I commemorate the breakneck work done by my ancestors as part of the Gdańsk rebuilding effort, on the other, I invite viewers to reflect on the dangers of climate change. As a result of rising sea levels, the entire Żuławy area and many other seaside regions are going to be submerged underwater. Orunia will turn into a seaside district. A similar fate awaits the cities of Tczew and Malbork. Scientists believe that this will take place before the end of the century.

My lighthouse symbolises a safe haven that welcomes all guests who come here looking for a new home, like my ancestors, who arrived in



szukających nowego domu, podobnie jak moi przodkowie, którzy przybyli do Gdańska po wojnie. Bezpieczna przystań to taka, w której każda istota ludzka i nie-ludzka w czasach kryzysu klimatycznego i humanitarnego otrzyma pomoc. Latarnia to nadzieja na wspólne otaczanie troską wszystkich istot ludzkich i nieludzkich znajdujących się w potrzebie.

Żeby dowiedzieć się więcej o historycznym odwodnieniu Oruni, spotykam się z moim tatą, który pamięta tamte czasy. Ciekaw jestem tego wspólnotowego zaangażowania. Oglądamy stare zdjęcia dokumentujące odwodnienie Żuław Gdańskich. Najwięcej uwagi przykuwa zdjęcie, na którym widać budynek Komitetu Odwodnienia Oruni w czasie uroczystego otwarcia. Na starej fotografii widać mojego tatę, który stoi w żołnierskim mundurku przy drzwiach Komitetu. Na otwarciu przemawia Michał Massalski, przyszły teść mojego taty a w późniejszym czasie współtwórca i dyrektor ZOO w Oliwie.

**Paweł: Pamiętasz, jak stałeś pod tym budynkiem?**

Stanisław: Tak, miałem 6 lat i jeździłem wtedy często z moim ojcem w miejsce, w którym stał Komitet Odwodnienia Oruni. Pamiętam też tamte wydarzenia z opowiadań ojca. A co do zdjęcia, to znałem tę dziewczynkę, która stoi ze mną pod budynkiem Komitetu. Miała na imię Basia, to córka jednej z osób zaangażowanych w odwodnienie.

**Co robili moi dziadkowie na Oruni i jak doszło do tego czynu społecznego?**

W marcu 1945 roku mój ojciec Stanisław Błęcki przyjechał do Gdańska na ulicę Żuławską z okolic obecnego Gorzowa Wielkopolskiego, gdzie jako podoficer trafił do obozu jenieckiego. Na Żuławską trafił też twój drugi dziadek, Michał Massalski, który z kolei przyjechał z Litwy. Inni trochę wcześniej uciekli, m.in. do Gdyni i stamtąd statkami byli wywożeni do Niemiec, bo Gdańsk był w tzw. kotle stworzonym przez Rosjan. Ponieważ Niemcy i gdańszczanie uciekali przed radzieckim wojskiem, całe miasto i jego obrzeża były zupełnie opustoszałe. Jednocześnie w związku z międzynarodowymi umowami z terenów wschodnich przedwojennej Polski wyganiano ludzi, przede wszystkim z Wilna, Grodna i Lwowa. Wiele osób w pierwszej kolejności przyjeżdżało do Gdańska, aby zająć pustostany, w których dawało się zamieszkać. Przy ulicy Żuławskiej było pełno takich domów. Przesiedleńcy wiedzieli, że te ziemie na

Gdańsk after the war. A safe haven is one where all human and non-human beings will receive help during the climate and humanitarian crisis. The lighthouse gives hope that together we can extend care to all creatures in need.

To find out more about the historical drainage of Orunia, I meet my dad, who remembers those days. I am curious about this community effort. We watch old photographs documenting the drainage of Żuławy Gdańskie. Our attention is mostly attracted to a picture showing the Orunia Drainage Committee building during its official opening. The old photograph features my dad, standing in a soldier-like uniform next to the Committee's door. Speaking at the opening is Michał Massalski, my dad's future father-in-law, the future co-founder and director of the Oliwa zoo.

**Paweł: Do you remember standing in front of this building?**

Stanisław: Yes, I was six at the time, and I often went with my father to the place where the Orunia Drainage Committee stood. I also remember those events from my father's stories. As for the image, I knew the girl who stands with me in front of the Committee's building. She was called Basia; she's the daughter of one of the people involved in the drainage.

**What did my grandfathers do in Orunia and how did this community effort come about?**

In May 1945, my father, Stanisław Błęcki, came to Gdańsk, to Żuławska Street, from the vicinity of Gorzów Wielkopolski, where he was interned in a POW camp as a non-commissioned officer. Your second grandfather, Michał Massalski, who came to Gdańsk from Lithuania, also ended up in Żuławska Street. Others escaped a little earlier, for instance to Gdynia, from where they were put on ships going to Germany because Gdańsk was encircled by Russians. With the Germans and residents of Gdańsk escaping the Russian army, the entire city and its outskirts were completely deserted. At the same time, in light of international agreements, people were driven out of the former Eastern areas of pre-war Poland, mostly Vilnius, Grodno and Lviv. Many people came to Gdańsk first, to occupy the empty buildings that were suitable for living. There were plenty of such houses on Żuławska Street. The displaced people knew that Żuławy was a fertile land, and when they saw it underwater, they decided to do something about it – people needed a livelihood. Most newcomers had no idea about land or agriculture,

Żuławach są bardzo urodzajne i jak zobaczyli, że są pod wodą, to postanowili coś z tym zrobić – przecież trzeba było z czegoś żyć. Większość przyjezdnych ludzi nie miała pojęcia o ziemi i rolnictwie, Twoi dziadkowie również, ale postanowili się nauczyć. Państwo Polskie w tamtym czasie praktycznie nie istniało. Ludzie sami brali się do roboty. W latach 1945–1947 to była wielka mobilizacja i radość, że już nie ma wojny i można budować. Wtedy ludzie zajęci pracą nie myśleli o tym, że przychodzi następna okupacja. Chcieli koniecznie budować, odgruzowywać, w każdym razie mieli wielką chęć, aby żyć w normalny sposób. Dlatego zaczęto myśleć o tym, żeby coś zrobić z tą wodą na Żuławach. Ponieważ zostało tam kilku autochtonów, którzy wiedzieli, gdzie jest pompa i jak wyglądał system melioracyjny przed zalaniem, to oni też zaangażowali się w odwodnienie. W gronie nowych mieszkańców na Oruni był nawet adwokat, który też się włączył do działania. Właśnie tacy pełni energii ludzie zawiązali Komitet Odwodnienia Oruni. Ze starej, przedwojennej przepompowni została pompa, ale ze zniszczonym silnikiem i niektórymi elementami konstrukcji. Zdaliśmy sobie sprawę, że można było przepompownię odbudować, ale trzeba było mnóstwo rzeczy pozyskać i dorobić.

### **Jak to się stało, że te tereny były pod wodą zaraz po zakończeniu wojny?**

Kiedy Rosjanie podchodzili pod Wybrzeże Gdańskie, to Niemcy przerwali wały na Wiśle. Wskutek tego zalane zostały całe Żuławy, w tym tereny za Starą Motławą. Wały zostały uszkodzone na początku 1945 roku, więc ta woda długo tam nie stała.

### **Dlaczego to było takie ważne, żeby odwodnić Orunię?**

Wiadomo było, że pod tą wodą są bardzo dobre tereny do różnych upraw. Wprowadzając się do domu na ulicy Żuławskiej, znaleźliśmy dużo dokumentów, które mieszkający tam Niemcy gospodarze skrupulatnie przygotowywali, z uwagi na to, że byli obciążani wysokimi daninami. Musieli m.in. oddawać zbiory na hitlerowskie wojsko. Dokumentacja była bardzo dokładna, w związku z tym ojciec wiedział, co, gdzie i kiedy sadzić. To było bardzo ważne m.in. z uwagi na to, że nigdy nie uprawiał ziemi. Poprzedni mieszkańcy mieli doskonałe rozeznanie, bo wiele było tam terenów przeznaczonych pod uprawę, ale były też takie, gdzie nie można było pewnych rzeczy uprawiać. Na przykład miejsca, które mogły być tylko łąkami. W związku z tym

and neither did your grandfathers, but they decided to learn. The Polish state practically did not exist at that point. People took things into their own hands. The years 1945–1947 were a time of huge mobilisation and joy that the war was over and you could start building. People busied themselves with work and did not think that another occupation was coming. They wanted to build, to clear the rubble; they were greatly motivated to just lead a normal life. This is why they started thinking about doing something about the water in Żuławy. A few local residents who remained in the area knew where the pump was and what the drainage system looked like before the flooding. They also became involved in the drainage. There was even one lawyer among the newcomers to Orunia, and he joined the effort too. The Orunia Drainage Committee was founded by such energetic people. All that was left of the old pre-war pumping station was a pump, but its engine and several structural parts were damaged. We realised that it was possible to rebuild the pumping station, but we had to obtain and replace several things.

### **Why was this area flooded right after the war?**

When the Russians were approaching the coast of Gdańsk, the Germans broke the Vistula embankments. The entire Żuławy area was flooded as a result, including the land beyond the Stara Motława river. The embankment was damaged in early 1945, so the water did not stand there long.

### **Why was it so important to drain Orunia?**

People knew that beneath all that water was very good land for various crops. When we moved into the house on Żuławska Street, we found several documents that had been carefully prepared by the former German residents because of the high burdens they had to pay. For instance, they had to give their crops away to the Nazi army. The documentation was very thorough, so my father knew exactly what, where and when to plant. This was very important because he had never farmed the land before. The previous residents knew all the ins and outs; there was plenty of agricultural land, but you could not cultivate certain crops in specific areas. For instance, some areas could only serve as meadows. Consequently, all the newcomers knew that once you drained the flooded land, you could make a living by farming it. This is why the Orunia Drainage Committee was founded. People came together and created similar committees in many places around

wszyscy nowi mieszkańcy wiedzieli, że jak się odwodni zalane tereny, to można się z uprawy tejże ziemi utrzymać. Dlatego powstał Komitet Odwodnienia Oruni. W wielu miejscach w Polsce ludzie zbierali się i sami tworzyli takie komitety, pracowali oczywiście za darmo, w czynie społecznym. Tak też stało się na Oruni. Jeśli dobrze pamiętam, to w naszym Komitecie było ponad 160<sup>1</sup> osób nie tylko z ulicy Żuławskiej, ale też z Przybrzeżnej i z ulicy Nowiny, czyli z tej okolicy związanej z polderem<sup>2</sup> o powierzchni ok. 800 hektarów.

Najpierw ustalono, co trzeba zrobić, żeby pompa ruszyła. Trzeba było znaleźć fachowców. W tym czasie zaczęła się na nowo organizować Stocznia Gdańska i tam znaleźliśmy mechaników oraz elektryków, którzy mogli nam pomóc. Budowa przepompowni zajęła około pół roku. Pompa została odpowiednio wyremontowana, powstało orurowanie i to właśnie ludzie ze Stoczni Gdańskiej wykonali te brakujące części. Największym wyzwaniem był silnik, który został zniszczony podczas wojny. Ktoś dał znać, że jest silnik na Westerplatte. Te tereny znajdowały się w rękach sowieckich, więc trzeba było przygotować niezbędne dokumenty. Faktycznie znaleziono tam odpowiedni silnik, ale żeby go przetransportować, trzeba było przejechać przez pole minowe, które musieli oczyścić saperzy. Poza tym było to urządzenie o znacznych wymiarach i wadze ok. 2–3 ton. Ale udało się. Przywieziono silnik, zamontowano i jak na tym zdjęciu, gdzie stoję pod drzwiami Komitetu, nastąpiło uroczyste otwarcie.

### **Zaangażowanie 160 osób, transport kilkutonowego silnika przez pole minowe, to wszystko brzmi imponująco.**

Oczywiście nie wszyscy byli zaangażowani jednocześnie, ale oprócz tej oficjalnej grupy było też dużo osób wspierających i pomagających, głównie rodzin, więc to grono było nawet trochę większe. Natomiast ci najbardziej zaangażowani to była taka grupa ok. 15–20 osób. Mój ojciec, Stanisław Błęcki, był przewodniczącym, twój drugi dziadek,

<sup>1</sup> „Pionierami odwadniania tego obszaru byli Stanisław Błęcki, Wacław Godek, Piotr Burek, Michał Cichocki, Jan Majak oraz dyrektor szkoły melioracyjnej w Oruni – Aleksander Karbowski. Głównym urzędnikiem sprawującym pieczę nad działaniami był Michał Massalski – szef rolniczego referatu, a potem wieloletni dyrektor oliwskiego ZOO”, zob. Krzysztof Kosik, *Oruński antykwariat*, Pelplin 2011, s. 42.

<sup>2</sup> „Depresyjny teren nadmorski, sztucznie osuszony i otoczony gołbami w celu ochrony przed zalaniem”. Słownik języka polskiego PWN, zob. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/polder>.



Uroczyste otwarcie przepompowni, 1946 r.  
Zdjęcie archiwalne rodziny.  
Official opening of the pumping station, 1946  
Archive photograph from the family's collection.

Poland; of course, all their work was done for free, it was a community effort. This was also the case in Orunia. If I remember correctly, our Committee had more than 160<sup>1</sup> members, not just from Żuławka Street but also Przybrzeżna and Nowiny, from the area associated with the polder<sup>2</sup> measuring about 800 ha.

First, you had to decide what to do to make the pump work. You had to find specialists. The Gdańsk Shipyard began to reorganise itself at the time, so this is where we found mechanics and electricians who could help us. The construction of the pumping station took around six months. The pump was properly renovated, all the pipework was done, and the missing parts were made by people from the Gdańsk Shipyard. The greatest challenge was the engine, which was destroyed during the war. Someone let us know that there was an engine in Westerplatte. This area was occupied by the Soviet forces, so we had to prepare the required documents. Indeed, there was a fitting engine over there, but to transport it, you had to cross a minefield that had to first be cleared by sappers. Apart from that, it was a device of considerable dimensions, weighing some 2 or 3 tonnes. But we made it. The engine was transported and installed, and there was an official opening, like in

<sup>1</sup> “The pioneers of draining this area were Stanisław Błęcki, Wacław Godek, Piotr Burek, Michał Cichocki, Jan Majak and the director of the drainage school in Orunia, Aleksander Karbowski. The main official who supervised the work was Michał Massalski, head of the agricultural division and then long-standing director of the zoo in Oliwa”; see Krzysztof Kosik, *Oruński antykwariat* (Pelplin, 2011), p. 42.

<sup>2</sup> “Tract of lowland reclaimed from a body of water, often the sea, by the construction of dikes roughly parallel to the shoreline, followed by drainage of the area between the dikes and the natural coastline”. Encyclopedia Britannica, see <https://www.britannica.com/science/polder>.



fot. Michał Algebra

Michał Massalski, był sekretarzem. Widziałem kiedyś protokoły z działania Komitetu. Odbywały się stałe zebrania, wszystko było omawiane po kolei. Członkowie Komitetu sami gromadzili fundusze, bo trzeba było zapłacić m.in. mechanikom i urzędnikom. Wydatków było sporo, było też dużo pracy przy odgruzowywaniu. Pamiętam, jak duża liczba osób musiała się zająć tym ogromnym silnikiem, żeby go załadować, przywieźć i zamontować. Ta ścisła grupa kilkunastu osób pracowała bardzo ciężko. Pamiętam, że ojca prawie w domu nie było.

#### **Jak długo trwało odwodnienie zalanych terenów?**

Komitet został zawiązany gdzieś późną jesienią 1945 roku. Od tego czasu trwała organizacja Komitetu. W ciągu pół roku skompletowano wszystko, co było niezbędne. Zanim pompa ruszyła, ojciec i ktoś od melioracji zrobili coś bardzo ryzykownego. Niedaleko mostu kolejowego przy ulicy Przybrzeżnej przekopali wał. Następnie go odeskowali, przygotowali niezbędną ilość ziemi i kamieni, żeby w razie czego go zasypać,

this photograph, where I'm standing outside the Committee's door.

#### **The involvement of 160 people and the transport of an engine weighing several tonnes through a minefield sounds pretty impressive.**

Of course, not everyone was involved at the same time, but apart from that official group, several people supported and helped us, mainly families, so that group was actually even larger. But the most active core was a group of 15–20 people. My father, Stanisław Błęcki, was the chair, and your second grandfather, Michał Massalski, the secretary. I once saw reports from the Committee's work. There were regular meetings, and everything was discussed in an orderly fashion. Committee members were doing their own fundraising because you had to pay the mechanics and officials, among others. There were plenty of expenses and a lot of work with clearing the rubble. I remember how many people had to help out with that huge engine, to load it, bring it over and install it. This core group of around 15 people was really working very hard. I remember that my father was hardly at home.

#### **How long did it take to drain the flooded areas?**

The Committee was founded in the late autumn of 1945. That's when the organisation work began. Over six months, the members managed to sort out everything necessary. Before the pump was installed, my father and someone from drainage did a highly risky thing. They dug through the embankment near the railway bridge on Przybrzeżna Street. They strengthened it with planks, prepared the required amount of earth and stones to fill it in if need be, and then they let the water flow. The difference between the water levels of the Motława and the flooded areas was around a metre, which was a lot. As a result, there was a strong current, and it was possible to drain a lot of water without pumping. After that, the embankment was quickly repaired. That was when Wołyńska Street emerged, and there was much less water in general. Water was pumped out throughout almost the whole of 1946. Then the drainage began. Works lasted until spring 1947 when we could slowly begin to cultivate the land.

#### **Water stood on the agricultural land, but it also reached some houses, right?**

You could only reach Wschodnia Street by boat because that's where the flooded area began. Water reached up to the top edges of basement

po czym puścili wodę. Różnica poziomów wody między Motławą a terenami zalanymi wynosiła około metra, więc dużo. W związku z tym był tam silny prąd i udało się spuścić sporą ilość wody bez pompowania. Potem szybko naprawiono wał. Odstąpiła się ulica Wołyńska i wody było zdecydowanie mniej. Prawie cały 1946 rok trwało wypompowywanie wody. Potem zaczęło się osuszanie. To wszystko trwało do wiosny 1947 roku, kiedy to można było powoli zaczynać pracę na tej ziemi.

### **Woda zalegała na polach uprawnych, ale dochodziła też do domów, prawda?**

Już do ulicy Wschodniej doptywano łódkami, bo właśnie tam zaczynała się strefa zalania. Woda dochodziła do górnych krawędzi okien piwnicznych. Na tym terenie nie dało się wchodzić do domów. Trzeba było do nich doptywać. Cały wał pod torami kolejowymi był nad wodą i wystawał ponad taflę wody na około pół metra, więc tej wody było wszędzie pełno.

### **Czy woda coś odstąpiła? Jakież artefakty, pozostałości wojenne?**

Przed wszystkim dużo lejów po bombach. Na szczęście nie znaleźliśmy wielu niewybuchów czy broni. Obłowiliśmy się natomiast rybami, bo w tych kałużach było ich pełno.

### **Jaka była reakcja ówczesnej władzy na tę inicjatywę społeczną?**

Władza nie była wówczas w pełni represyjna. W latach 1945–1947 działało wielu ludzi, którzy wrócili z Zachodu, byli też autochtoni i wszyscy mieli pełno energii. Eugeniusz Kwiatkowski, były wicepremier II RP, dzięki któremu powstała Gdynia, po wojnie był delegatem rządu na Wybrzeże. Podczas otwarcia Komitetu Odwodnienia Oruni był honorowym gościem i bardzo interesował się tym przedsięwzięciem. Takich komitetów jak ten na Oruni było w Polsce dużo, w związku z tym władze nie były w stanie nad wszystkim zapanować. Ale na otwarcie naszego Komitetu przyjechał Eugeniusz Kwiatkowski. Myślę, że dzięki temu zauważono zaangażowanie ludzi i w jakimś sensie ich doceniono, choć głównie w sposób werbalny, bo wynagrodzenia z tego nie było. Jedynie Twoi dziadkowie dostali potem złote krzyże za usługi i zapisali się w jakiś sposób w annałach historii powojennej Polski. •

windows. You were not able to enter houses over there. You could only reach them by boat. The entire embankment underneath the railway tracks was above the water level; it reached up by around 0.5 metres, so there was really a lot of water all around.

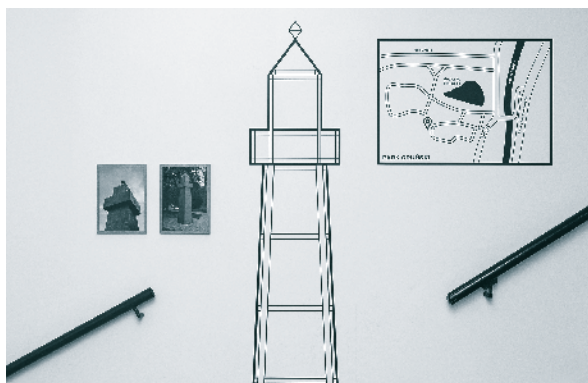
### **Did the water reveal anything? Some artefacts or remnants of the war?**

Mostly lots of bomb craters. Luckily we didn't find too many unexploded bombs or guns. We caught plenty of fish, though, because the puddles were full of them.

### **How did the authorities react to this social initiative?**

Back then, the authorities had not yet been too repressive. Between 1945 and 1947, there were a lot of active people who returned from the West as well as locals, and everyone was full of energy. Eugeniusz Kwiatkowski, the former deputy Prime Minister of the Second Polish Republic, thanks to whom Gdynia was built, was the government representative for the Coast after the war. He was the guest of honour during the opening of the Orunia Drainage Committee; he was very interested in this endeavour. There were many committees like ours all around Poland, so the authorities were not able to control everything. But Eugeniusz Kwiatkowski did come to the opening of our Committee. I think this is why the people's commitment was noticed and somehow appreciated, though mostly verbally, because no one got any money out of that. Only your grandfathers later received gold crosses of merit and made a name for themselves in post-war Polish history. •

fot. Paweł Błęcki



# Strategie oddolne

## Grassroots strategies

**„Naszą główną motywacją była chęć realizowania pomysłów w zupełnej wolności”.**

O strategiach oddolnych z Julią Tymańską, Alicją Jelińską, Aleksandrą Grzonkowską i Piotrem Mańczakiem rozmawia Jakub Knera.

**“Our main motivation was the will to pursue concepts in complete freedom”.**

Julia Tymańska, Alicja Jelińska, Aleksandra Grzonkowska and Piotr Mańczak talk to Jakub Knera about grassroots strategies.

W Gdańsku pojawia się coraz więcej inicjatyw oddolnych, związanych ze sztukami wizualnymi. Obecnie ich prowadzycielami są artystki i artyści, którzy poszukują przestrzeni do działań, ale też kreatywni organizatorzy i organizatorki. Funkcjonują w wynajmowanych przestrzeniach, działają efemerycznie, nawiązują współpracę z różnymi podmiotami, korzystają z systemu grantowego, stypendialnego lub finansują się samodzielnie.

Ich projekty to nie tyle alternatywa dla oferty kulturalnej Gdańska, zdominowanej przez publiczne instytucje kultury, ale jej oryginalne uzupełnienie. Zapraszamy do dyskusji z przedstawicielkami i przedstawicielami najmłodszych oddolnych inicjatyw ze świata sztuk wizualnych – rozmawiamy z nimi o strategiach funkcjonowania, przeszkodach, zaletach, ale też o ich wizji działalności kulturalno-artystycznej. We wrześniu zorganizowali wydarzenie UnderGdańsk, podczas którego prezentowali i promowali swoje działania w Gdańsku.

**Jakub Knera: Kiedy i dlaczego powstały wasze galerie i inicjatywy?**

**Julia Tymańska (Galeria Pawlacz):** Sebastian Choromański i ja, jako absolwenci ASP w Gdańsku, chcieliśmy działać, a posiadanie stałej siedziby było dla nas ważne. Otrzymaliśmy lokal przy ulicy Długie Ogrody w ramach programu Otwarte Pracownie Artystyczne, w którym funkcjonujemy od 2020 roku. Pierwsze wydarzenie zorganizowaliśmy we wrześniu, był to open-call *Nec Temere, Nec Timide*. Otrzymaliśmy ponad setkę zgłoszeń, a na wystawę przyjechało dużo ludzi spoza Trójmiasta. Podczas wernisażu nie mieliśmy nawet

There is a growing number of grassroots initiatives related to the visual arts in Gdańsk. They operate in rented apartments, are ephemeral in nature, collaborate with various entities, and either rely on grants and scholarships or are self-financed. At their helm are not just artists seeking space for their activities but also creative organisers.

Not exactly an alternative to Gdańsk's cultural offer, which is dominated by public cultural institutions, these projects offer an interesting supplement thereof. Join the conversation with representatives of the youngest grassroots initiatives from the world of visual arts as we talk to them about their strategies of operation, obstacles, advantages, and visions of cultural and artistic activity. In September, they organized UnderGdańsk, an event during which they presented and promoted their actions in Gdańsk.

**Jakub Knera: When and why did you establish your galleries and initiatives?**

**Julia Tymańska (Pawlacz Gallery):** Sebastian Choromański and I are graduates of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. We wanted to do things, and having a permanent space was really important. We obtained the premises on Długie Ogrody Street, where we've been operating since 2020, under the Open Art Studios programme. We organised our first event in September: the *Nec Temere, Nec Timide* open call. We received over a hundred applications, and many people from outside Tricity came to see the exhibition. During the opening, we didn't even have electricity connected yet – we had to get a cable through our neighbour's window.

jeszcze podłączono prądu – ciągnęliśmy kabel przez okno od sąsiadki.

Przede wszystkim organizujemy wystawy młodych malarzy/ek, głównie studentów/ek i absolwentów/ek ASP – staramy się organizować przynajmniej jedno wydarzenie w miesiącu. Lokal jest mały, trzeba pilnować określonej liczby osób w środku, a najbardziej możemy zaszaleć w okresie letnim. W wakacje 2021 zorganizowaliśmy Slam poetycki na dachu Pawlacza, który zamieniliśmy w scenę, co przyciągnęło nie tylko artystów, ale też wielu przechodniów.

**JK: Brakowało wam tego typu miejsc i działań w Gdańsku?**

**JT:** Chcieliśmy mieć realny wpływ na to, co się tu pokazuje. Moc decydowania o tym, co można wystawić, jest pociągająca i pozwala kreować nowe wydarzenia. Naszym głównym założeniem było odejście od patosu, który był wszędzie dookoła. Chodząc na wystawy, czułam się skrępowana, nie zaskakiwały mnie, często były zachowawcze. Chcieliśmy zrobić coś zupełnie inaczej, na luzie.

**JK: Alicja, skąd pomysł na twoją działalność?**

**Alicja Jelińska (Fundacja Artystów Kolonia Teraz):** Założyliśmy fundację razem z Mikołajem Jurkowskim i Natalią Grenc w 2016 roku, kontynuując działania Mikołaja w Kolonii Artystów, której był współzałożycielem. Naszym celem była przede wszystkim misja edukacyjna – wcześniej współpracowałam z Mikołajem przy projekcie Dolne Otwarte Miasto oraz Otwarte Pracownie Artystyczne, w ramach których organizowaliśmy wystawy, ale też warsztaty dla dzieci i młodzieży. W 2016 roku wyjechałam na Litwę, gdzie obserwowałam, jak funkcjonują takie przestrzenie jak Rupert i Nida Art Colony, które bardzo mnie zainspirowały do przeniesienia elementów tych programów na grunt gdański. Od 2018 roku zapraszam zajmujące się sztuką osoby z krajów nadbałtyckich – młodsze, niedoświadczone lub tuż po akademii – na rezydencje artystyczne. W następnych latach poszerzyłam ten krąg o osoby z innych krajów, zapraszając w 2020 roku kuratorkę Verę Zalutskayę, co było dla mnie niezmiernie inspirujące, bo dużo zyskałam dzięki temu spotkaniu, a przed rokiem Uladzimira Hramovicha. Każdy

Our main activity is exhibiting young painters, mostly students and graduates of the Academy of Fine Arts – we try to organise at least one event a month. The venue is small; you have to make sure to only let a specific number of people in, so summer is generally when we can go wild. During the summer holidays in 2021, we organised a poetry slam on the Pawlacz roof that we turned into a stage, which attracted not just artists but also many passers-by.

**JK: Did you miss such places and events in Gdańsk?**

**JT:** We wanted to have a real influence on what is shown here. The power to decide what can be exhibited is tempting and allows us to create new events. Our main idea was to move away from the pathos we saw all around us. I felt uncomfortable going to exhibitions; they didn't surprise me and were often conservative. We wanted to do something in a completely different, more casual way.

**JK: Alicja, and how did your activity originate?**

**Alicja Jelińska (Fundacja Artystów Kolonia Teraz):**

We established the foundation with Mikołaj Jurkowski and Natalia Grenc in 2016 as a follow-up to Mikołaj's actions in the Artists' Colony, which he co-founded. Our mission was mainly educational. I previously worked with Mikołaj on the Open Dolne Miasto and Open Art Studios projects, where we organised exhibitions and workshops for children and youth.

In 2016, I travelled to Lithuania, where I had a chance to see how spaces such as Rupert and Nida Art Colony operate. This inspired me to transfer elements of these programmes to Gdańsk. Since 2018, I've been inviting artists and creatives from the Baltic States – young people lacking experience or straight out of the Academy – to artistic residencies. In subsequent years, I broadened this idea to include people from other countries. In 2020, I invited curator Vera Zalutskaya, which was greatly inspiring; I learned a lot from this meeting. Last year, it was Uladzimir Hramovich. They all live in my house, where we spend several weeks together. Lately, we have also entered the realm of ecology. Mikołaj is creating permaculture gardens in Dolne Miasto in cooperation with Primary School no. 65 and ŁAŻNIA CCA. Also active in the subject of ecology is Krysia Szmek, whom

mieszka w moim domu, gdzie spędzamy razem kilka tygodni.

Ostatnio wchodzimy także w obszar ekologii – Mikołaj tworzy na Dolnym Mieście ogródki w duchu permakulturowym we współpracy z SP nr 65 oraz CSW ŁAŻNIA. Wokół tematu ekologicznego działa także Krysia Szmek, którą chciałabym zaprosić w przyszłości do Gdańska, aby skupiła się na przyrodzie dzielnicy Aniołki.

**JK: Zakładasz, że rezydencje mają przynieść jakiś efekt?**

**AJ:** Nie narzucam zaproszonym osobom, co mamy razem zrobić i nie nastawiam się na konkretny efekt – traktuję rezydencje jako formę zaczynu. Z Indrė Liškauskaitė stworzyliśmy dźwiękową instalację *Red Data Book*, a później zaproszono ją na festiwal Narracje czy Wydźwięki w Elblągu, gdzie ją rozwijała. Sign Libra, producentka muzyczna z Łotwy, zagrała koncert w Oddziale Etnograficznym Muzeum Narodowego w Gdańsku, gdzie stworzyła także małą rzeźbę. Dwa lata później w relacji z jej występów na świecie zobaczyłam, że miała mnóstwo jej kopii wykorzystanych jako scenografia. To był ciekawy efekt, który wrócił po jakimś czasie i bardzo wynagradzający moje działania.

**JK: Ola, ty jeszcze na pierwszym roku studiów historii sztuki w 2006 roku współzакładałaś blog Modelator, później współpracowałaś między innymi z Instytutem Sztuki Wyspa i z Festiwałem Art Loop. Obecnie pracujesz także w NOMUS. Skąd pomysł, żeby założyć fundację?**

**Aleksandra Grzonkowska (Fundacja Kultury Wizualnej Chmura):** Powodem jej założenia była chęć realizacji indywidualnych projektów zgodnych ze spójną koncepcją programową. Fundację powołałyśmy wspólnie z Anną Ratajczak-Krajką i Karoliną Staszkiwicz we wrześniu 2016 roku.

Jestem historyczką sztuki i interesuje mnie sztuka trójmiejska po 1945 roku. Poza publikacją Zofii Watrak *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* nie istnieje monografia, która by ją opisywała. Jako fundacja nie mamy siedziby, działamy online i prowadzimy archiwum cyfrowe. Dzięki uprzejmości artystek i artystów wypożyczone od nich dokumenty, takie jak fotografie, szkice,

I would like to invite to Gdańsk in the future to focus on the nature of the Aniołki district.

**JK: Do you assume that the residencies will bring a certain effect?**

**AJ:** I don't impose my ideas of what we're supposed to do together on my guests, nor do I expect any specific outcomes. I treat residencies as an initiation of sorts. With Indrė Liškauskaitė, we created the *Red Data Book* sound installation, which she later developed at Narracje festival and Wydźwięki in Elbląg. Sign Libra, a music producer from Latvia, played at the Ethnographic Division of the National Museum in Gdańsk, where she also made a small sculpture. Two years later, when I saw footage from her performances elsewhere around the world, I noticed that she had loads of copies of this sculpture as set design. This was an interesting result that returned after a while, and I felt greatly rewarded for my actions.

**JK: Ola, you co-founded the Modelator blog in 2006, while still in your first year of art history studies, and went on to collaborate with the Wyspa Institute of Art and the Art Loop Festival, to name but a few. You currently also work in NOMUS. Where did you get the idea to start a foundation?**

**Aleksandra Grzonkowska (Chmura Visual Culture Foundation):** At the root was a will to pursue individual projects in line with a coherent programme concept. We started the foundation in 2016 with Anna Ratajczak-Krajka and Karolina Staszkiwicz.

I am an art historian interested in Tricity art after 1945. Apart from Zofia Watrak's monograph *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Choices and omissions. From the Sopot school to the new Gdańsk school), there is no other publication that would describe it. Our foundation doesn't have a venue; we work online and run a digital archive. Courtesy of artists, we scan, edit and then publish documents loaned from them – such as photographs, sketches, and leaflets – on the foundation's website.

Our activity started with the Nakład Własny (Self-published) project dedicated to art zines and art publications. Each edition took place in the Luks Sfera studio run by Alina Żemojdzin in the former shipyard area. In 2020, we issued



ulotki, skanujemy, edytujemy, a następnie umieszczamy na stronie internetowej fundacji. Projekt, który zainicjował naszą działalność, to Nakład Własny, poświęcony art-zinom i wydawnictwom artystycznym. Każda edycja odbywała się w studiu Luks Sfera na terenach postocznioowych, prowadzonym przez Alinę Żemojdzin. W 2020 roku wydałyśmy pierwszą publikację zbierającą rozmowy ze wszystkich trzech edycji tego wydarzenia. Staramy się, aby każde spotkanie dokumentować w formie nagrań audio i wideo, uzupełniając w ten sposób nasze cyfrowe archiwum.

**JK: Poza regularnie powiększonym archiwum znalazła się tam wystawa *Tiwi 2.0*, ostatnio także Kalendarium online poświęcone Ninie Smolarz.**

**AG:** Tak, to wystawa o programach telewizyjnych tworzonych przez artystów z Trójmiasta, które pojawiały się w latach 90., takich jak Lalamido czy Dzyndzylyndzy. W 2021 roku zorganizowaliśmy także Radio Total. Festiwal sztuk wizualnych w eterze. W naszym tymczasowym studiu przy ulicy Szerokiej 108 przez tydzień nadawaliśmy na falach 91,3 UKF. Na żywo prowadziłyśmy rozmowy z osobami, które w latach 90. realizowały audycje o sztuce, z animatorami organizującymi festiwale muzyki eksperymentalnej oraz z artystami zajmującymi się sztuką dźwięku. Ważny był dla nas aspekt spotkania, wymiana doświadczeń i dzielenie się wiedzą.

W 2022 roku nie ubiegaliśmy się o żaden grant. Czujemy potrzebę zwolnienia, skupiamy się na dalszych badaniach i poszukiwaniu jeszcze nieodkrytych archiwów.

**JK: Piotr, kiedy i dlaczego powstała Galeria UL?**

**Piotr Mańczak (Galeria UL):** Razem z Piotrem Tadeuszem Mosurem i Natalią Dopkoską w 2018 roku nawiązaliśmy współpracę ze stowarzyszeniem SKS Perfect. Wynajęliśmy od nich przestrzeń w budynku przy ulicy Świętej Barbary 3. Finansowo uczestniczymy w wynajmie przestrzeni, a oprócz nas UL tworzy jeszcze kilkanaście innych Pszczół – osób, które partycypują w naszej działalności na różnym poziomie. Nie mamy żadnej formy prawnej, ale za to całkowitą autonomię w kształtowaniu charakteru naszej działalności. Na ten moment funkcjonujemy jednak niezależnie od systemów grantowych, nie piszemy wniosków.

our first publication with collected conversations from all three editions of the event. We try to document each meeting through audio and video recordings that supplement our digital archive.

**JK: Apart from a steadily growing archive, it also featured the *Tiwi 2.0* exhibition and, recently, also an online Timeline devoted to Nina Smolarz.**

**AG:** Yes, this was an exhibition about TV programmes created by Tricity artists in the 1990s, such as Lalamido or Dzyndzylyndzy. In 2021, we also organised Radio Total, a festival of visual arts on air. We spent a week broadcasting on 91.3 UKF from our makeshift studio at 108 Szeroka Street. We held live conversations with people who made arts programmes in the 1990s, with cultural managers organising experimental music festivals and sound artists. We focused on the aspect of meeting and sharing experience and knowledge.

In 2022, we didn't apply for any grants. We felt the need to slow down. We are focusing on further research and looking for archives that remain unexplored.

**JK: Piotr, when and why was UL Gallery founded?**

**Piotr Mańczak (UL Gallery):** Together with Piotr Tadeusz Mosur and Natalia Dopkoska, we partnered with the SKS Perfect association in 2018. We rented their space in a building at 3 Świętej Barbary Street. Financially, we participate in the rental of the space, and in addition to us, UL [BEEHIVE] is formed by a dozen other Bees – people who participate in our activities on different levels. We have no legal personality, which gives us complete autonomy in shaping the nature of what we do. For the time being, we operate independently of grant systems; we don't write applications. We organised our first event in November 2018. It was called the ZONE and was an attempt to celebrate the centenary of Poland's independence in an alternative fashion, away from expected itineraries, in a casual, festive atmosphere of celebrating art and culture. Yet what was more etched into community consciousness as our first event was the exhibition of Sputnik Photos mentoring programme graduates.

Pierwsze wydarzenie zorganizowaliśmy w listopadzie 2018 roku – to była ZONA, próba alternatywnego, nie-marszrutowego świętowania setnej rocznicy odzyskania niepodległości, w atmosferze celebracji sztuki i kultury, święta i rozluźnienia. Jednak to, co mocniej zaistniało w świadomości środowiska jako nasze pierwsze wydarzenie, to wystawa absolwentów programu mentorskiego Sputnik Photos.

Naszą główną motywacją było to, o czym powiedziała Ola, chęć realizowania pomysłów i idei w zupełnej wolności. Przestrzeń Galerii UL daje nam możliwości, ale nas nie definiuje. Aby być poniekąd niezależnymi od tego miejsca, wydajemy „Dyskurs Lokalny”, dzięki któremu staramy się wypełnić lukę krytyczno-artystyczną w Trójmieście.

**JK: Skoro wspominałeś o strukturze, finansowaniu i dotacjach, chciałbym was spytać, jak finansujecie wasze działania i na ile działacie formalnie?**

**JT:** Nie mamy działalności prawnej, więc finansujemy nasze działania samodzielnie, a do tego zajmujemy się malowaniem ścian, szpachlowaniem dziur, kupujemy kubeczki i wino wernisażowe. Osoby, które z nami współpracują, pomagają nam przy remontach czy sprzątają po wystawie. Problem pojawia się, gdy musimy znaleźć czas na własną praktykę twórczą i pracę zarobkową.

**PM:** Pracuję na etat i wcale nie jest łatwej!

**JT:** Próbuję robić wszystko, żeby jak najwięcej pracować twórczo, a na pracę zarobkową i Pawlacz mam drugą połowę swojego życia. Zastanawialiśmy się nad założeniem fundacji, ale na razie przełożyliśmy tę decyzję na przyszły rok. Myślmy natomiast, jak się odciążyć finansowo – inspirujemy się tym, co zrobił Jan Walter, zbierając środki na Spokój Festiwal. Może postawimy wielką skarbonkę, wlepki na stole i każdy będzie mógł przekazać nam darowiznę?

**AJ:** Ja poszłam do pracy na etat, który zapewnia mi stabilność ekonomiczną w trakcie tworzenia projektów poza pracą. Od 8 do 16 pracuję przy jednym komputerze, a od 16 otwieram drugi. Taka jest niestety prawda, że trzeba być bardzo uprzywilejowanym, by robić rzeczy tylko wolontaryjnie i za darmo.

Our main motivation was something Ola said: the will to pursue ideas and concepts in complete freedom. The UL Gallery gives us possibilities but does not define us. To be somehow independent of this space, we publish Local Discourse in an attempt to fill in the critical and artistic gap in Tricity.

**JK: You've mentioned structure, financing and grants, so I'd like to ask how you finance your actions. To what extent are your operations formalised?**

**JT:** We don't have a legal personality, so we finance our actions out of our own pockets. We also paint walls and plaster over the holes; we buy disposable cups and wine for our openings. People who work with us help out with the renovations and clean up after exhibitions. The problem is when we have to find the time for our own creative practice and paid work.

**PM:** I work full-time, and it's not any easier!

**JT:** I do everything to spend most of my time on my creative practice, while paid work and Pawlacz take up the other half of my life. We've been thinking about establishing a foundation, but we've postponed this decision for the coming year. What we are considering, though, is how to lighten our financial burden – we are inspired by what Jan Walter did when he was raising funds for Spokój Festival. Maybe we'll put a huge money box and some stickers on the table so anyone can donate?

**AJ:** I found a full-time job that gives me economic stability to pursue projects outside work. I work 8 to 4 at one computer, and at 4 p.m. launch another one. That's the sad truth: you have to be really privileged to only work for free, voluntarily.

**JK: Anyone can include a coordinator's fee in the project budget.**

**AJ:** Relying on grants alone and trying to make a living out of them is difficult. Only the most active NGOs can do that because this is their sole focus.

**PM:** Working full time and the stability it brings gave me a lot – the security and energy I can later invest elsewhere. Piotr, Natalia and I earn money as private individuals that we later

**JK: Każdy może w budżecie projektu wpisać honorarium koordynatora.**

**AJ:** Poleganie na samych grantach i utrzymywanie się z nich jest trudne, poza tym udaje się to najprężniej działającym organizacjom pozarządowym, które skupiają się tylko na tym.

**PM:** Praca na etacie i stabilność bardzo dużo mi dała – bezpieczeństwo i energię, które mogę zainwestować potem gdzie indziej. Piotr, Natalia i ja zarabiamy pieniądze jako osoby prywatne, żeby później przekierować je na działalność ULa. Najpewniej w końcu założymy fundację, ale nie wszystkie projekty na tym skorzystają. „Dyskurs Lokalny” jest trochę samoistnym bytem – zdecydowaliśmy, że nie będziemy go dotować w formie grantów ani od czytelników w formie crowdfundingu. Nie chcemy czuć presji, zobowiązania innego niż to związane z odpowiedzialnością za tekst.

**AJ:** W projektach nie da się przewidzieć wszystkiego i braki wypełnia się chociażby własnym honorarium. Ale często te braki wpływają na kreatywność, na którą nie mogą sobie pozwolić instytucje – np. zapraszanie artystów i artystek do własnego domu.

**PM:** Oddolność i nieformalność są wartością poszukiwaną w świecie sztuki. Kiedy robiliśmy ostatnie Kick Off Perfo, zależało nam, żeby to wyglądało jak festiwal z rozmachem. Tymczasem konkluzja, która wyłoniła się z rozmów z uczestnikami, była taka, że nawet gdybyśmy zorganizowali festiwal jako spotkanie pod namiotem, w którym będziemy oglądać wideo z laptopa, to też byłoby super.

**JT:** Osobiście bardzo nam zależy, aby stworzyć w Pawlaczu przyjemny klimat, żeby ludzie czuli się swobodnie, jak u siebie. Jednocześnie jednak to bardzo ogranicza publiczność. Przychodzą do nas ci sami ludzie, którzy czują się dobrze, to jest świetne, ale zawsze zależy nam na pozyskaniu nowej widowni.

**JK: Myśleliście, jak to robić? Może za mało ludzi w Gdańsku wie o oddolnych inicjatywach?**

**PM:** W Galerii UL kilka razy podczas wydarzeń nie można było się wcisnąć do środka, ale generalnie jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że frekwencje nie biją na głowę. Z drugiej

earmark for UL's operations. We will probably establish a foundation eventually, but not all projects would benefit from it. In a way, "Local Discourse" has a life of its own – we've decided not to finance it from grants or crowdfunding among our readership. We don't want to feel any additional pressure or obligations apart from responsibility for the text.

**AJ:** You can't foresee everything in projects and use your own fee to fill in the gaps. However, these gaps translate into the type of creativity that institutions cannot afford – such as inviting artists to your own home.

**PM:** This grassroots, informal character is sought after in the art world. When we organised the last Kick Off Perfo, we wanted it to look like a festival on a grand scale. And yet, the conclusion from talking to the participants was that even if it was a meeting in a tent with screenings from a laptop, it would've been great anyway.

**JT:** We really care about creating a nice atmosphere in Pawlacz so that people feel at ease and at home there. At the same time, though, this really limits the audience. We keep getting the same people, who feel good there, and it's great, but we always strive to reach out to new audiences.

**JK: Have you thought about how to do that? Maybe not enough people in Gdańsk are aware of grassroots initiatives?**

**PM:** We've had several events at the UL Gallery where it was impossible to squeeze everyone

fot. Michał Trojanowski



strony liczba odbiorców nie definiuje jakości wydarzenia – nie utożsamiamy jej z sukcesem.

**AJ:** Niezależne byty, które nie posiadają siedziby, mają problem z rozpoznawalnością – ludzie nie kojarzą wydarzenia z organizatorem, tylko z miejscem, w którym się odbywa. W projekcie Przechadzki starałam się podkreślać obecność w Gdańsku osób z doświadczeniem migracji i dotrzeć do nowej publiczności, organizując spacerzy szlakiem instytucji i inicjatyw kulturalnych dla odbiorców niepolskojęzycznych.

**JK: Może potrzebne jest wspólne sieciowanie?**

**AG:** Myślałam kiedyś o powrocie do idei o Forach Galerii Niezależnych z przeszłości. O spotkaniach przedstawicieli galerii niezależnych, rozmowach, dyskusjach, wymianie, podróżach. Nasze dzisiejsze spotkanie pokazuje, jak wiele tematów mamy do omówienia.

**AJ:** Organizowałam wspólnie z Anną Sikorską spotkania przedstawicieli inicjatyw oddolnych w 2018 i 2019 roku, czego efektem była grupa Niezal trójmiejski na Facebooku. Potem zrobiliśmy mapę gdańskich podmiotów związanych z kulturą, która była opublikowana w Magazynie Szmer oraz na wystawie *Cała Polska w Gdańskiej Galerii Miejskiej* w 2020 roku. Przez ten czas zmienia się jednak publiczność – przyjeżdżają nowe osoby, powstają nowe miejsca, które skupiają różne środowiska. Warto byłoby ponownie się spotkać i zaktualizować mapę.

**JK: Może zacieśnienie współpracy wpłynie na większą widoczność i większe możliwości?**

**JT:** Można połączyć działalność instytucji z nie-instytucjami i zrobić wspólny projekt. Na samym Dolnym Mieście można byłoby stworzyć cały festiwal, łącząc siły Galerii Pawlacz, Galerii UL, Kolonii Artystów, Łąki Bar i ŁAŻNIA. Każdy może mieć korzyści z takiej współpracy. Sebastian, z którym współtworzę Pawlacz, pracuje na ASP i zarządza przestrzenią Patio, która także jest otwarta na nowe inicjatywy.

**AG:** Na Patio ASP z naszą ideą łatwiej dotrzeć do nowego grona. Tylko czy takie małe podmioty jak nasze w połączeniu z dużymi instytucjami by nie zniknęły?

inside, but we're generally used to less spectacular turnouts. On the other hand, the number of attendees does not define the quality of the event – we don't identify it with success.

**AJ:** Independent entities that don't have their own seat have a problem with recognisability – people don't associate an event with its organiser but with the venue. In the Przechadzka (Stroll) project, I tried to emphasise the presence of people with migration experience in Gdańsk and reach a new public by organising walks along the trail of institutions and cultural initiatives aimed at non-Polish speakers.

**JK: Maybe joint networking is what you need?**

**AG:** I once thought about revisiting the idea of Independent Gallery Forums from the past. Meetings between representatives of independent galleries, conversations, debates, exchanges, and trips. Today's meeting shows how many subjects there are to discuss.

**AJ:** We used to organise meetings of representatives of grassroots initiatives with Anna Sikorska. They took place in 2018 and 2019, and resulted in the Niezal trójmiejski Facebook group. We then compiled a map of Gdańsk culture entities published in Szmer Magazine and at the *Poland Whole* exhibition at the Gdańsk City Gallery in 2020. However, as time passes, the public changes – new people come and new places crop up, attracting different milieus. It would be nice to meet again and update our map.

**JK: Perhaps tightening cooperation could offer greater visibility and possibilities?**

**JT:** We could combine institutional work with non-institutions and create a project together. We could make an entire festival in Dolne Miasto, if we joined the forces of Pawlacz Gallery, UL Gallery, Artists' Colony, Łąki Bar and ŁAŻNIA. Everyone could benefit from such a collaboration. Sebastian, who creates Pawlacz with me, works at the Academy of Fine Arts and manages the Patio space, which is also open to new initiatives.

**AG:** The Patio would make it easier for our ideas to reach a new public. But wouldn't our small entities disappear in the shade of large institutions?

**JK:** Co więc można byłoby zrobić? Po moim ubiegłorocznym artykule *Oddolny Gdańsk* w Magazynie Szum Barbara Frydrych, dyrektorka Biura Prezydenta ds. Kultury w Gdańsku napisała na Facebooku odezwę do przedstawicieli oddolnych inicjatyw: „Zapraszamy do dyskusji, jak możemy Was skutecznie wspierać. Jak miasto może Was wesprzeć?”

**PM:** Może to zabrzmieć brutalnie, ale przede wszystkim nie przeszkadzać. Mimo moich wcześniejszych słów o nieprzywiązywaniu się do „podłogi”, lokale mają kluczowe znaczenie. Poza tym muszę pochwalić gdański program Stypendiów Kulturalnych – jest bardzo przystępny, a rozliczenie jest proste. Ma to duże znaczenie dla osób jeszcze nieobeznanych z arkanami wnioskowania o fundusze. Przy różnorodności form finansowania kultury każda inicjatywa znajdzie dla siebie odpowiednią drogę.

**JT:** My również korzystając ze Stypendium Kulturalnego, staramy się łączyć naszą aktywność twórczą z wydarzeniami pawlaczowymi i to jest świetne rozwiązanie. Jednocześnie myślę, że poza wsparciem finansowym przydałaby nam się pomoc w promocji tych działań, znacznie wykraczająca poza wrzucanie informacji o wystawie na portal [trojmiasto.pl](http://trojmiasto.pl).

**AG:** Od początku swojej działalności Chmura jest wspierana przez Miasto Gdańsk, otrzymujemy dofinansowanie na realizację wszystkich działań. Poza głównymi grantami są też małe, które pozwoliły nam przygotować kalendarium online Niny Smolarz. Jestem też laureatką Stypendium Kulturalnego. Dzisiejsza rozmowa zainspirowała mnie do zainteresowania się programem Gdańskie Otwarte Pracownie. Chciałabym, aby Chmura miała „dom” i zapraszała was do siebie.

**AJ:** Ja również cieszę się, że mogę liczyć na wsparcie finansowe miasta. Myślę, że ważna jest pomoc przy promocji projektów, ale też zapraszanie do wspólnego stołu w rozmowach dotyczących strategii miasta, docenianie roli niezależnych twórczyni i twórców w budowaniu jego atrakcyjności. Wykorzystanie metod artystycznych do pracy z mieszkańcami czy podejmowania decyzji dotyczących zagospodarowania przestrzeni czy miejskiego budżetu mogłoby przynieść nową jakość. •

2 lutego 2022

**JK:** So what could you do? After my last year's article *Grassroots Gdańsk* in Szum magazine, Barbara Frydrych, Director of the Mayor of Gdańsk's Bureau of Culture, wrote an appeal to representatives of grassroots initiatives on Facebook: "Let's start a discussion on how we can effectively support you. What can the city do to help you?"

**PM:** This may sound brutal, but "not get in our way" is the main priority. Despite my earlier words about not being attached to the "floor", having your own premises is crucial. Apart from that, I have to praise the Gdańsk Cultural Scholarship programme – it's very accessible, and the financial settlement is easy. This is very important for people not yet familiar with the arcana of applying for funding. Given the various forms of financing culture, each initiative can find the right path for itself.

**JT:** We have also benefited from a Cultural Scholarship and are trying to combine our creative activity with Pawlacz events. That's a great solution. At the same time, apart from financial support, we could do with some help in promoting these events – much more than just posting information about an exhibition on [trojmiasto.pl](http://trojmiasto.pl).

**AG:** From the very outset, Chmura has been supported by the City of Gdańsk; we've received funding for all our events. Apart from major grants, there are also small ones, which enabled us to create an online timeline of Nina Smolarz. I am also a holder of a Cultural Scholarship. Today's conversation inspired me to read more about the Gdańsk Open Studios programme. I'd like Chmura to have a "home" where we could invite you.

**AJ:** I'm also happy that I can count on the city's financial support. I think that assistance in promoting projects is crucial, as well as an invitation to round table talks on the city's strategy and appreciating the role of independent artists in building its attractiveness. Using artistic methods to work with residents; to decide on the use of space or the municipal budget could bring about a whole new quality. •

2 February 2022

# Kryzysowe rezydencje

## Emergency Residency

„Dla mnie to nie była zwykła wystawa, raczej platforma, miejsce spotkań, a nawet archiwum różnych reakcji”.

O wystawie *Mogę mówić tylko o wojnie / Mogę mówić nie tylko o wojnie* z Natalią Revko, Aleksandrą Księżopolską i Lilą Bosowską rozmawiają Aleksandra Grzonkowska i Monika Popow / 27 maja 2022

“For me, this was not so much an actual exhibition as a platform, a meeting space or even an archive of different reactions”

Natalia Revko, Aleksandra Księżopolska and Lila Bosowska talk to Aleksandra Grzonkowska and Monika Popow about the *I can talk only about war / I can talk not only about war* exhibition / 27 May 2022

**Aleksandra Grzonkowska:** Wystawa i program „kryzysowych rezydencji” to nowy pomysł CSW ŁAŻNIA, który – o ile mi wiadomo – nie jest realizowany nigdzie indziej. Czy rzeczywiście jest to zupełnie nowy projekt, opracowany dopiero teraz z myślą o potrzebujących osobach, czy raczej kontynuacja stałego programu rezydencji artystycznych?

**Aleksandra Księżopolska:** Projekt powstał jako bezpośrednia reakcja na wojnę w Ukrainie, ale nasze relacje z Ukrainą budujemy już od około dwóch lat. Zdobyliśmy grant i miałyśmy ogłaszać nabór dla polskich kuratorów na poprowadzenie programu rezydencyjnego w Ukrainie. Wojna pokrzyżowała jednak te plany. Nawiązałyśmy ścisłą współpracę z ukraińskim House of Europe i wzięłyśmy udział w kilku cyfrowych laboratoriach. Podczas ostatniego z nich, które odbyło się jesienią zeszłego roku, poznałyśmy Natalię Revko, więc już wcześniej planowałyśmy zaprosić ją do projektu. Kiedy wybuchła wojna, zareagowałyśmy spontanicznie i wprowadziłyśmy zmiany do naszego programu. Część wydarzeń przeniosłyśmy na przyszły rok, żeby móc zaoferować bezpieczną przestrzeń dla artystów z Ukrainy.

**AG:** W jednym z wywiadów powiedziałaś, że gdy zaczęłyście pracę nad wystawą, skupiałyście się na kontekście, a nie na jakości. Czy prace podlegały jakiejś selekcji?

**AK:** Było to wynikiem dyskusji między nami. Nie chcieliśmy wprowadzać żadnej cenzury. Dla

**Aleksandra Grzonkowska:** The exhibition and “emergency residency” programme is a new idea coined by ŁAŻNIA CCA, which, as far as I know, has not been done anywhere else. Is it really something entirely new that you’ve only just developed to work with people in need or a continuation of the ongoing residency programme?

**Aleksandra Księżopolska:** The project was developed as a direct response to the war in Ukraine, but our relationship with Ukraine started about two years ago. We received a grant and were to announce an open call for Polish curators to conduct a residency in Ukraine. The war thwarted these plans. We had established a close collaboration with the Ukrainian House of Europe and participated in several digital labs. During the last one, in autumn 2021, we met Natalia Revko, so we already had it in mind to invite her. When the war began, we reacted spontaneously and reshaped our existing programme. We rescheduled some activities for the next year to be able to offer a safe space for artists from Ukraine.

**AG:** In one of the interviews, you said that when you started working on the exhibition, you focused on context rather than quality. Was there any selection?

**AK:** It was a result of discussions between us. We did not want to introduce any censorship. One of the showcased artists, for example, was sixteen years old. We wanted to create a space for her

przykładu jedna z prezentowanych artystek miała szesnaście lat. Chciałyśmy stworzyć dla niej przestrzeń, w której mogłaby pokazać swoją pracę. Nie było żadnych ograniczeń dotyczących wieku, wykształcenia, medium albo lokalizacji. Wystawa była procesem, artyści zgłaszali się w sposób ciągły. Zgłosiło się nawet kilkoro uznanych artystów.

**Natalia Revko:** Dla mnie to nie była zwykła wystawa, raczej platforma, miejsce spotkań, a nawet archiwum różnych reakcji. Działanie w procesie umożliwiło obserwowanie różnych doświadczeń wojny i związanych z nią strategii artystycznych. Większość polskich artystów zaprezentowała wcześniejsze prace, które w nowym kontekście nabrały dla nich innego znaczenia. Jednocześnie artyści z Ukrainy reagowali na bieżące wydarzenia i doniesienia medialne. Bardzo ważne było zgromadzenie tych reakcji. Ogłoszenie tego naboru i stworzenie przestrzeni otwartej na tak wiele różnych głosów było nie lada wyzwaniem. Kolejnym, bardzo produktywnym wyzwaniem, było przearanżowanie tej przestrzeni w reakcji na nowych artystów i nowe prace pojawiające się w trakcie wystawy. Mimo pewnych niedociągnięć wciąż uważam, że ta otwartość była dobrą strategią. W efekcie jest to dla mnie raczej projekt niż wystawa.

**Monika Popow:** Zastanawiam się, czy musiałas dyskutować sama ze sobą na temat tego, co uważałaś za dobrą sztukę, co można pokazać, a co odrzucić. Czy to miało jakieś znaczenie?

**NR:** W zasadzie nie. Odrzuciłyśmy tylko jedną pracę, która była zbyt duża i nie nadawała się do transportu.

**AK:** Wystawa była płynna. Kiedy wróciłam po kilku dniach nieobecności, zastałam kompletnie inną ekspozycję. Natalia wszystko przearanżowała. Emocje i reakcje artystów i artystek były inne każdego dnia. Chodziło więc o stworzenie archiwum tego czasu, swego rodzaju kalendarium.

**AG:** Jak kontaktowałyście się z ukraińskimi artystami? Czy miałyście kontakt z osobami nadal przebywającymi w Ukrainie?

**NR:** Zaprosiłyśmy artystów i artystki, z którymi udało nam się skontaktować w tym konkretnym miejscu i czasie. Poznawanie ludzi, którzy uciekli ze swojego kraju, rządzi się inną dynamiką. Tworzy się więzi, a niekiedy nawet niewielkie

to present her work. There were no limitations concerning age, education, media or location. The exhibition was a process. Artists were applying constantly. Even a few established artists applied.

**Natalia Revko:** For me, this was not so much an actual exhibition as a platform, a meeting space or even an archive of different reactions. Working in a process-based format made it possible to observe different war experiences and artistic strategies related to it. Most Polish artists showcased artworks done beforehand, but ones they rethought in a new context. At the same time, Ukrainian artists were reacting to current events and information communicated by the media. It was crucial to collect these reactions. Yes, it was challenging to announce an open call and create this open space for very different voices. Another challenge, a very productive one, was to rearrange the space because of the new authors and works that were coming during the exhibition. But despite some shortcomings, I still believe this openness was a good strategy. As a result, I see it more as a project than an exhibition.

**Monika Popow:** I wonder if you had to negotiate with yourself about what you consider good art or something that can be exhibited or refused. Was it of any importance?

**NR:** Not really. We only refused to accept a work that was too big for transportation.

**AK:** The exhibition was fluid. When I came back after a few days' absence, I saw a completely different exhibition. Natalia rearranged everything. The emotions and artist reactions are different every day. So the entire idea was to create the archive of the time, like a timeline.

**AG:** How did you contact Ukrainian artists? Were you contacting people there?

**NR:** We invited artists we could reach in this particular space and time. The dynamics of meeting people who fled their country is different. You create connections, sometimes small communities, with accidental people. I wanted to introduce this accident into the exhibition space. This is why the project took place at the exact time and space. This was the main approach to selecting artists: not what art they do, but whom you meet and with whom you bond. Relations are very important. I think that this is one of the most important consequences of this project, that all

społeczności, z przypadkowymi osobami. Chciałam umieścić ten przypadek w przestrzeni wystawy. Dlatego projekt odbył się w tym konkretnym czasie i miejscu. To był główny sposób doboru artystów – nie to, czym się zajmują, ale to, kogo się spotyka i z kim nawiązuje się więź. Relacje są bardzo ważne i moim zdaniem jedną z najważniejszych konsekwencji tego projektu było nawiązanie tych wszystkich relacji i połączeń w grupie dwudziestu artystów.

**MP: A co z polskimi artystami? Jak się spotkaliście? Czy to także działo się przez przypadek?**

**Lila Bosowska:** Ogłosiliśmy nabór dla artystów z Polski. Poinformowałyśmy o nim też artystki i artystów, z którymi już wcześniej współpracowałyśmy.

**AG: Na wernisażu spotkałyśmy bardzo wiele osób, których nie znałyśmy wcześniej, osób z młodszego pokolenia albo z innych kręgów przyjaciół. Przestrzeń była żywa, co dla was – organizatorek – było chyba zaletą całego projektu.**

**AK:** Wydaje mi się, że wystawa zgromadziła sporą publiczność, co nie jest regułą w ŁAŻNIA w Nowym Porcie. Zdałam sobie także sprawę z tego, że widzimy tam nowych ludzi. Przyszło dużo Ukraińców, a także przyjaciół i znajomych polskich artystów. Niektórzy przychodzili na oprowadzania z przewodnikiem. Studenci byli bardzo zainteresowani i zadawali mnóstwo pytań.

**AG: Zorganizowaliście również finisaż, podczas którego można było obejrzeć performans.**

**NR:** Nawet dwa performanse. Jeden polskiej artystki Anny Steller, a drugi ukraińskiej, Tani Bakum.

**MP: Czy te artystyczne społeczności – polska i ukraińska – mogą spotkać się i mieszać na stałe? Czy pozostaną odrębnymi grupami?**

**NR:** Jesteśmy w kontakcie, spotykamy się, chodzimy razem na różne wydarzenia. Aktualnie przygotowujemy rezydencję dla artystów z Ukrainy z Bartoszem Zimniakiem i planujemy inne projekty z artystami, którzy wzięli udział w wystawie. Agnieszka Wołodźko zawsze informuje mnie o różnych wydarzeniach w Gdańsku, na które wybieramy się w dużej grupie. Jest sporo interakcji między uczestnikami wystawy.

these connections and relations emerged between a crowd of twenty artists.

**MP: And what about Polish artists? How did you meet? Was it also by accident?**

**Lila Bosowska:** There was an open call for Polish artists. We also informed artists we had worked with beforehand.

**AG: During the opening, we met many new people whom we did not know, people from the younger generation or different circles of friends. The space was vivid, and I think that for you, as organisers, it could be an advantage of the whole project.**

**AK:** I think we had a big audience at the exhibition, which is not a rule for ŁAŻNIA in Nowy Port. I also realised that we could see new people. There were a lot of Ukrainians and many friends of Polish artists. Some people came for guided tours; students were very curious and kept asking questions.

**AG: You also organised a finissage with a performance piece.**

**NR:** There were even two performances. One by Polish artist Anna Steller and the other by Ukrainian artist Tania Bakum.

**MP: Can these communities of artists, Polish and Ukrainian, meet or mix permanently? Or are they going to stay separate?**

**NR:** We are in touch a lot, meeting and visiting events. We are now preparing an artistic residency for Ukrainian artists with Bartosz Zimniak and planning other projects with artists who participated in the exhibition. Agnieszka Wołodźko always informs me about events in Gdańsk, and we visit them in a big group. There are a lot of interactions between exhibition participants. I think that something like that does not happen often. I know that it is not easy to make a community vibrant. From my personal perspective, though, it works. We will see how it will develop because some people plan to return to Ukraine or find some other opportunities around Europe.

**AG: How do you stay in touch with friends and colleagues who are still in Ukraine? Are you still able to work on projects started before the war?**





fot. Adam Bogdan

Wydaje mi się, że takie coś nie dzieje się często, że nie jest łatwo stworzyć tętniącą życiem społeczność. Z mojej osobistej perspektywy to działa. Zobaczymy, jak się rozwinie – część osób planuje wrócić do Ukrainy albo szukać innych możliwości w Europie.

**AG: W jaki sposób kontaktujecie się z przyjaciółmi, którzy przebywają w Ukrainie? Możecie dalej pracować nad rozpoczętymi przed wojną projektami?**

**NR:** Pierwszych kilka tygodni było chaosem. Teraz wznowiliśmy pracę nad projektem rozpoczętym jeszcze przed wojną, który dotyczy Odesy i Morza Czarnego, a został sfinansowany przez British Council.

**AG: Czy instytucjonalne życie wciąż działa?**

**NR:** W większości nie, szczególnie w miejscach, gdzie nie jest bezpiecznie. Ale kuratorzy i artyści starają się jak najszybciej wznowić działalność. Z początku w ogóle nie było energii. Ja też jej nie miałam, dopiero ostatnio zaczęliśmy ją czuć. Pracujemy głównie online. W projekcie, o którym wspominałam wcześniej, biorą udział cztery instytucje: moja organizacja pozarządowa Slushni Rechi, Muzeum Sztuki Współczesnej w Odesie, platforma kultury i pamięci Past/Future/Art i brytyjska organizacja Soundcamp. Projekt zostanie zrealizowany online, a dotyczyć będzie ról zadanych naturalnemu środowisku przez wojnę. Będzie też wspierał działalność artystyczną.

**NR:** The first few weeks were a mess. Now we have restarted working on a project that began before the war. It is connected to Odesa and the Black Sea, and was funded by the British Council.

**AG: Is institutional life still functioning?**

**NR:** Mostly not, especially in places that are not safe. But my fellow curators and artists are trying their best to restart activities as soon as possible. In the beginning, there was no energy. I did not have energy either. We have been gathering it recently. We mostly work online. In the project I mentioned before, there are four institutions taking part: my NGO Slushni Rechi, the Museum of Modern Art of Odesa, the culture and memory platform Past/Future/Art and the British organisation Soundcamp. The project will be organised online and reflect on the environmental wounds caused by war. But it will also support artistic production.

**MP: There are labels for refugee artists, migrant artists, etc. Did it play any role in your exhibition? Does it influence the way how it is perceived?**

**NR:** This is a complicated question. How to be a refugee artist? I did not experience this feeling. When I saw the crowds of people at the opening, I thought they probably came because of the topic – to find out more, ask questions and show their support. Maybe this is why the audience was different than usual, as you have already mentioned. There are so many ways I can call myself: a woman, a curator, a Ukrainian and many more. This is something I need to think about.

**MP:** I always wonder about it when I hear about projects that strongly label artists as refugees. They construct a particular character in our society, playing a particular role. This is especially important in the current context.

**NR:** When I got an invitation from ŁAŻNIA, during my first month in Gdańsk, after I had received different opportunities around the world, I thought I was very lucky. They proposed to stay as long as I needed, arranged different meetings, tours, and professional collaborations, and eventually supported quite an experimental exhibition format. It was very important to know that I could stay in one place because constant changes during one or two-month residencies are very stressful. And not a lot of institutions propose this. I did not

**MP:** Istnieją etykiety artystów-uchodźców, artystów-migrantów itp. Czy odgrywało to jakąś rolę w waszej wystawie? Czy ma to jakiś wpływ na jej postrzeganie?

**NR:** Skomplikowane pytanie. Jak można być artystką-uchodźczynią? Nie doświadczyłam tego uczucia. Kiedy zobaczyłam tłumy na wernisażu, pomyślałam, że prawdopodobnie przyszli ze względu na temat – żeby dowiedzieć się czegoś więcej, zadawać pytania i okazać wsparcie. Może dlatego publiczność była inna niż zwykle, jak już zostało to powiedziane. Jest tyle słów, którymi mogłabym się określić: kobieta, kuratorka, Ukrainka i wiele innych. Muszę się zastanowić nad tą kwestią.

**MP:** Zawsze się nad tym zastanawiam, kiedy słyszę o projektach, które wyraźnie etykietują artystów i artystki jako uchodźców. Tworzą w naszym społeczeństwie konkretną postać, odgrywając konkretną rolę. To szczególnie ważne w aktualnym kontekście.

**NR:** Kiedy dostałam zaproszenie od ŁAŻNI, podczas mojego pierwszego miesiąca pobytu w Gdańsku, po tym, jak otrzymałam różne propozycje z całego świata, pomyślałam, że mam ogromne szczęście. Zaproponowano mi, żebym została tak długo, jak będę tego potrzebować. Zorganizowano różne spotkania, oprowadzania i zawodowe współprace, uzyskałam też wsparcie w dość eksperymentalnym formacie wystawy. Świadomość, że mogę zostać w jednym miejscu, była szalenie ważna, bo ciągłe zmiany podczas miesięcznych czy dwumiesięcznych rezydencji są bardzo stresujące. Niewiele instytucji oferuje coś takiego. Sama nie doświadczyłam tego rodzaju etykietek, nie używaliśmy ich też w komunikacji. Jest jednak inny problem, z jakim zmagają się ukraińscy artyści i pracownicy kultury. Istnieją wspólne programy rezydencji, fora i wystawy organizowane przez zagraniczne instytucje adresowane do osób z Ukrainy, Rosji i Białorusi. Zaproszono mnie do udziału w kilku tego rodzaju projektach, ale odmówiłam. To podejście cechuje kompletny brak wrażliwości; oparte jest na dziwnym założeniu „godzenia” Ukraińców i Rosjan i narzucania nam, jak powinniśmy się zachowywać. Wiele kolegów i koleżanek z Ukrainy pisało na ten temat listy i artykuły, starając się wyjaśnić skomplikowane położenie, w jakim się znaleźliśmy. Nie chodzi tylko o aktualną wojnę, która wyczerpuje wszystkie znamiona ludobójstwa, ale też o imperialistyczne, toksyczne korzenie mitu



fot. Adam Bogdan

experience this labelling myself, and we did not use it in communication. There is another problem, though, that Ukrainian arts and cultural workers experience. There are joint programmes of residencies, forums, and exhibitions organised by foreign institutions that address Ukrainian, Russian and Belarusian practitioners. I was asked to participate in a few of these projects, and I refused. It is a very insensitive approach; this strange attitude to “reconcile” Ukrainians and Russians and impose models of how we should behave. A lot of my colleagues in Ukraine wrote letters and articles, trying to explain the complex situation in which we found ourselves. It is not only about the current war, which has all the signs of genocide; it is also about the imperialistic, poisonous roots of the “brotherly nations” myth and history of oppressing Ukrainian culture and language by Russia. We received different answers: from clichés about dialogue to being labelled too emotional or traumatized. For me, such top-down attempts to “reconcile” or “create space for dialogue” are simply arrogant. To conclude, I did not experience anything like this in ŁAŻNIA. No one told me how to behave, feel or with whom to work.

**AK:** I think this project was a lot about crisis situations. Artworks that were presented, especially by the Polish artists, for example, Anna Królikiewicz, did not necessarily talk about war refugees. They were about these moments of transition that

o „bratnich narodach” i historii ucisku ukraińskiej kultury i języka przez Rosję. Dostaliśmy różne odpowiedzi – od klisz o dialogu po stwierdzenia, że jesteśmy nazbyt emocjonalni albo strauumatyzowani. Moim zdaniem odgórne próby „godzenia” czy „tworzenia przestrzeni dialogu” są po prostu aroganckie. Podsumowując, w ŁAŻNI nie doświadczyłam niczego podobnego. Nikt nie mówił mi, jak mam się zachowywać, czuć ani z kim pracować.

**AK:** Myślę, że ten projekt w dużym stopniu dotyczył kryzysowych sytuacji. Prezentowane prace, zwłaszcza autorstwa polskich artystów, na przykład Anny Królikiewicz, nie zawsze dotyczyły ludzi uciekających przed wojną. Były raczej o momentach przejścia, które mają miejsce, gdy doświadczamy jakiejś traumatycznej sytuacji. Powiedziałabym, że to był projekt o sytuacjach kryzysowych.

**NR:** Zgadzam się. Ten projekt poruszał takie kwestie jak utrata przestrzeni, rany zadane środowisku naturalnemu oraz wrażliwość. Czuję satysfakcję, gdy projekty o bardzo konkretnej tematyce odnoszą się do naszych głęboko skrywanych uczuć i trosk, bo to właśnie tworzy przestrzeń porozumienia – tego jak doświadczamy straty, śmierci, bólu, ale i nadziei. Wszyscy artyści mają bardzo różne doświadczenia wojny, nawet Ukraińcy. Historia mojej sąsiadki z rezydencji w ŁAŻNI, Olgi, jest zupełnie inna od mojej. Wszystkie te narracje są ważne. W tej chwili oczywiście dajemy więcej przestrzeni głosom, które mówią nam o najstraszniejszych przejawach przemocy i traumy. Te historie powinny wybrzmieć. Z czasem jednak do głosu dojdzie szereg różnych doświadczeń, które są nam bardzo potrzebne – świat potrzebuje skomplikowanych narracji i różnych perspektyw, które tworzą bardziej złożony obraz.

**MP:** W tekście kuratorskim wspominałaś o poszukiwaniu języka do opisywania tego doświadczenia. Udało wam się wypracować taki wspólny język?

**NR:** Dużo myślałam o kwestiach języka, bo pierwszą rzeczą, jakiej się doświadczają, jest to, że język nie wystarcza. Nie można już korzystać z dotychczasowego języka. Zrozumiałam to podczas pierwszych dni wojny. Nie byłam w stanie mówić, nie miałam języka, którym mogłabym opisać straszne rzeczy, które spotykały ludzi. Teraz na nowo myślę o moim języku – pisanym, kuratorskim i każdym innym. To właśnie efekt przeżytej traumy. 27 maja 2022 •

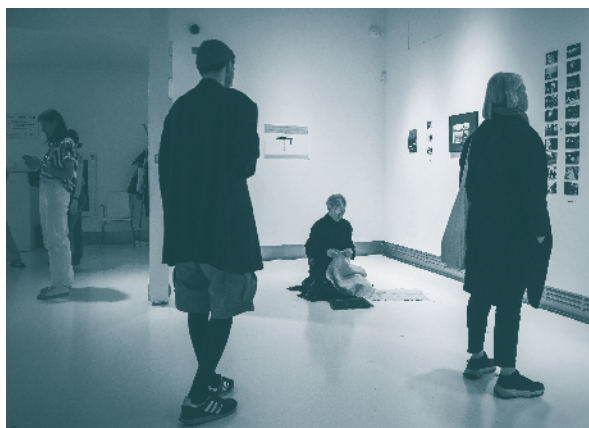
happen when you experience a traumatic situation. I would call it a crisis situation project.

**NR:** Yes, I agree. This project explored matters such as the loss of space, injuries to the environment, and vulnerability. I feel satisfaction when projects that have a very particular theme address our deep feelings and concerns because this creates space for understanding each other: how we experience loss, death, pain, but also hope. All the artists have very different experiences of war, even Ukrainians. My neighbour resident at ŁAŻNIA, Olga, has a completely different story from mine. All of them are important. At this moment, of course, we are all giving more space to voices telling us about the most terrible violence and trauma. These stories should be heard. But with time, the number of various experiences will come to the surface, and we need them very much because the world needs complicated narratives and different perspectives, making the picture complex.

**MP:** In your curatorial text, you wrote about searching for a language to describe this experience. Have you developed such a common language?

**NR:** I thought a lot about language because the first thing you experience is that your language is not enough. You cannot use the language as it was. I understood it in the first days of the war. I could not talk; I did not have a language to describe the terrible things happening to people. Now I am rethinking my written, curatorial, and all other languages. This is what trauma does to us. 27 May 2022 •

fot. Adam Bogdan



# Przeszkody na drodze ku doskonałości

## Obstacles on the path to perfection

„Nie istnieje jakakolwiek przestrzeń na grzeczną współpracę naukowca pod okiem artysty i tak samo nie ma miejsca dla grzecznego artysty pracującego w pętach naukowca. Biorę udział w zbrodni”.

“There is no room for polite scientific collaboration under the tutelage of an artist and, by analogy, there is no room for a polite artist working in the shackles of a scientist a partner in crime”.

Tekst: Elvin Flamingo

Written by: Elvin Flamingo

### Mowa błędzących ciał

Już na wstępie zaznacza się, iż w tym momencie interesująca jest przede wszystkim „mowa błędzących ciał”<sup>1</sup> z przekonaniem, że jest ona naturalną reakcją na spodziewany koniec ery człowieka, gdzie właśnie ta mowa!, tych błędzących ciał! może stać się początkiem post-antropocenu. Te nie-ludzkie i ludzkie ciała, przytłapane nieopatrzeniem, zaczynają bowiem tworzyć nieznaną wcześniej język, a ich mowa w niezrozumiały teraz sposób już zapowiada koniec antropocenu.

Nauka, ale również sztuka badawcza, coraz trafniej starają się rozszyfrowywać ten nieznaną dotąd język. Dzieje się tak dzięki wspólnie wypracowywanym narzędziom. Nie byłoby tych narzędzi, gdyby nie otwarty proces łączenia sił, łączenia nauki ze sztuką. Dlatego współpraca tych dwóch obszarów jest tak ważna. W moich pracach podkreślam, że jako ludzie nie powinniśmy być niczego pewni, a już na pewno nie możemy być pewni naszej racji i dominacji.

### Dekapitacja ewolucji

Kolejnym punktem zainteresowań jest prognozowana dekapitacja ewolucji, czyli kolejne, nowe spojrzenie na nadchodzący koniec ery dominowania człowieka. Czy po dekapitacji aktorem będzie nowa ewolucja lub nadchodzące nieznanne? Nie należy się tym teraz interesować, gdyż każda odpowiedź będzie błędna.

### Początek dnia codziennego

To jak kolejny przełącznik, kolejne przeżycie, którego doświadcza się jeszcze przed wejściem do laboratorium. Artysta czeka, nie wie. Nie wie, czy wejdzie dzisiaj do laboratorium. Czasami

### The language of stray bodies

By way of introduction, it ought to be emphasised that what is primarily of interest at this point is the “language of stray bodies,”<sup>1</sup> with full conviction that it represents a natural reaction to the anticipated end of the human era, where this very language! of stray bodies! may be the start of the post-Anthropocene. When caught unawares, these non-human and human bodies are beginning to form a hitherto unknown idiom, their speech already heralding the end of the Anthropocene in ways we cannot fathom yet.

Science and the art of research persist in their increasingly accurate efforts to decipher this foreign tongue thanks to jointly developed tools. Tools that would not be here had it not been for the open process of joining forces, of combining art and science. This is why cooperation between these two fields is so important. What I strive to communicate through my works is that, as humans, we should not take anything for granted, not least our own rightness and dominance.

### The decapitation of evolution

Another point of interest is the forecast decapitation of evolution, or a new perspective on the imminent end of the era of human dominance. Who is going to be the actor after said decapitation? A new evolution or the coming unknown? This is of no interest at present, as each answer will be wrong.

### The beginning of the everyday

It's like another switch. Another feeling one experiences even before entering the lab. The artist waits, unaware. Unsure of whether s/he

<sup>1</sup> Elvin Flamingo (prof. ASP dr hab. Jarosław Czarnecki Ph.D) – *Mowa błędzących ciał* to autorski termin artysty.

<sup>1</sup> Elvin Flamingo (Jarosław Czarnecki, PhD, Academy of Fine Arts professor) – *The language of stray bodies* is a term coined by the artist.



czeka tygodniami. Wie, że tak musi być. Kiedy nastąpi pełne zaufanie, ile trzeba czekać? Tu chodzi o zwykłe czekanie. To czekanie na dorosłość artysty, jaką naukowiec posiada z automatu. Najmniej wyczekiwany stan naukowca jest jego hipotetyczna chęć stania się artystą. Wówczas należy uciekać, nawet jeśli to tylko prywatne przekonanie.

To, z czym mierzy się naukowiec, to obawa o bezpieczeństwo, o wszystkich aktorów biorących udział w doświadczeniach. Ważna jest umiejętność odpuszczania niektórych działań na rzecz bezpieczeństwa oraz uszanowanie niebezpiecznych dla zdrowia mikroorganizmów. Konieczne jest dobre wzajemne zrozumienie się, poszukiwanie języka oraz słowotwórstwo. Słuchanie, analizowanie i poszukiwanie w źródłach naukowych. Duża otwartość na nowe. Anarchizm metodologiczny. Poszukiwanie odpowiedzi w naukach humanistycznych. Zderzanie się z uwagami o zbrodniach przeciwko prawdziwej nauce. Próby pozyskania środków zawsze są zastępowane

Robot ROEL  
fot. Elvin Flamingo

will be allowed in the lab today. Sometimes artists have to wait for weeks, knowing it has to be like this. How long does one have to wait to gain trust? It's just waiting, nothing else. Waiting for the artist to reach maturity – the same maturity the scientist is automatically equipped with. The least expected state of a scientist is his hypothetical willingness to become an artist. Then you have to run, even if that's just a personal opinion.

The scientist has to face fear for the safety of all actors involved in the experiments. It is crucial to be able to let go of some safety concerns and to respect dangerous microorganisms. Other prerequisites include mutual understanding, searching for a common language and inventing new vocabulary. Listening, analysing, and browsing through scientific sources. Being open to new things. Methodological anarchy. Looking for answers in the humanities. Confronting oneself

ryzykownymi decyzjami. Nie potrafię pozyskiwać środków, to znaczy, że nie jestem w tym dobry.

### Pojęcie estetyzacji w sztuce i wprowadzenie terminu *partners in crime*

Posługiwanie się poczuciem estetyki a estetyzacja, to dwa odrębne znaczenia. W sztuce art+science nie ma miejsca na estetyzację. Jest to trudne do rozgraniczenia nawet dla wnikliwego, zewnętrznego obserwatora. Jeśli dzieło ma znamiona estetyzowanej nauki, to należy zdecydowanie pożegnać się z tym obszarem, ponieważ nikt nie będzie takiego związku traktował poważnie.

Szekspirowskie „Jak wam się podoba” pozostaje jednak nadal nieśmiertelne w obszarach naukowych. Do tej pory nie wiadomo, jak powinno się komentować i czy w ogóle powinno, więc komentuje się właśnie na zasadzie „jak wam się podoba”. Oczywiście obszar naukowy ma świadomość, że i bez tego komentarza ciężko przejść obojętnie obok dzieła stworzonego jako *partners in crime* (art+science), choć nie każdy dopuszcza estetyzację i poczucie estetyki do swojego słownika naukowego. Ale tak, mało kto przechodził obojętnie! Pojęcie *partners in crime* wprowadzam jako równoważne do pojęcia „jak wam się podoba”. Dlaczego? Trudne pytanie.

### Prawo do kwestionowania autorytetów

Nie istnieje jakakolwiek przestrzeń na grzeczną współpracę naukowca pod okiem artysty i tak samo nie ma miejsca dla grzecznego artysty pracującego w pętach naukowca. Biorę udział w zbrodni.

### Kosmos ekstrawertyczny

Nie należy wyobrażać sobie prac naukowo-artystycznych w kosmosie innym niż ten jak w tytule. To jedyna scena, która jest olbrzymią z natury, a w naturalny sposób ulega dalszym powiększeniom. Jest to jednak taki obszar, w którym krawędzi nigdy nikt nie dotknie i to jest dowód na to, że jedynie *partners in crime* są w stanie konstruktywnie zacieśniać współpracę w obszarze art+science. W przypadku kosmosu introwertycznego próby manipulacji są dopiero w planach.

### Dominacja

Potwierdza się, że strona artystyczna ma tendencje do dominacji w związku art+science. Strona naukowa ma jednak ukryte pokłady manipulacyjnych doświadczeń, z których zazwyczaj nie korzysta.

with accusations of crimes against science proper. Attempts to obtain funding are always replaced with risky decisions. I can't fundraise; this is not my forte.

### Aestheticization in art and introducing the term “partners in crime”

Having a sense of aesthetics and aestheticization are two different concepts. There is no place for aestheticization in art+science. Even an astute external observer may have trouble drawing a line between the two. If a work shows hallmarks of aestheticized science, then you should say goodbye to this area, because no one will take such a relationship seriously.

Shakespeare's "As You Like It" remains immortal in scientific fields. It is still unclear how one should comment and whether one should comment at all, so "as you like it" is the rule governing all commentary. Of course, science is aware that even without this commentary, it is difficult to remain indifferent to a work created by partners in crime (art+science) – although not everyone allows aestheticization and a sense of aesthetics into their scientific vocabulary. But yes, hardly anyone has remained indifferent! I introduce the term “partners in crime” as equivalent to “as you like it.” Why? That's a difficult question.

### The right to question authority

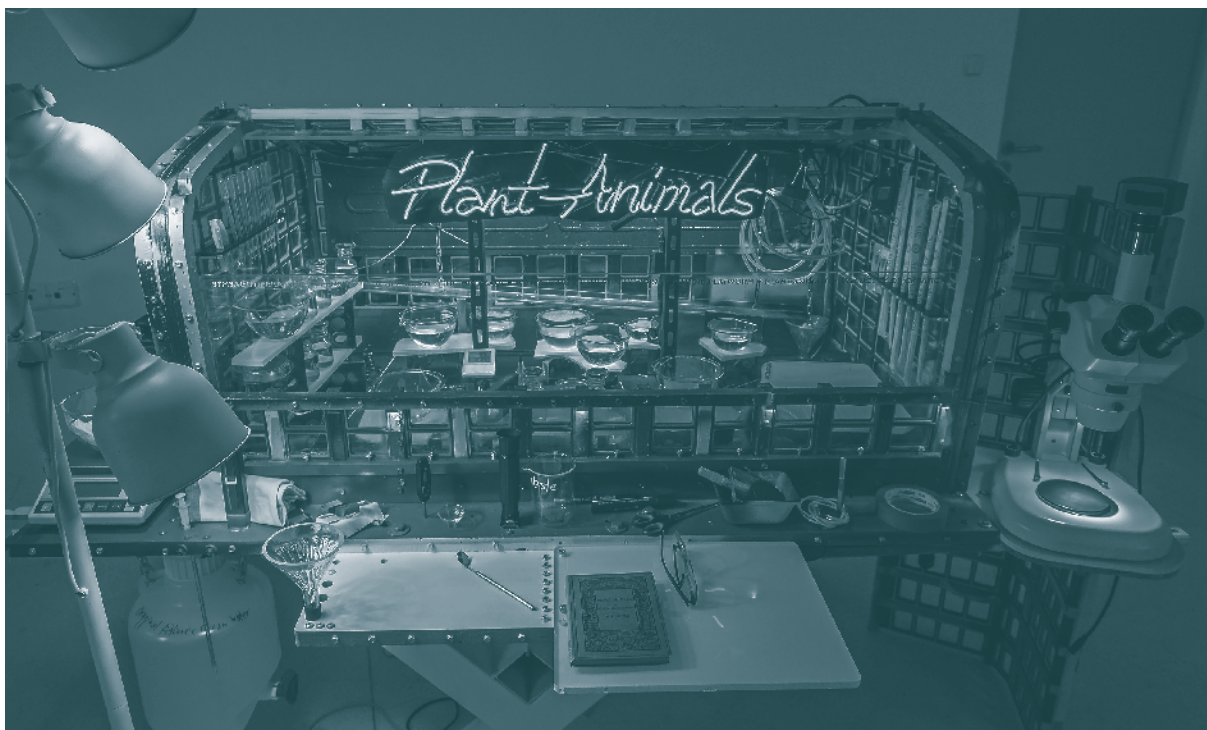
There is no room for polite scientific collaboration under the tutelage of an artist and, by analogy, there is no room for a polite artist working in the shackles of a scientist. I am a partner in crime.

### Extrovert universe

Art+science works should not be imagined in a universe other than in the title. This is the only scene that is enormous by nature and naturally keeps expanding. On the other hand, this is a space whose edges no one will ever be able to touch, which acts as proof that only partners in crime can constructively tighten their art+science cooperation. With the introvert universe, attempts at manipulation are still at the planning stage.

### Domination

It is hereby confirmed that the artistic side tends to dominate the art+science relationship. However, the scientific side has hidden layers of manipulative experiences at its disposal, usually choosing not to use them.



### Być jak dwunogi chwast

„Musimy zachować uczciwość. Musimy wyzwoić się z krępujących nas pęt gatunkowego szowinizmu. Nic nie wskazuje na to, byśmy byli «wybrani» i by inne gatunki miały być podporządkowane naszej wyjątkowości. Nie jesteśmy najważniejszym, najliczniejszym ani nawet najbardziej niebezpiecznym z gatunków. Uporczywie podtrzymywane złudzenie o naszej wyjątkowości przesłania nam tylko prawdę o naszym prawdziwym statusie — wyprostowanego i mnożącego się niczym chwast dwunogi”<sup>2</sup>.

### Brak obiektywizmu, pewność siebie i emocje (albo ich brak)

Dlaczego w nauce nie ma miejsca na emocje? Strona artystyczna potrzebuje znacznie więcej czasu na własną, indywidualną decyzję, która musi być podwójnie zweryfikowana, zanim zostanie podana na stół laboratoryjny. Mimo to jest nieracjonalnie dużo bardziej pewna swoich założeń niż ta druga. Uporczywą zmorą nauki w tym związku jest niestałość poglądów strony artystycznej. Jako artysta zawsze podejmuję każdą decyzję w ciągu dwóch sekund. Nie jestem nieomylny.

fot. Adam Bogdan

### Being like a mammalian weed

“We need honesty. We need to be free from our species-specific arrogance. No evidence exists that we are ‘chosen,’ the unique species for which all the others were made. Nor are we the most important one because we are so numerous, powerful, and dangerous. Our tenacious illusion of special dispensation belies our true status as upright mammalian weeds.”<sup>2</sup>

### Lack of objectivity, self-confidence and emotion (or lack thereof)

Why is there no room for emotion in science? The artistic side needs much more time for its personal, individual decision, which has to be double-checked before it is handed over to the laboratory table. Nevertheless, it is irrationally much more certain in its assumptions than the other side. In this relationship, science is constantly plagued by the unstable views of the artistic side. As an artist, it takes me two seconds to make all my decisions. I am not infallible.

It's a different style of work. When preparing for experiments, the scientist must know the

<sup>2</sup> Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa 2000.

<sup>2</sup> Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution* (Amherst, MA, 1998).

To inny styl pracy. Planując doświadczenia, naukowiec musi znać plan. Odczynniki muszą być odpowiednio wcześniej zakupione. Często i niespodziewane zmiany koncepcji, szczególnie te pod wpływem emocji, są sytuacją nienaturalną w laboratorium. Początkowo jest to trudne dla strony naukowej. Z czasem jednak, kiedy nabiera się zaufania, te nagłe zmiany stają się naturalne. Akceptuje się je. Są częścią współpracy. Nikt tego nie wie, ale ja również zawsze mam plan, wręcz naukowy protokół. Jest on jednak często weryfikowany. Nigdy nie pozwalam na kompromisy ani sobie, ani naukowcom.

### Niepokój, prowokacja i manipulacja

Ten obszar został objęty tajemnicą. Obszar art+science powinien znajdować się zaraz obok – tak chciałoby się go tutaj klasyfikować.

### Życie

Świat mikroorganizmów nie jest oddzielony od świata ludzi. Jest tylko jeden świat, w którym na pewno my ludzie nie jesteśmy bogami. Świat mikrobiologii jest współtwórcą dzieła na styku nauki i sztuki. Co oznacza w takiej sytuacji „zmiernicz antropocenu”? Przekonanie o dominacji człowieka było od zawsze złudne, a antropocen nie miał i nie ma żadnych przesłanek, aby istnieć. Był, jest i będzie, zapewne jeszcze bardzo długo, wytworem ludzkiej wyobraźni oraz zwykłą nazwą potrzebną do klasyfikacji życia na Ziemi. Zatem nie ma mowy o żadnym zmierzchu czegoś, czego nie ma.

„Przenieśmy się do Egiptu w roku 1942. Pojawiło się tam wtedy dwóch najeźdźców: Niemcy i komary. Niemcy wjechali z łośkotem na czołgach, komary zjawyły się niepostrzeżenie, ale to one zabiły więcej ludzi, roznosząc malarię. Ofiary komarów zostały zapomniane tylko dlatego, że nie zabili ich ludzie, a malaria traktowana jest po prostu jak zjawisko naturalne”<sup>3</sup>.

Ten cytat jest tutaj jednocześnie odkrywczy, jak i kompromitujący.

### Partners in crime

Nie istnieje żadna recepta na stworzenie dobrej fuzji sztuki z nauką. Często mogą występować związki roszczeniowe, zazwyczaj ze strony artysty. Dlaczego tak się dzieje? Przyczyną jest poczucie niższego (paradoksalnie) poczucia kompetencji po stronie naukowej.

<sup>3</sup> Maciej Gdula, *Natura umarła, niech żyje polityka!*, [w:] Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. Agata Czarnacka, wstęp Maciej Gdula, Warszawa 2009, zob. także Timothy Mitchell, *Rule of Experts*, Berkeley 2002.

plan. Reagents must be purchased in advance. Ideas that change frequently and unexpectedly, particularly under the influence of emotion, are unnatural in the lab. This is initially difficult for the scientific side. With time, though, as you gain trust, these sudden changes become natural. You grow to accept them. They're part of the collaboration. No one knows that, but I always have a plan too; a near-scientific procedure. Yet it is often verified. I never allow myself or the scientists to compromise on anything.

### Anxiety, provocation and manipulation

This area has been classified. Art+science should be right next to it – this is how one would like to categorise it.

### Life

The world of microorganisms is not separate from the world of humans. There is only one world, and we, humans, are most certainly not its gods. The world of microbiology is the co-author of works created at the intersection of art and science. What does “the twilight of the Anthropocene” mean in a situation like that? The conviction of human domination has always been illusory, and the Anthropocene had no premises to exist – nor does it have them now. It is, has been, and probably will continue for a long time as a figment of human imagination, an ordinary term needed to classify life on Earth. There can be no twilight of something that isn't even there in the first place.

“Let us move to Egypt in 1942, when the country was attacked by two invaders: the Germans and mosquitos. The Germans entered with a bang in their tanks, while mosquitos appeared unnoticed but killed more people by spreading malaria. The victims of mosquitos have fallen into oblivion for the sole fact of not having been killed by people, with malaria treated as a natural occurrence.”<sup>3</sup>

This quote is as enlightening as it is embarrassing.

### Partners in crime

There is no recipe for creating a good fusion of art and science. Sometimes one of the sides, usually the artist, may want to take things for granted. Why is that the case? Because of the (paradoxical) sense of lower competence on the scientific part.

<sup>3</sup> Maciej Gdula, *Natura umarła, niech żyje polityka!*, [Nature is dead, long live politics!] in Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji* [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy], translated into Polish by Agata Czarnacka, with introduction by Maciej Gdula (Warsaw, 2009). See also Timothy Mitchell, *Rule of Experts* (Berkeley, 2002).



### Miłość do zawodu artysty

„Czy [...] kontemplacja stanów psychicznych jest skrzętnie opracowaną strategią, czy też świadectwem nieokiełznanych emocji, które sprawiają, że miłość, nienawiść, walka, zazdrość i spokojne trwanie stają się symbiotycznymi wartościami i składowymi życia? Jeśli tak jest, to życie to toczy się po ciągle zmieniającej się linii wykresu, między szczęściem, upodleniem a euforyczną katastrofą”<sup>4</sup>.

### Miłość do zawodu naukowca

Uznano ją za walkę pomiędzy pasją, stresem, poniżeniem, euforią i miłością. Efekt jest satysfakcjonujący.

### Symbiotyczność tworzenia

Ta idea zapoczątkowana przeze mnie w roku 2012 o roboczym tytule *Życie w laboratorium (od Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych* Bruno Latoura i Steve'a Woolgara) już wtedy zapowiadała duet art+science, o czym ja jako artysta jeszcze przez długie, samotne miesiące walki nie wiedziałem. Związek *partners in crime* był, jest i będzie nieuchronny.

### Zachowania ryzykowne

Starano się nie doprowadzać do ryzykownych różnic pomiędzy przekonaniami naukowca i artysty, ale takie ryzyko będzie zawsze. Czy ono ziści się w przyszłości? Zakłada się, że ryzyko zostanie zastąpione konstruktywnymi i twórczymi emocjami.

### Podsumowanie, czyli co jest dziełem sztuki?

Nie ma go jeszcze. Długa droga przed nami. To przepiękna, najcudowniejsza przyszłość, sięgająca dużo wyżej niż najśmielsze marzenia.

### Postscriptum: Czy Andy Warhol pracowałby w obszarze art+science?

Warhol określał swoją sztukę jako komercyjną. Jego celem była sztuka biznesowa. Moja odpowiedź brzmi: obszar art+science powinien natychmiast wejść w obszar komercyjny i dążyć do sztuki biznesowej. Zakończenie mocno kontrowersyjne.

Mam takie przeświadczenie i nie widzę w tym nic złego, pod jednym warunkiem: nawet najmniejszy kompromis jest absolutnie zakazany.

Gdańsk, 25 marca 2022 •

<sup>4</sup> Karolina Pikosz, *Strategie chaosu*, [w:] Elvin Flamingo, *Dziennik szpitalny / Nigdy nie bądź pewien tego, co widzisz*, Sopot 2019.

### Loving the artistic profession

“Does (...) contemplating psychological states represent a carefully designed strategy or testify to emotions running wild, turning love, hate, fight, envy and simple being into symbiotic values and elements of life? If that be the case, then life follows an ever-changing graph, oscillating between happiness, degradation and a euphoric catastrophe.”<sup>4</sup>

### Loving the scientific profession

It is regarded as the struggle between passion, stress, degradation, euphoria and love. The result is satisfactory.

### The symbiosis of creation

I originated this idea in 2012 under the working title *Life in the Lab* (from Bruno Latour and Steve Woolgar's *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*), already heralding the art+science duo, even though I, as an artist, had been unaware of that for many long and lonely months of struggle. The partners in crime relationship was, is and will be inevitable.

### Risky behaviour

Attempts have been made to avoid risky differences between the beliefs held by the scientist and the artist, but this is a permanent risk. Will it materialise in the future? It is assumed that said risk will be replaced with constructive, creative emotion.

### Conclusion, or what constitutes a work of art

There is no conclusion yet. We have a long road ahead: a beautiful and wondrous future that reaches much higher than even the boldest of dreams.

### Postscript: Would Andy Warhol work in art+science?

Warhol described his art as commercial and strove to turn art into a business. What I say to that is: art+science should immediately become commercialised and strive to create business art. A highly controversial ending.

I firmly believe that, and don't find fault in that, under one condition: even the slightest compromise is out of the question.

Gdańsk, 25 March 2022 •

<sup>4</sup> Karolina Pikosz, *Strategie chaosu*, [Strategies of chaos], in Elvin Flamingo, *Dziennik szpitalny / Nigdy nie bądź pewien tego, co widzisz* [Hospital Diaries. Never Be Certain of What You See] (Sopot, 2019).

## ...gdyby na Wybrzeżu powołano wytwórnię

## ...had a film studio been founded on the Coast

„Czy Gdańsk w latach 60. ubiegłego wieku mógł ze względu na niepowtarzalność i specyfikę miasta portowego, stoczniowego i granicznego (rozumianego tu jako «okno na świat»), stać się ośrodkiem przemysłu filmowego? Czy w tym czasie istniały sprzyjające okoliczności, aby idea, która pojawiła się w połowie dekady, mogła się zmaterializować? Warto przyjrzeć się temu przypadkowi”.

“Could 1960s Gdańsk have become a centre of the film industry, owing to its specific, unique nature of a port, a shipyard hub and border city (understood as a “window onto the world”)? Did there exist favourable circumstances for the idea, coined in the mid-1960s, to materialise? This is a case worth looking at”.

Tekst: Kazimierz Babiński

Written by: Kazimierz Babiński

Pomysłodawcą idei był Edgar Milewski, prominentny gdański publicysta prasowy, ówczesny redaktor naczelny „Liter”<sup>1</sup>. W jednym ze statych felietonów (cykl z *małej litery*) zamieszczanych na łamach redagowanego przezeń czasopisma zwrócił uwagę na „coraz częściej podejmowaną przez kinematografię polską problematykę ziemi gdańskiej, sprawy ludzi morza”<sup>2</sup>. Pretekstem do zajęcia się tą kwestią był V Ogólnopolski i II Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1965). W konkluzji swego tekstu Milewski stwierdził, że „osiągnięcia i oddziaływanie polskiego filmu byłyby w tym, i z pewnością nie tylko w tym, zakresie znacznie większe, gdyby na Wybrzeżu powołano wytwórnię filmową”<sup>3</sup>.

Do pomysłu Milewski powrócił rok później w felietonie zainspirowanym kolejnym festiwalem. Zawiedziony zakwalifikowaniem do konkursu zaledwie dwóch filmów o tematyce morskiej – animowanego *Miejsce* w reżyserii Edwarda Sturlisa i dokumentalnego *ORP Błyskawica* w reżyserii Bohdana Wieleckiego – określił stan rzeczy „beźmiarem morskiej pustki w naszej kinematografii”<sup>4</sup>. Następnie rozwinął tę myśl i oskarżycielsko, niczym prokurator, zaczął zadawać pytania: „jakie miejsce w tej nowej masowej polskiej produkcji wyznaczylismy morzu? Jaka

This idea was the brainchild of Edgar Milewski, a prominent journalist from Gdańsk, the then editor-in-chief of "Liter"<sup>1</sup>. In one of his regular columns (z *małej litery*, i.e. “in lower-case”) in the aforementioned magazine, he noted that “the Polish cinema increasingly often chooses to focus on issues concerning the Gdańsk area and people of the sea”<sup>2</sup>. One reason to address this issue was the 5<sup>th</sup> National and 2<sup>nd</sup> International Short Film Festival in Kraków (1965). Milewski’s conclusion was that “the achievements and impact of Polish film would be much greater in this and other respects had a film studio been established on the Coast”<sup>3</sup>.

He revisited the idea a year later, inspired by another festival. Disappointed in the fact that only two sea-related films were shortlisted for the competition – Edward Sturlis’s animation *The Position* and Bohdan Wielecki’s documentary *ORP Błyskawica* – Milewski described this state of affairs as a “sea of emptiness in our cinematography.”<sup>4</sup> He then developed this thought, formulating accusatory questions like a prosecutor: “what place have we designated for the sea in this new, mass Polish production? What cinematic rank have we given to our maritime politics, science, economy and culture? What documentary films have we created to celebrate

<sup>1</sup> Miesięcznik społeczno-kulturalny wydawany w Gdańsku latach 1962–1974 i 1995–1996.

<sup>2</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *mocne uderzenie*, „Liter” 1965, nr 8, s. 3.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *morze bez filmu*, „Liter” 1966, nr 7, s. 3.

<sup>1</sup> A social and cultural monthly published in Gdańsk between 1962–1974 and 1995–1996.

<sup>2</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *mocne uderzenie*, "Liter", no. 8 (1965), p. 3.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *morze bez filmu*, "Liter", no. 7 (1966), p. 3.



Kino Atlantic w Warszawie | Atlantic cinema in Warsaw  
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

filmową rangę nadaliśmy naszej polityce, nauce, gospodarce i kulturze morskiej? Jakie filmowe dokumenty stworzyliśmy w okresie obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego – Państwa od dziesięciu stuleci nierozwalnie związanego z Bałtykiem. Jakie wreszcie dzieła filmowe powstały na miarę dokonanej w Polsce Ludowej rewolucji w budownictwie okrętowym – rewolucji zarówno przemysłowej, jak i społecznej?”<sup>5</sup>. W zakończeniu podsumował dotychczasowy „stan posiadania”, powołując się na opracowanie Jerzego Wadowskiego (ok. sto filmów z wątkami morskimi lub z morzem w tle, powstałych w latach 1945–1962)<sup>6</sup> i ubolewał, że to pozorny sukces, gdyż „wiele tych filmów miga się po powierzchni fal”<sup>7</sup>. Ponadto zastanawiał się (antynomicznie), dlaczego na przekór dużemu zainteresowaniu widzów nie są one rozpowszechniane i „pokrywa

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Zob.: Jerzy Wadowski, *Morze i Pomorze*, Warszawa 1964, s. 356–382. Autor wymienia 112 filmów z wątkami morskimi: dokumentalnych, oświatowych, szkolnych, instruktażowych i fabularnych.

<sup>7</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *morze bez filmu*, dz.cyt., s. 3.

the Millennium of Polish Statehood in light of our State's inextricable ties with the Baltic Sea that date back ten centuries? And, finally, what cinematic works match the revolution in shipbuilding that took place in the People's Republic of Poland – a revolution of both industrial and social nature?”<sup>5</sup> To conclude, the journalist summarised the “inventory” so far, quoting Jerzy Wadowski's publication (around 100 films with marine themes or sea in the background created between 1945–1962)<sup>6</sup> and lamenting it as ostensible success, since “many of these films merely glistened on the surface of the waves.”<sup>7</sup>

He further wondered (antinomically) why, despite the public's considerable interest, these films were not disseminated, instead “accumulating dust in archives and storerooms” (if they were not distributed, where did the “considerable interest” come from?). “Maritime” films were not the only productions unable to reach their entire audience. The problem did not lie in the distribution, though, but rather in the scarcity of colour film used to make copies and its low practical and technical quality (most grievances were levelled at ORWO colour film produced in the DDR). After several dozen screenings, the image carriers of the day became unusable, and no one bothered making another copy of the same title.

While Milewski did not name the guilty parties, he did indicate the reason behind this situation: the fact all film studios were inland. The solution? Building a film studio on the Coast. This is what he saw as an opportunity to increase the production of “maritime” films and improve their substantial and artistic quality.

On the Coast, meaning where exactly? In Gdynia, Słupsk, Kościerzyna? This imprecise location was puzzling and could have stemmed from the author's caution. Milewski was aware that Gdańsk – which he thought of as the future seat of a film studio – rightly regarded as the centre of the country's maritime economy, was lacking specialists in the film industry (directors, screenwriters, editors, set designers, cinematographers, etc.). What is more, the city did not have an intellectual base similar to the creative circles of Warsaw, Poznań, Łódź, Kraków or Wrocław. There were no universities housing film studios and film schools, no editorial houses publishing important social, cultural and political magazines of national scope.

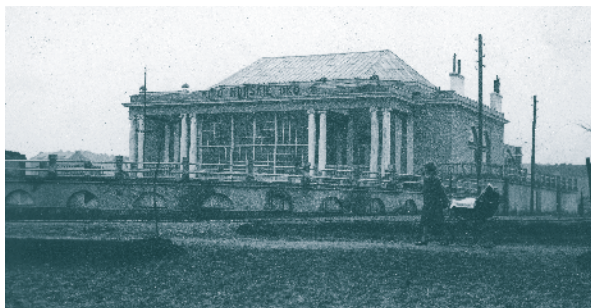
<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> See Jerzy Wadowski, *Morze i Pomorze* (Warsaw, 1964), pp. 356–82. The author lists 112 films with marine themes: documentary, educational, school, instructional and feature ones.

<sup>7</sup> Edgar Milewski, [z *małej litery*] *morze bez...*, op. cit., p. 3.

je kurz w archiwach i magazynach” (tylko że jeśli nie były rozpowszechniane, to skąd duże zainteresowanie?). Nie tylko „morskie” filmy nie docierały do wszystkich widzów, problemem nie była dystrybucja, lecz niewystarczająca ilość taśmy filmowej, z której sporządzano kopie filmów, oraz jej niska jakość użytkowa i techniczna (narzekano głównie na taśmę barwną ORWO produkowaną w NRD). Ówczesne nośniki obrazów po kilkudziesięciu projekcjach nie nadawały się do użytku i nikt nie zawracał sobie głowy dorabianiem kolejnej kopii tego samego tytułu.

Winnych Milewski nie wskazał, ale przyczynę – owszem: ulokowanie wytwórni filmowych w głębi lądu. Zatem rozwiązaniem problemu byłaby jej budowa na Wybrzeżu. W tym widział szansę na zwiększenie produkcji filmów „morskich” i podniesienie ich poziomu merytorycznego i artystycznego.



Kino Morskie w Gdyni | Morskie Oko cinema in Gdynia  
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na Wybrzeżu, czyli gdzie? W Gdyni, w Słupsku, a może w Kościerzynie? Ta nieokreśloność miejsca była zastanawiająca i niewykluczone, że wynikała z ostrożności autora. Milewski zdawał sobie sprawę, że Gdańsk, o którym myślał jako o przyszłej siedzibie wytwórni, uważany zresztą słusznie za centrum gospodarki morskiej kraju, nie miał specjalistów od przemysłu filmowego (reżyserów, scenarzystów, montażyistów, scenografów, operatorów itd.). Miasto nie dysponowało ponadto bazą i zapleczem intelektualnym o poziomie zbliżonym do środowisk twórczych Warszawy, Poznania, Łodzi, Krakowa lub Wrocławia, brakowało ośrodków uniwersyteckich będących siedzibami wytwórni i szkół filmowych, redakcji ważnych ogólnopolskich pism społeczno-kulturalnych i społeczno-politycznych. Wszystko, co z ducha morskie i ważne, było poza Gdańskiem z wyjątkiem „Tygodnika Morskiego” i raczkującego Muzeum Morskiego. W Gdyni miało siedzibę

All important institutions that were maritime in spirit were located outside Gdańsk, apart from the "Tygodnik Morski" weekly and the fledgling Maritime Museum. Until the late 1960s, Gdynia housed the Maritime Publishing House, Maritime Club and Maritime Methodical and Information Centre, with the thriving "Maritime" Amateur Film Club operating under its auspices. The editorial house of "Morze" monthly, on the other hand, was located in Warsaw.

This was the trap that Milewski skilfully avoided by using a euphemism. He thus evaded the risk of falling into disfavour with the local creative circles, mostly writers who he regularly invited to publish in his magazine.

Let us now look at the film culture of Gdańsk in those years. In the 1960s, the city was merely where films were disseminated, like in the Free City of Gdańsk,<sup>8</sup> yet contrary to its predecessor, equipped with a similar number of cinemas, it did not stand out among other Polish cities of similar population. There were 18 stationary cinemas (like, say, in Poznań), which operated in almost all districts and housing estates. The last cinema built from scratch was Kosmos in Gdańsk's Orunia district (1962). A panoramic cinema would have been utter bliss, like the one in Słupsk, but little comfort could be obtained from the fact that Warsaw did not have such a cinema either. With a bit of goodwill, the city could boast two cinematic hallmarks: the excellent Żak Discussion Film Club, the second one in the country, recognised nationwide, which operated in the generally accessible cinema of the same name (or the other way round) and the unique cinema complex on Długa Street. A single address housed two cinemas: the exclusive (compared to other movie theatres in Gdańsk) Leningrad cinema on the ground floor and the Kameralne cinema, with a more ambitious repertoire, on the first floor.

Contrary to what is commonly believed today, the cinematic repertoire – a hybrid resulting from ideological principles, political alliances, censorship, the state's economic policy and other factors – was rather diverse and not subjected to Soviet domination. Between 1960 and 1969, 408 films<sup>9</sup> made in the Soviet Union were shown in Polish cinemas, with more than twice as many imported from the West. There were 240 films from the USA, 239 from France, 140 from the

<sup>8</sup> See Marek Andrzejewski, *Z dziejów kina w Gdańsku w latach 1896–1945* (Gdańsk, 2014).

<sup>9</sup> Source: *Filmy radzieckie rozpowszechniane w polskich kinach w latach 1944–1989*, <http://naekranachppl.pl/wp-content/uploads/2020/09/158.pdf>.

(do końca lat 60.) Wydawnictwo Morskie oraz Klub Morski i Morski Ośrodek Metodyczno-Informacyjny, a przy nim prężnie działał Amatorski Klub Filmowy „Maritime”, zaś w Warszawie znajdowała się redakcja miesięcznika „Morze”.

W tym tkwiła pułapka, którą Milewski zręcznie ominął, posługując się eufemizmem. W ten sposób uniknął ryzyka narażenia się wybrzeżowemu środowisku twórczemu, głównie literackiemu, któremu udostępniał łamy swego pisma.

Przyjrzyjmy się kulturze filmowej Gdańska tamtych lat. Miasto w dekadzie lat 60. było jedynie miejscem upowszechniania filmu, podobnie jak Wolne Miasto Gdańsk<sup>8</sup>, lecz w odróżnieniu od poprzednika mającego zbliżoną liczbowo infrastrukturę kinową było przeciętnym, nie wyróżniającym się niczym szczególnym spośród innych polskich miast, zbliżonych doń wielkością. Działo tu osiemnaście kin stacjonarnych, jak np. w Poznaniu, obsługujących prawie wszystkie dzielnice i osiedla. Ostatnim, zbudowanym od podstaw kinem, był Kosmos w Gdańsku Oruni (1962). Do pełni szczęścia brakowało kina panoramicznego, które miał Słupsk, ale nie miała też... Warszawa, co było słabą pociechą. Za filmowe wyróżniki miasta można by uznać przy odrobinie dobrej woli drugi, najstarszy i rozpoznawalny w kraju, znakomity Dyskusyjny Klub Filmowy Żak działający na bazie ogólnodostępnego kina (albo odwrotnie) o tej samej nazwie i unikatowy kompleks kinowy przy ul. Długiej. Pod jednym adresem tworzyły go dwa kina: na parterze ekskluzywny (na tle innych w mieście) Leningrad, a na piętrze kino Kameralne z ambitniejszym repertuarem.

Repertuar kin, hybryda będąca wypadkową pryncypiów ustrojowych, sojuszy politycznych, cenzury, polityki gospodarczej i innych czynników, był – wbrew powszechnemu dziś przekonaniu o dominacji kina radzieckiego – dosyć zróżnicowany. W latach 1960–1969 na ekrany trafiło 408 filmów<sup>9</sup> produkcji ZSRR, lecz przewyższała je ponad dwukrotnie liczba sprowadzonych z Zachodu. 240 pochodziło z USA, 239 z Francji, 140 z Wielkiej Brytanii, 129 z Włoch, 38 z RFN, 36 z Japonii, 33 ze Szwecji i niewielkie ilości z Hiszpanii, Danii, Holandii, Belgii i Finlandii, jednakże po doliczeniu filmów z tzw. bratnich krajów wielkości równoważyły się. Część zakupionych filmów trafiała do zamkniętego, limitowanego

UK, 129 from Italy, 38 from West Germany, 36 from Japan, 33 from Sweden and small numbers from Spain, Denmark, the Netherlands, Belgium and Finland, but counting productions made in the so-called “brotherly nations”, the numbers balanced out. Some of the purchased films were given a closed, limited release in arthouse cinemas, discussion film clubs and at universities, so certain cities were privileged in this respect. Gdańsk was among this group because of Żak, which gave the select group of film buffs access to cinematic classics, novelties and legendary films.

Yet, as a rule, Soviet cinematography occupied a dominant place in cinematic life. Gdańsk hosted the actress Lyubov Orlova, the crew behind Aleksandr Stolper's *The Alive and the Dead*, the actress Nonna Mordyukova (whose most memorable role was in Aleksandr Askoldov's *Commissar*), Aleksandr Demyanenko, the actor known, e.g., from Leonid Gaidai's *Kidnapping, Caucasian Style*, and many others. A permanent spot in the film event calendar was the Soviet film review with a meet-the-artist component and a programme titled *Russian through films* organised by the Regional Club of the Polish-Soviet Friendship Association in Przyjaźń cinema on Długa Street, where films were screened in the original language version.

This monoculture was occasionally aired with a gust of wind from the West. Marlena Dietrich's recital was a major event, as was a meeting with Belgian cinematographer Geneviève de Grand'Ry accompanied by a screening of her short films organised by the Gdańsk Association of Friends of the Arts.

The amateur film movement enjoyed considerable freedom and – despite technical and economic problems – did quite well, even boasting its own regional film reviews. A film school and Inter-University Amateur Film Club operated at Żak. Subsequent discussion film clubs emerged, affiliated, e.g., with the Medyk student club and the Gdańsk Shipyard. Those interested in developing their knowledge of cinema had to rely on specialist national press, since “Literary” rarely published longer analytical texts devoted to the Tenth Muse (due to a lack of local reviewers and critics). Like other local newspapers, the magazine only included occasional mentions and notes.

Gdańsk “played itself” in four important films strictly related to its most recent history: *Free City and Westerplatte* (both directed by Stanisław Różewicz), *See You Tomorrow*, directed by Janusz Morgenstern and Hans-Jürgen Pohland's *Cat and Mouse* (based on a Günter Grass novella;

<sup>8</sup> Zob. Marek Andrzejewski, *Z dziejów kina w Gdańsku w latach 1896–1945*, Gdańsk 2014.

<sup>9</sup> Dane za: *Filmy radzieckie rozpowszechniane w polskich kinach w latach 1944–1989*, <http://naekranachppl.pl/wp-content/uploads/2020/09/158.pdf>.

obięgu: kin studyjnych, dyskusyjnych klubów filmowych i na uczelnie, więc niektóre miasta były uprzywilejowane. Należał do nich Gdańsk dzięki działalności Żaka, który umożliwił wybrańcom obcowanie z klasyką kina, nowościami i legendarnymi filmami.

Jednak normą było podporządkowanie filmowego życia kinu radzieckiemu. Gościła tu m.in. Lubow Orłowa, ekipa twórców filmu *Żywi i martwi* Aleksandra Stołpera, aktorka Nonna Mordiukowa (życiowa rola w *Komisarzu Aleksandra Askoldowa*), Aleksander Demianienko, aktor znany m.in. z *Kaukaskiej Branki* Leonida Gajdaja, i inni. W kalendarzu imprez filmowych stałymi pozycjami były dni filmu radzieckiego połączone ze spotkaniami z twórcami oraz program pod nazwą *Rosyjski poprzez filmy*, realizowany przez Wojewódzki Klub Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w kinie Przyjaźń przy ul. Długiej, gdzie wyświetlano filmy w oryginalnej wersji językowej.

Tę monokulturę wietrzono od czasu do czasu podmuchem z Zachodu. Wydarzeniem był recital Marleny Dietrich oraz spotkanie z belgijską reżyserką Geneviève de Grand'Ry połączone z prezentacją jej krótkometrażówek, zorganizowane przez Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki.

Spory margines swobody miał amatorski ruch filmowy, który pomimo problemów natury technicznej i ekonomicznej nieźle sobie radził i dorobił się wojewódzkich przeglądów twórczości. W KSW Żak działało studium filmowe i Międzyuczelniany Amatorski Klub Filmowy. Powstawały kolejne dyskusyjne kluby filmowe, m.in. przy studenckim klubie Medyk i przy Stoczni Gdańskiej. Zainteresowani pogłębianiem wiedzy o filmie byli zdani wyłącznie na ogólnopolską prasę branżową, gdyż „Literary” rzadko publikowały większe analityczne teksty poświęcone X Muzie (przyczyną był brak lokalnych recenzentów i krytyków) i ograniczały się, podobnie jak lokalna prasa, do okazjonalnych wzmianek i notek.

Gdańsk „zagrał siebie” w czterech ważnych filmach ściśle związanych z jego historią najnowszą: w *Wolnym Mieście* i w *Westerplatte* (oba w reżyserii Stanisława Różewicza), w *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna oraz w *Kocie i myszy* Hansa-Jürgena Pohlanda (według noweli Günтера Grassa; prod. NRF). Ponadto miasto było anonimowym miejscem scen plenerowych, m.in. w *Poradniku matrymonialnym* Włodzimierza Haupego i w *Walecie pikowym* Tadeusza Chmielewskiego.

Powróćmy do sprawy wytwórni filmowej. Wytwórnia jest sui generis fabryką, kombinatem,

produced in West Germany). The city also served as the anonymous background for open-air scenes in Włodzimierz Haupe's *Matrimonial Handbook* and Tadeusz Chmielewski's *Jack of Spades*.

But let us return to the issue of a film studio. Such studios are like factories or conglomerates producing commissioned works. The fact Milewski gave them causative and creative functions is a classic example of Aristotle's entelechy, anthropomorphism or metaphor. It is as if printing houses wrote and printed books of their own accord. In the cinematographic structure of the day, the production and creative functions were separate, with the single exception of animated film studios, which both created and produced films. Perhaps Milewski had a similar solution in mind, seeing maritime themes as specific, separate, maybe even dominant.

In his article published in "Kino" magazine,<sup>10</sup> Wiesław Stempel states that around 10,000 films on various subjects were produced between 1945 and 1970, which gives more or less 400 a year. This means that each film studio (apart from the one producing feature films) completed around eighty titles annually. Of course, most films were made in the Documentary Film Studio (WFD), Educational Film Studio (WFO), Czołówka Film Studio, Se-ma-for Studio of Small Film Forms, Animated Film Studio (SFR) and Studio of Film Miniatures (SMF). The authorities were not interested in changing their locations, creating branches or new facilities apart from modernisation that was sometimes combined with expansion. The plans to build a feature film studio from scratch, with its seat in Warsaw, were abandoned.

There is one thing where Milewski was right: around a hundred short films dedicated to the Gdańsk area and its ties to the sea, created between 1945 and 1965 – around five a year – were not a lot compared to the national output. Yet his theory, formulated with the utmost conviction despite the lack of evidence, that the creation of a specialised, subject-specific film studio would result in multiplying these numbers, was purely demagogic, wishful thinking, all the more absurd as it entailed transforming quantity into quality. According to Wadowski's aforementioned analysis, most of them were highly specialist films addressed to narrowly understood professional groups from different branches of the maritime economy. The number of existing film studios, their structure, production system and

<sup>10</sup> Wiesław Stempel, *Przemysł filmowy w Polsce Ludowej*, "Kino", no. 7 (1970).

producentem tego, co zlecono. Przypisanie jej przez Milewskiego funkcji sprawczej, twórczej, to klasyczny przykład arystotelesowskiej entelechii, antropomorfizacji lub przenośni. To tak, jakby drukarnie same pisały książki i je drukowały. W ówczesnej strukturze kinematografii wyraźnie oddzielano funkcję producencką od twórczej z jednym wyjątkiem, tj. studiów filmów animowanych, w których filmy powstawały i były produkowane. Być może Milewski miał na myśli tego rodzaju rozwiązanie, postrzegając tematykę morską jako specyficzną, odrębną, a nawet dominującą.

Wiesław Stempel w artykule zamieszczonym w miesięczniku „Kino”<sup>10</sup> podaje, że w latach 1945–1970 wyprodukowano około dziesięć tysięcy filmów o najróżniejszej tematyce, a więc średnio około czterystu rocznie, co oznacza, że każdą wytwórnię (z wyłączeniem produkującej filmy fabularne) opuszczało co roku około osiemdziesięciu tytułów. Najwięcej powstawało oczywiście w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, Wytwórni Filmów Oświatowych, Wytwórni Filmowa Czołówka, Studiu Małych Form Filmowych, Studiu Filmów Rysunkowych i Studiu Miniatur Filmowych. Władze nie były zainteresowane zmianą ich lokalizacji, tworzeniem filii i nowych obiektów z wyjątkiem modernizacji, czasem połączonych z rozbudową. Planowano co prawda budowę od podstaw wytwórni filmów fabularnych z siedzibą w Warszawie, czego jednak nie zrealizowano.

Z Milewskim wypada się zgodzić w jednym: około stu filmów krótkometrażowych poświęconych regionowi gdańskiemu i jego związkach z morzem, powstałych w latach 1945–1965, a więc pięć rocznie, to niewiele na tle całej krajowej produkcji. Jednak graniczące z pewnością twierdzenie, nie poparte zresztą żadnymi dowodami, że powstanie wyspecjalizowanej, monotematycznej wytwórni przyczyniłoby się do ich zwielokrotnienia, było demagogią, myśleniem życzeniowym zaklinającym rzeczywistość i zarazem absurdalnym, bo zakładającym przemianę ilości w jakość. Z przywołanego opracowania Wadowskiego wynika, że w większości były to bardzo specjalistyczne filmy, adresowane do wąskich grup zawodowych związanych z różnymi dziedzinami gospodarki morskiej. Liczba wytwórni, ich struktura, system produkcji oraz statystyka nie pozostawiają złudzeń co do iluzoryczności i bezcelowości pomysłu utworzenia kolejnej. Apele i prośby o „więcej i lepiej” należało

statistics left no doubt that creating another one was an illusory and pointless idea. Appeals and requests to do “more and better” films ought to have been directed to the creative circles, social and cultural organisations, associations, trade unions and politicians. Specific authors should have been addressed, urged, motivated or pressed to take up this subject matter. The effects of such actions of a non-investment nature could have been promising.

What about full-length feature films on maritime, regional subjects? It seems unbelievable that Milewski overlooked this subject. The only explanation is that the brief and general term of “maritime films” also encompassed features.

Only eight such feature films were made between 1960 and 1969, including the previously mentioned *See You Tomorrow* (1960) and *Westerplatte* (1967), which amateurs classify as a maritime film. The remaining ones, bland and forgettable, are: Andrzej Kondratiuk's *Kobiela on the Beach* (1963), Jan Batory's *The Last Ride* (1963), Stanisław Możdżeński's *Yokmok* (1963), Maria Kaniewska's *A Lady from the Window* (1964), Stanisław Lenartowicz's *Full Steam Ahead* (1965) and Paweł Komorowski's *Last One after God* (1968).

Features were made in film units that brought together directors, screenwriters, set designers, producers, literary consultants, critics, reviewers and composers, creating conditions for their work and organising future productions. This is where authors gave their concepts, plans, designs, outlines and visions their final form. They were all subordinate to the “Film Units” Film Production Company, which provided them with the commissioned equipment and tools necessary for production, transport services, etc.

At the time, there were eight film units in Poland: Droga (earlier: Po Prostu), Iluzjon, Kadr, Kamera, Rytm, START, Studio, Syrena and TOR. Film studios dissociated themselves from production-based cinema in favour of cinema d'auteur, provoking conflicts with political authorities, who – having the means of production at their disposal – could always pacify an insubordinate author. Some films were a compromise between both sides. The Party also strived to have its people in the film units' leadership,<sup>11</sup> which enabled them to control the content of the film as it was made, and not just at the pre-release screening. Sometimes, this resulted in a film being shelved,

<sup>10</sup> Wiesław Stempel, *Przemysł filmowy w Polsce Ludowej*, „Kino” 1970, nr 7.

<sup>11</sup> Marek Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, “Images”, vol. XII, no. 21 (2013).

kierować do środowisk twórczych, organizacji społeczno-kulturalnych, zrzeszeń, związków zawodowych, polityków, należało przekonywać konkretnych twórców do zajęcia się tą tematyką, motywować ich, naciskać. Efekty takich bezinwestycyjnych działań mogłyby być obiecujące.

A co z pełnometrażowym filmem fabularnym o tematyce morskiej, regionalnej? To zdumiewające, że Milewski go pominął. Jedynym wy tłumaczeniem jest, że pod skrótowym i ogólnym pojęciem „filmu morskiego” było miejsce i na fabułę.

W latach 1960–1969 powstało ich raptem osiem, w tym dwa już wymienione: *Do widzenia, do jutra* (1960) i *Westerplatte* (1967), który profani uważają za marynistyczny. Pozostałe, nijakie i do zapomnienia, to: *Kobiela na plaży* Andrzeja Kondratiuka (1963), *Ostatni kurs* Jana Batoiego (1963), *Yokmok* Stanisława Możdżeńskiego (1963), *Panienska z okienka* Marii Kaniewskiej (1964), *Cała naprzód* Stanisława Lenartowicza (1965) i *Ostatni po Bogu* Pawła Komorowskiego (1968).

Filmy fabularne powstawały w zespołach filmowych, które zrzeszały reżyserów, scenarzystów, scenografów, producentów, literatów-konsultantów, krytyków, recenzentów i kompozytorów, stwarzając im warunki do działalności i organizując przyszłą produkcję. To tu twórcy nadawali ostateczny kształt koncepcjom, planom, projektom, zarysom, wizjom. Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów Zespoły Filmowe, któremu podlegali, dostarczało zamówiony, niezbędny do realizacji sprzęt i narzędzia, zapewniało transport itp.

W tym czasie działało w kraju osiem zespołów filmowych: Droga (dawniej: Po Prostu), Iluzjon, Kadr, Kamera, Rytm, START, Studio, Syrena i TOR. W zespołach filmowych odżegnivano się od kina producenckiego na rzecz autorskiego, co było zarzewiem konfliktów z władzą polityczną, która jako dysponent środków produkcji mogła w każdej chwili spacyfikować niepokornego twórcę. Pewna część filmów była zatem kompromisem stron. Partia dążyła też do obsadzenia swoimi ludźmi kierownictwa zespołów<sup>11</sup>, co pozwalało na bieżącą kontrolę treści podczas powstania filmu, a nie dopiero na kolaudacji, co czasem kończyło się odłożeniem dzieła na półkę, wymierną stratą finansową, popadnięciem reżysera w niełaskę i nierzadko śmiercią zawodową. Nie wiadomo więc, czy zespoły filmowe były do brodziejstwem, czy przeciwnie.

<sup>11</sup> Marek Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, „Images” 2013, Vol. XII, nr 21.

considerable financial losses, the director falling into disfavour and even a professional death. Therefore, it is not clear whether film units were a blessing or a curse.

It is worth attempting to discuss another issue: was there ever an opportunity to create a profiled film unit in Gdańsk? The answer should be sought in the output of local writers. Did this group include authors familiar with maritime themes whose books could be classified as literature of the sea? Authors familiar with specialist maritime jargon and vocabulary required when writing scripts? Some titles of short films (*The Automation of Transport in Ports*, *Alarm to Abandon Ship*, *Echo Sounders in Fishing*, *The Work of Divers*, *The Structure of a Fishing Cutter*, *We Are Launching New Ships*, etc.) give an idea of what they would have to tackle. Such specialists did exist, but they were to be found in the maritime schools of Gdynia, at the Gdańsk University of Technology, in shipyards, at the Baltic Institute, in the Polish Navy and other structures related to the broadly understood cultivation of the sea. There were no problems in this respect, particularly given that only a handful of such films were made each year. The problem was that the experts were not writers, and the writers were not experts; while the former were indisputable, the latter were not.

The post-war dispute concerning literature of the sea concluded in the somewhat rational belief that such works should express “the truth of the sea”<sup>12</sup> and – by the same token – that specialist maritime terminology should be an obligatory element of the lexicon of works on such subjects and its authors should be obliged to use it. Bronisław Miazgowski, a competent expert, cautious in formulating his assessments, lists three authors of literature of the sea, though without full certainty: Stanisława Fleszarowa-Muskat (solely as a poet), the poet Edward Fiszer and Franciszek Fenikowski, who wrote poetry and prose. He calls them the “maritime unit” known under the “3XF” symbol, and apart from them mentions the prose and essay writer Lech Bądkowski<sup>13</sup>.

Did they really create literature of the sea? Certainly not. Their works were mostly rooted in their place of residence and a fascination with its past and present. The sea is merely a background of secondary or even minor importance. Literature of the sea was created by Melville, Conrad,

<sup>12</sup> See Jan Tuczyński, *Marynistyka polska*, Poznań 1975.

<sup>13</sup> See Bronisław Miazgowski, *Morze w literaturze polskiej*, Gdynia 1964.



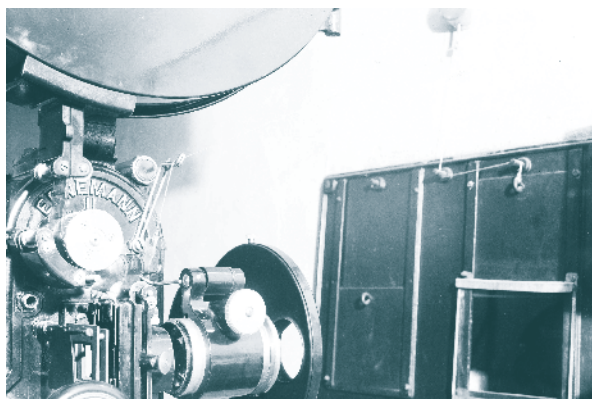
Warto pokusić się o próbę rozważenia następującej kwestii – czy w Gdańsku była szansa na utworzenie sprofilowanego zespołu filmowego? Odpowiedzi należy poszukać w twórczości lokalnych literatów. Czy byli wśród nich tacy, którzy mieli pojęcie o marynistyce i uprawiali ją w ścisłym znaczeniu tego słowa? Tacy, którzy znali się na morskiej i branżowej terminologii, niezbędnej przy tworzeniu scenariuszy. Przykładowe tytuły niektórych filmów krótkometrażowych (*Mechanizacja transportu w portach, Alarm opuszczenia statku, Echosondy w rybołówstwie, Praca nurka, Budowa kutra rybackiego, Wodujemy nowe statki itp.*) uzmysławiają, z czym musieliby się zmierzyć. Owszem, byli tacy specjaliści, ale w gdyńskich szkołach morskich, na Politechnice Gdańskiej, w stoczniach, w Instytucie Bałtyckim, w Marynarce Wojennej i innych strukturach związanych z szeroką rozumianą uprawą morza. W tym przypadku problemu nie było, zwłaszcza że rocznie powstawało tylko kilka takich filmów. Problem tkwił w tym, że eksperci nie byli literatami, zaś literaci ekspertami; o ile pierwsi byli poza wszelką dyskusją, o tyle drudzy już nie.

W powojennym sporze o marynistykę zwyciężył pogląd, skądinąd racjonalny, o konieczności wyrażania w utworach literackich „morskiej prawdy”<sup>12</sup>, zatem terminologia marynistyczna powinna być obowiązkowym składnikiem warstwy leksykalnej dzieła o takiej tematyce i obligować twórcę do jej stosowania. Miarodajny i powściągliwy w ocenach Bronisław Miazgowski wymienia (z dającym się wyczuć lekkim dystansem) trzech literatów marynistów: Stanisławę Fleszarową-Muskat (wyłącznie jako poetkę), poetę Edwarda Fiszera oraz prozaika i poetę Franciszka Fenikowskiego, nazywając ich „zespołem marynistycznym” znanym pod symbolem „3XF”, a ponadto prozaika i eseistę Lecha Bądkowskiego<sup>13</sup>.

Czy ich twórczość była marynistyką? Na pewno nie. To twórczość implikowana przede wszystkim miejscem zamieszkania, fascynacją jego historią i teraźniejszością. Morze jest w niej tylko tłem, drugim lub trzecim planem. Miara marynistyki to twórczość Melville’a, Conrada, Marryata, może Borchardta, wyrosła z osobistych przeżyć autorów i ich doświadczeń, a więc z tego, czym nie mogli wykazać się gdańscy literaci. Stąd sprzeciw w określaniu ich utworów jako marynistycznych.

<sup>12</sup> Zob. Jan Tuczynski, *Marynistyka polska*, Poznań 1975.

<sup>13</sup> Zob. Bronisław Miazgowski, *Morze w literaturze polskiej*, Gdynia 1964.



Fragment projektora filmowego firmy Ernemann |  
Fragment of an Ernemann film projector  
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

Marryat, perhaps also Borchardt. It stemmed from the authors' personal experience and history – something Gdańsk writers could not demonstrate. Hence the objection to classifying their works as literature of the sea.

Apart from Franciszek Fenikowski, who wrote the script for the Old Gdańsk documentary, they had zero experience working with films. Coupled with the lack of professional filmmakers in Gdańsk, this represented a serious obstacle to creating a unit that would specialise in creating maritime films.

The endeavour could still have succeeded, provided the subject focus was liberalised. One example was the Silesia Film Unit founded in 1972 in Katowice and headed for a few years by Kazimierz Kutz. It worked with well-known writers such as Wiesław Myśliwski, Edmund Niziurski, Wilhelm Szewczyk, Małgorzata Szejnert and many eminent directors who were also screenwriters. Contrary to its name, which suggested a regional focus, the unit made films that “lit the authors' fire”, such as Wojciech Has's *The Hourglass Sanatorium*. Apart from Has, the unit collaborated with many diverse authors, such as Grzegorz Królikiewicz, Andrzej Barański, Julian Dziedzina and Ryszard Ber, creating a total of 60 films, only around a dozen of which were focused on Silesia.

The hypothetical Gdańsk film unit would have to overcome one more obstacle: an obligatory move to Warsaw, which was the seat of all film units, including Silesia.

Nature abhors a vacuum. The maritime void was filled at the turn of the 1970s with the regional branch of Polish Television, replacing the films Milewski advocated for with regular, professionally prepared programmes. *Latający Holender*,

Nie mieli oni też, poza Franciszkiem Fenikowskim, który napisał scenariusz do filmu dokumentalnego *Stary Gdańsk*, żadnych doświadczeń w pracy nad filmem. To, obok braku w Gdańsku zawodowych filmowców, było istotną przeszkodą w utworzeniu zespołu mającego specjalizować się w tworzeniu dzieł o tematyce morskiej.

Przedsięwzięcie mogło się udać, jednakże pod warunkiem liberalizacji kryterium tematycznego. Przykładem był założony w roku 1972 w Katowicach Zespół Filmowy Silesia, kierowany przez kilka lat przez Kazimierza Kutza, z którym współpracowali znani literaci, m.in. Wiesław Myśliwski, Edmund Niziurski, Wilhelm Szewczyk, Małgorzata Szejnert i wielu wybitnych reżyserów będących również scenarzystami. Wbrew nazwie sugerującej twórczość związaną z regionem powstawały tu filmy, które „grały im w duszach”, na przykład *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa. W tym różnorodnym pod względem osobowości twórczych zespołach, a byli tam poza Hasem, Grzegorz Królikiewicz, Andrzej Barański, Julian Dziedzina czy Ryszard Ber, stworzono sześćdziesiąt tytułów, z których kilkanaście opowiada o ziemi śląskiej.

Dla gdańskiego zespołu byłby jeszcze jeden próg do pokonania: obligatoryjne przeniesienie się do Warszawy, która był siedzibą wszystkich zespołów, także Zespołu Filmowego Silesia.

Życie nie znosi próżni. Marynistyczną lukę wypełnił na przełomie dekady regionalny ośrodek Telewizji Polskiej, zastępując filmy, o które tak zabiegał Milewski, cyklicznymi, profesjonalnie przygotowywanymi programami: *Latający Holender*, *Nawigator* i *Panorama morza*, znakomicie popularyzującymi wiedzę o morzu. Pierwszy z nich był emitowany przez kilka lat na antenie ogólnopolskiej.

We wrześniu roku 1972 Wojewódzki Komitet PZPR w Gdańsku dopisał puentę do idei Milewskiego. Na plenum zatwierdzono program rozwoju kultury ziemi gdańskiej do roku 1980, a w nim znalazło się takie oto odniesienie dotyczące kultury filmowej: „(...) szersze niż dotychczas wykorzystanie filmu, jednej z najbardziej masowych form przekazu artystycznego, do propagandy dorobku kulturalnego kraju i regionu. Powstanie wiele dyskusyjnych klubów filmowych i film wkroczy do programu nauczania szkolnego. W tym celu do 1980 r. powołany zostanie Morski Zespół Filmów Fabularnych w Gdańsku,

*Nawigator* and *Panorama morza* brilliantly popularised knowledge of the sea. The first one was broadcast on national television for several years.

In September 1972, the Regional Committee of the Polish United Workers' Party in Gdańsk wrote a follow-up to Milewski's idea. The plenum passed a programme concerning the development of Gdańsk culture until 1980, which included the following reference concerning film culture: "(...) a broader than before use of film, one of the most mass forms of artistic message, to promote the cultural output of the country and region. Multiple discussion film clubs will be created and film will form part of the school curriculum. To this end, until 1980, a Maritime Feature Film Unit in Gdańsk will be created with the task of promoting maritime culture."<sup>14</sup>

Luckily this entity with a lengthy name never went beyond the concept stage, and the initiators of this idea were swept away by another cyclical social revolution.

And thus, the dream of Gdańsk becoming a cinematographic sea powerhouse came to an end. The shipyards and port were gradually showing signs of corrosion, which – a decade later, following another revolution – completely consumed the base. A calm set in at sea. ●

<sup>14</sup> See Mieczysław Preis, *Raport o stanie gdańskiej kultury – refleksje po plenum Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku*, *Rocznik Kulturalny Ziemi Gdańskiej*, Gdańsk 1973, p. 14.

którego zadaniem będzie upowszechniania kultury morskiej”<sup>14</sup>.

Całe szczęście, że ten twór o bełkotliwej nazwie nigdy nie wyszedł poza koncept, zaś wnioskodawców zmiotła kolejna, cykliczna rewolucja społeczna.

W ten sposób skończył się sen o potędze morskiej na ekranach kin. W stoczniach i w porcie powoli zaczynała prześwitywać rdza, która dekadę później, po kolejnej rewolucji doszczętnie zżarła bazę. I nastąpiła cisza morska. •

<sup>14</sup> Zob. Mieczysław Preis, *Raport o stanie gdańskiej kultury – refleksje po plenum Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku, Rocznik Kulturalny Ziemi Gdańskiej*, Gdańsk 1973, s. 14.



Kino Bałtyk w Sopocie | Bałtyk cinema in Sopot  
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

# Sto lat po kataklizmie

## One hundred years after the cataclysm

9–10 października 2021  
9–10 October 2021

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2  
LAZNIA 2 Centre for Contemporary Art  
ul. Strajku Dokerów 5, Gdańsk Nowy Port  
Instalacja zrealizowana w ramach programu Rezydencji CSW ŁAŻNIA

### Koordinacja | Coordinator

Lila Bosowska

„Jest rok 2121. Przestrzeń, do której za chwilę wejdiesz, jest wspomnieniem, retrospekcją i dowodem na istnienie świata sprzed katastrofy”.

“The year is 2121. The space you are about to enter is a memory, a flashback and proof of the existence of a world before the disaster”.

Tekst: Mirosław Baran

Szeroko rozumiana tematyka ekologiczna pojawia się w orbicie zainteresowań artystek i artystów od dziesiątek lat. Jednak od pewnego czasu jest ona zagadnieniem niezwykle istotnym, powracającym i silnie obecnym w sztuce. Nic w tym dziwnego – w końcu kryzys klimatyczny i związane z nim przyszłe skutki dla naszej planety stały się jednym z podstawowych i najbardziej pilnych wyzwań współczesności. Temat ten wyraźnie definiuje i ukierunkowuje dyskusje społeczne i polityczne, często utrzymane w gorącym, apokaliptycznym tonie. Nie bez znaczenia są także coraz częstsze, oddziałujące z rosnącą mocą oddolne inicjatywy ekologicznych aktywistów, które nierzadko krzyżują się i spotykają z różnorodnymi działaniami artystycznymi. W tak zdefiniowany obszar zainteresowań wpisać można także instalację performatywną *Trzepot 2.0*, przygotowaną wspólnie przez reżyserkę Pamelę Leończyk oraz tancerkę Magdalenę Fejdasz. Jednak zamknięcie się wyłącznie w tematyce ekologicznej absolutnie nie wyczerpuje sensów i znaczeń proponowanych przez to przedsięwzięcie.

Sam tytuł projektu odsyła widzów do nowej, poprawionej, uaktualnionej wersji wcześniejszego działania. Faktycznie, instalacja performatywna w gdańskim CSW ŁAŻNIA 2 miała swojego

Written by: Mirosław Baran

Environmental topics, in the broad sense of the word, have been inspiring artists for dozens of years. They have recently come to the fore as a recurrent subject with a strong presence in art. No wonder – the climate crisis, with all its future consequences for our planet, has become one of the most fundamental and urgent challenges of our time, providing a clear definition and focus for social and political debates, often held in a heated, apocalyptic tone. Another contributing factor is the growing number and impact of grassroots initiatives environmental activists, which often intersect and meet with various artistic activities. *Flutter 2.0*, a performative installation prepared by director Pamela Leończyk and dancer Magdalena Fejdasz, can also be classified in the same area of interest. However, limiting ourselves solely to environmental subjects would greatly narrow down the meanings proposed by this endeavour.

The very title of the project sends viewers to a new, improved and updated version of a previous action. Indeed: the performative installation at ŁAŻNIA 2 CCA in Gdańsk had its predecessor in the form of a video performance produced in 2020 by a team composed of Magda Fejdasz, Pamela Leończyk and Piotr Łukasza. *Flutter* (version 1.0) is a film of around 15 minutes, where images of animals in their natural habitat, shot using spy



57% No SIM



fot. Alina Žemojdzin

poprzednika: to performans wideo zrealizowany w 2020 roku przez zespół, który współtworzyli Magda Fejdasz, Pamela Leończyk i Piotr Łuksza. *Trzepot* (w wersji 1.0) to kilkunastominutowy film, w którym wykonane za pomocą fotopułapek zdjęcia zwierząt w naturalnym środowisku przeplatają się z obrazami Magdy Fejdasz performującej w lesie. Obrazy te stylizowane są na kolejne ujęcia z fotopułapek, z dużą głębią ostrości i bez ruchu kamery. Choreografia, którą wykonuje Fejdasz, zbudowana jest na ruchu powolnym, organicznym, który jednoznacznie nawiązuje do sposobu poruszania się zwierząt. Las w tej pracy staje się przestrzenią ucieczki, wyciszenia, odnalezienia spokoju wewnętrznego i równowagi, zatracenia się w tym, co „naturalne”, zwierzęce, nie-ludzkie.

Ciągłość obszarów poszukiwań obu prac podkreśla fakt, że kilka scen z pierwszego *Trzepotu* zostało ponownie wykorzystanych w gdańskim projekcie artystek. Warto tu także przywołać instalację *Biały szum*, którą Pamela Leończyk przygotowała w 2020 roku w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku. Tematyzuje ona kryzys klimatyczny, a konkretnie kryzys wodny, przy czym część z użytych w niej elementów, jak choćby gipsowe odlewy ludzkiego ciała, znalazła swoją kontynuację i rozwinięcie w pracy prezentowanej w CSW ŁAŻNIA 2.

Publiczność *Trzepotu 2.0* przed wejściem do sali wystawowej witała Pamela Leończyk, wygłaszając przygotowany wcześniej tekst. Warto go zacytować w całości, gdyż znaleźć w nim można wiele tropów i wskazówek ułatwiających odbiór dzieła.

„Jest rok 2121. Przestrzeń, do której za chwilę wejdiesz, jest wspomnieniem, retrospekcją i dowodem na istnienie świata sprzed katastrofy. W ciągu ostatnich kilku tysięcy lat ludzkość widziała już wielkie erupcje wulkaniczne, m.in. wybuch włoskiego Wezuwiusza z 79 r., którego popiół utrwalił Pompeje i ówczesne życie na tysiące lat. Erupcja wulkanu Pinatubo na Filipinach, która miała miejsce w 1991 roku, spowodowała śmierć ok. 800 osób. W pierwszej połowie XXI w. w Europie znajdowało się kilkanaście czynnych wulkanów.

Dzisiejsza wystawa jest poświęcona ostatniej wielkiej eksplozji norweskiego wulkanu Beerenberg, która w 2022 r. doświadczyła m.in. obszar, na którym obecnie jesteśmy. Lawa pokryła

cameras, intertwine with shots of Magda Fejdasz performing in a forest. These images are stylised to resemble spy camera shots, too, with great depth of field and static camera. The choreography performed by Fejdasz is built using slow, organic movements that explicitly refer to how animals move. In this work, the forest turns into a refuge and sanctuary, the place where we seek inner peace and balance, losing ourselves in what's "natural", animal, non-human.

The continuity of areas explored by both works is emphasised by the fact that several scenes from the first *Flutter* were reused in the artists' Gdańsk project. Here it is worth recalling the *White Noise* installation prepared by Pamela Leończyk at the Baltic Gallery of Contemporary Art in Słupsk in 2020. Its subject is the climate crisis, particularly the water crisis, and some of the elements used, such as the plaster casts of the human body, are followed up and built upon in the work shown at ŁAŻNIA 2 CCA.

Before entering the exhibition room, viewers of *Flutter 2.0* were welcomed by Pamela Leończyk, who delivered a previously written text. It is worth quoting in full, as it contains several tropes and cues facilitating the reception of the work.

“The year is 2121. The space you are about to enter is a memory, a flashback and proof of the existence of a world before the disaster. Over the last millennia, humanity has seen several great volcanic eruptions. The explosion of Mount Vesuvius in 79 AD buried the Italian Pompeii under ashes, preserving its life for thousands of years. The 1991 eruption of Mount Pinatubo in the Philippines killed around 800 people. In the first half of the 21<sup>st</sup> century, there were around a dozen active volcanoes in Europe.

This exhibition is devoted to the last great eruption of the Beerenberg, which in 2022 affected, among others, the area we are in. At the time, vast swathes of land from the coast of Norway up to the Baltic Sea, the Hel Peninsula and the so-called Golden Island, were covered in lava. Areas that suffered from the explosion are still dead today. Their fauna and flora have perished.

What remains is data from spy cameras placed in the nearby forest, recording images up to three years before the catastrophe. Thanks to these images, we can go back there for a while.

wówczas ogromny obszar ciągnący się od wybrzeży Norwegii, przez Bałtyk i dotarła aż do Półwyspu Helskiego i tzw. Złotej Wyspy. Obszary dotknięte eksplozją do dziś pozostają martwe. Fauna i flora tych miejsc obumarła.

Zachowały się natomiast dane z fotopułapek umieszczonych w okolicznym lesie, rejestrujących obrazy nawet do trzech lat wstecz od katastrofy. Dzięki nim mamy możliwość na chwilę tam powrócić.

Oprócz roślinności i zwierząt, których już tam nie zobaczymy, fotopułapki zarejestrowały obecność człowieka. Co ta osoba robiła wówczas w tamtejszym lesie?

Być może zgnubiła się.

Może był to element jej artystycznego projektu.

Niektórzy twierdzą, że szukała nowego sposobu na zespolenie z naturą.

Pewne jest natomiast, że fotopułapka uchwyciła ją tego samego dnia, co nadejście katastrofy.

Zapraszamy do pogłębienia tej fantazji”.

Spora sala wystawowa była pogrążona w półmroku. Dwie ze ścian pełniły funkcję ogromnych ekranów, na których symultanicznie wyświetlane były obrazy wideo z trzech niezależnych źródeł, prezentujące zdjęcia zwierząt w lesie, uchwyconych w obiektywie fotopułapek. Pod trzecią ze ścian znajdowały się oświetlone punktowo i pomalowane na złoto-brokatowo gipsowe odlewy części ciała: twarzy, ramion, obojczyka. To w domyśle prezentowane odbiorcom XXII wieku szczątki ludzkich ofiar wulkanu, utrwalone na wieki w popiele i lawie.

Przez kilka minut widzom towarzyszyły tylko obrazy i dźwięki lasu z przemykającymi lub do stojnie przechodzącymi zwierzętami. Po chwili na środek sali wyszła Magda Fejdasz i stanęła nieruchomo. Następnie bardzo powoli powtarzała mechaniczne wymachy ramion. Ruch przyspieszał, stawał się nerwowy, wręcz obsesyjny. W tym czasie na wszystkich trzech ekranach pojawił się ten sam zsynchronizowany obraz przedstawiający Magdę Fejdasz w lesie. Obie tancerki – ta obecna w sali oraz ta na ekranach – zaczęły wykonywać nieśpieszny układ choreograficzny, z dominującymi elementami w parterze. Jednocześnie z offu dało się słyszeć kobiecy głos opowiadający o lesie, zespoleniu z naturą, o powrocie do domu. Po zakończeniu tańca performerka usiadła w kącie sali, głos ucichł, a obrazy Fejdasz w lesie zalała bulgocząca lawa.

Apart from the plants and animals that are no longer there, spy cameras recorded the presence of a human being. What was that person doing in the forest?

Perhaps she got lost.

Maybe it was an element of her art project.

Some say she was looking for a new way to unite with nature.

One thing is certain, though: the spy camera caught her on the day of the disaster.

You are now invited to delve deeper into this fantasy”.

The large exhibition room was dimly lit. Two walls served as giant screens, simultaneously broadcasting video images from three individual sources, showing footage of animals in a forest captured on spy cameras. Along the third wall were plaster casts of body parts – face, shoulders, collarbone – illuminated by spotlights and painted in brocade and gold. Presumably, these were the human remains of the volcano's victims, eternally preserved in ash and lava, presented to a 22<sup>nd</sup>-century audience.

For a few minutes, the viewers were only accompanied by images and sounds of the forest, with animals either scurrying past or unhurriedly passing by. After a while, Magda Fejdasz came to the centre of the room and stood still. Then, very slowly, she made repetitive, mechanical arm swings. The movement became faster, gaining a nervous, almost obsessive edge. Meanwhile, the same synchronised image showing Magda Fejdasz in a forest appeared on all three screens. Both dancers – the one in the room and on the screens – began performing a languid choreography with most elements done on the floor. At the same time, the offscreen female voice spun a narrative about the forest, communion with nature and returning home. After the dance, the performer sat in the corner of the room, the voice became silent, and images of Fejdasz in the forest were flooded with boiling lava.

The thing that strikes me most about *Flutter 2.0* are the multiple formal means used. What we have here is contemporary dance, sculpture (in the form of plaster casts), video (of two decidedly different statuses: documentary photographs of animals made using spy cameras and fragments staged by the artists) and the sound layer with a clear literary value (the para-scientific introduction and text read offscreen). All of them are locked in harmonious coexistence, enriching the

Tym, co uderza w *Trzepocie 2.0*, jest wielość wykorzystanych środków formalnych. Mamy tutaj taniec współczesny, rzeźbę (w postaci gipsowych odlewów), wideo (o dwóch zdecydowanie odmiennych statusach: wykonane za pomocą fotopułapek zdjęcia dokumentalne zwierząt i fragmenty zainscenizowane przez artystki) oraz warstwę słowną o niewątpliwych walorach literackich (paranaukowe wprowadzenie przez tekst z offu). Wszystkie one spójnie ze sobą współistnieją, wzbogacając doświadczenie widza, poszerzając i rozbudowując pola interpretacji.

Warto zauważyć, że w futurystycznej, postapokaliptycznej wizji Leończyk i Fejdasz przyczyna katastrofy jest naturalna, a nie spowodowana działalnością człowieka – jest nią wybuch wulkanu na niespotykaną dotąd skalę. Oczywiście trudno to wyobrażone wydarzenie – w kontekście znaczeń obecnych w *Trzepocie 2.0* – odczytać inaczej niż metaforę katastrofy klimatycznej. Jednak rezygnacja z oskarżenia ludzkości czy pewnych grup wydaje się gestem nieprzypadkowym, który pozwala dobitnie i pełnoprawnie wybrzmieć innym zagadnieniom, do których odsyła nas praca.

Niezwykle interesująca jest perspektywa, w jakiej artystki stawiają widzów swojej instalacji performatywnej. Wcielają się oni w ludzi przyszłości, dla których doświadczenie przebywania w lesie, kontaktu z naturą jest doznaniem zapożyczonym, dostępnym jedynie w specjalnych, futurystycznych salach edukacyjnych (muzealnych?). Jednocześnie przypominanie sobie tego stanu i towarzyszących mu odczuć znajduje symetryczne odzwierciedlenie w sytuacji Magdy Fejdasz, która powtarza w kompletnie odmiennym otoczeniu, w sterylnie białej sali ekspozycyjnej, swoją choreografię zarejestrowaną miesiąc wcześniej w lesie.

Bo o ile większość dzieł sztuki eksplorujących tematykę katastrofy klimatycznej nawiązuje do przeżyć wspólnotowych, charakterystycznych dla całej ludzkości lub określonych jej grup (a niekiedy nawet rezygnuje z antropocentrycznego spojrzenia), to praca Fejdasz i Leończyk w tym obszarze wyjątkowo silnie dotyka indywidualnego doświadczenia. Obcowanie z naturą przez tancerkę jawi się tu jako przeżycie wręcz intymne, które nie do końca może być nazwane i powtórzone, a pozostaje na pewno w sferze domysłów dla publiczności. Artystki odwołują się tutaj do szeroko omawianych we współczesnej

viewer's experience, broadening and extending interpretive fields.

It is worth noting that in Leończyk and Fejdasz's futuristic, post-apocalyptic vision, the disaster has natural rather than anthropogenic causes: a volcanic eruption of unprecedented proportions. Of course, in the context of meanings present in *Flutter 2.0*, it is difficult to interpret this imaginary event as something other than the climate catastrophe. However, choosing not to accuse humanity or certain groups of people seems as more than an accidental gesture, leaving room for other issues touched upon by the work to resonate clearly and fully.

The perspective in which the artists place the viewers of their performative installation is extremely interesting. They embody people from the future, to whom the experience of being in a forest and contact with nature is something mediated, only available in futuristic education (museum?) rooms created especially for this purpose. At the same time, recalling this state and the feelings it provokes finds a symmetrical reflection in the situation of Magda Fejdasz, who – in a completely different setting of a sterile white exhibition room – repeats her choreography recorded months earlier in the forest.

While most works that explore the climate crisis refer to communal experience, typical for humanity as a whole or its particular groups (sometimes even abandoning the anthropocentric perspective), Fejdasz and Leończyk's work is strongly rooted in individual experience. The dancer's contact with nature is portrayed as an intimate event that cannot really be named or repeated; it is something the audience can only speculate about. The artists refer to the ideas of memory and post-memory, broadly discussed in contemporary humanities. In doing so, they ask several questions. Is it possible to faithfully reproduce an individual experience from the past? To what extent do we own our memories, and to what extent are they borrowed from the films and photographs we see and the stories we hear? And, lastly, to what extent do we remember movement and experiences intellectually, and to what extent are they "recorded" in our body's memory?

Another trope suggested by the artists themselves is solastalgia. This term, coined by Australian philosopher of nature Glenn Albrecht, means a sense of sadness and distress related





humanistyce pojęć pamięci i postpamięci. Zadzają przy tym szereg pytań. Czy możliwe jest wierne odtworzenie indywidualnego doświadczenia z przeszłości? Na ile nasze wspomnienia są nasze własne, a na ile zapożyczone z obejrzanych filmów, zdjęć, wysłuchanych opowieści? I wreszcie, na ile ruch i przeżycie pamiętamy intelektualnie, a na ile są „zapisane” w pamięci ciała?

Kolejnym tropem, który sugerują same twórcynie, jest pojęcie solastalgii. To termin stworzony przez australijskiego filozofa przyrody Glenna Albrechta, oznaczający poczucie smutku, niepokoju, związanego z drastycznymi zmianami zachodzącymi w środowisku naturalnym, zazwyczaj w naszym najbliższym otoczeniu. W tym kontekście w dziele Leończyk i Fejdasz, las – czy też cała natura – staje się symbolem utraconego domu, zniszczonego na zawsze punktu zaczepienia.

*Trzepot 2.0* uniemożliwia ograniczanie się do jednego dominującego odczytania, jasno zdefiniowanego przekazu. Nie ma żadnego jedyne go klucza interpretacyjnego, który otworzy przed widzami niczym szkatułkę krótkie i efektowne zdanie, stojące za koncepcją artystek. Sensy i odniesienia są tu rozproszone, zdecentralizowane, świadomie rozmyte, subtelne, jakby niekiedy tylko naszkicowane. Skupienie się na jednym z tematów redukuje wielowymiarowość i potencjał instalacji. Równie istotne jest samo doświadczenie widza, ulotne wrażenie, obecność w tej precyzyjnie zaprojektowanej przestrzeni, poddanie się katastroficznej, poruszającej fantazji Pameli Leończyk i Magdy Fejdasz. •

fot. Alina Żemojdzin

to drastic changes occurring in nature, usually our most immediate environment. In this context, in Leończyk and Fejdasz's work, the forest – or nature as a whole – turns into a symbol of our lost home, a point of reference that has been destroyed forever.

*Flutter 2.0* does not lend itself to a single, dominant interpretation or a clearly defined message. There is no single interpretive key that would provide viewers with a jack-in-the-box sentence offering a succinct and sophisticated reading of the artists' concept. The meanings and references are dispersed, decentralised, consciously blurred and subtle, as if merely sketched at times. Focusing on but one of the subjects reduces the multi-layered nature and potential of the installation. Equally important is the very experience of the viewers, the fleeting impression, their presence in this precisely designed space as they surrender to the catastrophic, moving fantasy of Pamela Leończyk and Magda Fejdasz. •

# Krytyka sztuki w dobie estetyki informacji

## Art criticism in the age of information aesthetics

„Brakuje jasnego, jednorodnego i w miarę stabilnego terminologicznie objaśniania i wartościowania sztuki. Odbiorca, który źle porusza się w percepcji dzieł sztuki, nie jest wystarczająco wspomagany przez krytykę, bowiem ta wydaje się funkcjonować w przekazie głównie «do swoich», to znaczy tych, którzy i tak wiedzą”.

“There is no clear, uniform and relatively stable terminology for explaining and evaluating art. A recipient that has trouble with the perception of works of art is not sufficiently supported by art criticism because its message seems to be mostly directed inward, to those who are in the know anyway”.

Tekst: Alina Kietrys

Written by: Alina Kietrys

Co dzisiaj znaczy być obecnym w kulturze, jak można albo należy „konsumować” sztukę, skoro nieomal wszystko dookoła to... pochłanianie? A równocześnie istnieją nierówności w przyswajaniu dóbr kultury. Z czego one wynikają? Z różnych kontekstów i uwarunkowań: edukacyjnych (pedagogicznych), socjologicznych, antropologicznych, kulturowych, no i ekonomicznych. Czy wzorce kulturowe, pozycja społeczna, praktyki i doświadczenia własne pomagają w docieraniu do dóbr kultury, czy umożliwiają lepsze rozumienie świata kultury w różnych aspektach? Gros badaczy uważa, że demokratyzacja uczestnictwa w kulturze wiąże się z wykorzystaniem nowych mediów, nowych form kapitału kulturowego. To pozwala obejmować szeroką wspólnotę doznań i uczestnictwa, czyli relację łączącą sferę społeczną i kulturową. Takiemu myśleniu nie sposób odmówić słuszności. Jednak w czasach swoistego chaosu informacyjnego, wszechobecnego języka komunikacji sieciowej, intensywnego oddziaływania języka komunikacji internetowej, poszukiwanie klarownego przekazu w krytyce artystycznej jest wielowarstwowe.

Zacznę od kulturowych i estetycznych dystynkcji. No właśnie. Jak je rozumieć, co to takiego, jakie mają odniesienia i do czego służą? Pojęcie to przetransponowało się znakomicie do polskiej myśli krytycznej dzięki pracy Pierre’a Bourdieu mówiącej m.in. o zamkniętych grupach interesów, w których wartością bywa (jest) wspólny smak estetyczny, oparty jednak na zróżnicowanym kapitale kulturowym. Zdaniem badacza sztuka

What does it mean to participate in culture? How can or should one “consume” art when almost all we do is... absorb it? And yet there are inequalities in the assimilation of cultural goods. What are their root causes? Different contexts and determinants: educational (pedagogic), sociological, anthropological, cultural and economic. Do cultural models, social position, own practices and experience help access cultural goods? Do they enable a better understanding of the cultural world and various aspects thereof? Most researchers believe that democratising participation in culture is related to the use of new media and new forms of cultural capital. They make it possible to encompass a broad community of experience and participation, i.e., the relationship between the social and cultural spheres. Such an approach is definitely correct. However, in the age of information chaos, marked by the omnipresent language of online communication and its intense impact, the search for a clear message in art criticism is multi-layered by default.

Let me begin with cultural and aesthetic distinctions. How should we define them? What are they, what do they refer to, and what is their purpose? This term has been brilliantly transposed to Polish critical thought thanks to Pierre Bourdieu’s work, where he discussed – among other things – closed interest groups that tend to be (are) built around the value of a shared aesthetic sense based on a diverse cultural capital. According to the scholar, art best reflects the analogies between one’s cultural status and class identity

najlepiej odzwierciedla analogie między statusem kulturowym a klasowym umocowaniem w hierarchii społecznej. Teżom Bourdieu przeciwstawił się omniworyzm, czyli zjawisko „wszystkożerców kulturowych”, albo „omnibywalców” obojętnych na hierarchie społeczne. Nieco inaczej zaczęły więc funkcjonować pojęcia smaku estetycznego i gustu, które miały pomóc w wartościowaniu sztuki. Estetyzacja rzeczywistości i związane z nią procesy stały się widocznymi elementami naszych czasów.

Zmiany gustu i sposobów odbioru ulegają stałym przemianom i fluktuacjom. Kiedy odbiorca sztuki przemieszcza się społecznie i poddany zostaje swoistej presji w ramach np. jakiegoś awansu – choćby społecznego – wtedy z konieczności, a nie z wyboru dostosowuje się do obowiązujących w tej nowej grupie gustów i oczekiwań wobec dzieł sztuki. To często kłóci się z przyzwyczajeniami odbioru wyniesionymi ze środowiska domowego czy nabytymi w trakcie edukacji. Zmieniają się też upodobania i tak rodzi się zjawisko nowego wspólnego konsumowania kultury. Pojawia się właśnie omniworyzm, czyli swoiste pochłanianie wszystkiego, by dostosować się do koncepcji kosmopolitycznego odbioru różnych globalnych procesów kulturowych. Ciągłe więc żywe jest pytanie: *sztuka dla wszystkich czy tylko dla wybranych? Jak budować dialog między twórcą sztuki a odbiorcą, jakiego używać języka, by powstające nowe uwarunkowania nie zaburzały percepcji?*

Przypomnę tylko dla porządku klasyczny podział, o którym pisała m.in. Marta Gołaszewska, dotyczący rozumienia i postrzegania sytuacji estetycznej, gdzie ważny jest ciąg następstw i znaczeń. Każdy z elementów powinien być rozumiany przez uczestników kulturowych dystynkcji. A więc artysta – twórca, proces twórczy, dzieło sztuki, proces percepcji sztuki, wartości estetyczne i relacje współdziałające między tymi członami. Wydaje się, że najbardziej zagrożony jest aktualnie proces percepcji i rozumienie wartości estetycznych. Powodów tego stanu należy upatrywać głównie w narracji, za pomocą której opisuje się lub analizuje dzieła sztuki. *Mam wrażenie, że następuje zbyt często swoiste „zawstydzanie” odbiorcy przy ustalaniu hierarchii uwarunkowań, które przeszkadzają w rozumieniu przekazu. Brakuje jasnego, jednorodnego i w miarę stabilnego terminologicznie objaśnienia i wartościowania sztuki. Odbiorca, który źle porusza się w percepcji dzieł sztuki, nie jest wystarczająco wspomagany przez krytykę, bowiem ta wydaje się funkcjonować w przekazie głównie*

in the social hierarchy. Bourdieu's hypotheses are juxtaposed with omnivorism: the phenomenon of “cultural omnivores” or “omnigoers” who are indifferent to social orders. As a result, aesthetic sense and taste – terms that were supposed to help pass judgments on art – started functioning differently. The aestheticization of reality and its related processes have grown to become visible elements of our times.

Taste and means of reception undergo permanent transformations and fluctuations. When recipients of art move within a society and are subjected to pressure resulting from, say, their social advance, they are forced (rather than choosing) to adapt to the taste and expectations vis-à-vis a work of art applicable to this new group. This is often at odds with the reception habits adopted from one's home environment or acquired during the education process. Tastes also change, leading to the phenomenon of a new, joint consumption of culture. There appears omnivorism, or the consumption of everything to adapt to the idea of cosmopolitan reception of various global cultural processes. The following questions, therefore, remain topical: *should art be for all or for the chosen ones? How should one build a dialogue between artists and recipients of art? What language should one use to avoid blurring perception through the emerging determinants?*

Just for the sake of order, let me recall the classical division (described, for instance, by Marta Gołaszewska) related to the understanding and perception of an aesthetic situation, where the chain of consequences and meanings is important. Each element should be understood by the participants of cultural distinctions. These are the artist (creator), creative process, work of art, the process of perceiving art, aesthetic qualities and the relationships between these elements. At present, the most endangered ones seem to be the perception process and the understanding of aesthetic qualities. The reasons for this situation lie mainly in the narrative used to describe or analyse works of art. *In my opinion, all too often we are dealing with “shaming” the recipient by establishing a hierarchy of determinants that hamper understanding of the message. There is no clear, uniform and relatively stable terminology for explaining and evaluating art. A recipient that has trouble with the perception of works of art is not sufficiently supported by art criticism because its message seems to be mostly directed inward, to those who are in the know anyway. What is often missing is genuine dialogue based on a language of shared meanings and concepts*

„do swoich”, to znaczy tych, którzy i tak wiedzą. Często brakuje rzeczywistego dialogu opartego o wspólny język znaczeniowo-pojęciowy, którego używają obie strony: artysta i widz, nadawca i odbiorca. Taki dialog to także rodzaj wspólnie wypracowanego kompromisu, który pozwoliłby obu stronom wnikliwie analizować wzajemne racje. Pokutuje brak autentycznej integracji (scalania) między dziełem a odbiorcą, a więc nadal ważną jest edukacja w obrębie sztuki.

Kim dzisiaj powinien być krytyk sztuki, by trafiać z przekazem do różnych odbiorców? Na pewno przewodnikiem rozumiejącym procesy interpretacyjne, wynikające ze znajomości historii sztuki. I nie chodzi tutaj jedynie o to, żeby uwzględnić resentymenty Maxa Schelera albo zjawiska walencji kulturowej profesor Antoniny Kłóskowskiej. Ale ważne jest, aby krytyk sztuki rozumiał, że odbiór dzieła wiąże się bezpośrednio z procesami społecznymi, które zachodzą właśnie w obrębie demokratyzacji kultury. Dostępność dzieł sztuki w kulturze popularnej w mniemaniu wielu odbiorców to właśnie większa łatwość interpretacyjna i rozpoznanie estetyczne. Takie założenie prowadzi niestety do wielu nieporozumień. Kultura popularna pozornie ma ułatwić odbiór, ale dokonuje tego, spłaszczając język interpretacji. Prowadzi to do analiz pozornie zrozumiałych i łatwiejszych, bo bez terminologii zaczerpniętej lub wspieranej przez filozofię, socjologię, psychologię czy nauki przyrodnicze. Ale potrzeba obiektywizacji zjawisk artystycznych, pojawienie się działań awangardowych i nowatorskich, jak i unaukowania analiz oraz opisów dzieł sztuki – te zjawiska dopominają się o swoje, czyli właśnie o nowy język krytyki artystycznej.

Uświadamiamy już sobie zapewne, że powstała estetyka informacji, czyli interdyscyplinarne sposoby omawiania i opisywania zjawisk sztuki. Teksty naukowe krytyków sztuki nadmiernie dyscyplinują informację estetyczną terminologią wielokulturową i wielonaukową, natomiast teksty popularyzatorskie starają się wartości poznawcze w estetyce informacyjnej naginać do porównań rodem z popkultury. To z pewnością jedna z przyczyn rozbieżności semantycznych w rozumieniu języka wartościującego sztukę. Istotną różnicę między informacją estetyczną a informacją o charakterze naukowym stanowi indywidualny język, ponieważ ważne jest w informacji estetycznej rozpoznawanie kompetencji odbiorcy. A tym samym można domniemywać, że artefakty nie podlegają weryfikowalnej czy normatywnej ocenie, lecz niemal każdy z krytyków sztuki, który posługuje się tą estetyczną

used by both sides: artist and spectator, sender and receiver. Such a dialogue can also be seen as a jointly worked-out compromise that would enable both sides to thoroughly analyse their arguments. There is a persistent lack of genuine integration (fusion) between the work and the viewer, so artistic education is still important.

Who should an art critic be today in order to get their message across to different audiences? First of all, a guide who understands interpretive processes resulting from a knowledge of art history. This is not just about taking account of Max Scheler's Ressentiment or Prof. Antonina Kłóskowska's cultural valence. It is crucial, however, for an art critic to understand that the reception of a work of art is directly related to the social processes taking place within a democratising culture. Many recipients of art believe that the availability of works of art in popular culture translates to greater interpretive ease and aesthetic recognition. Unfortunately, this assumption leads to several misunderstandings. Popular culture ostensibly aims to facilitate reception, but it does so by flattening the language of interpretation. This leads to analyses that seem understandable and easier because they are devoid of terminology borrowed from, or supported by, philosophy, sociology, psychology and the natural sciences. However, the need to objectivise artistic phenomena, the emergence of avant-garde and innovative activities, as well as the analysis and description of works of art becoming more scientific all demand a new language of art criticism.

We are probably already aware of the emerging aesthetics of information, or interdisciplinary ways of analysing and describing artistic phenomena. Scientific texts written by art critics excessively discipline aesthetic information with multicultural and multiscientific terminology, while popularising texts try to twist the cognitive values in information aesthetics to fit pop-cultural comparisons. This is one of the reasons behind the semantic discrepancies in understanding the language used to judge art. Individual language constitutes an important difference between aesthetic and scientific information because when it comes to aesthetic information, it is crucial to recognise the recipient's competence. Consequently, one may presume that artefacts are not subject to verifiable or normative evaluation, but almost every art critic who uses this aesthetic information can create his or her own individual analytical – or seemingly analytical – “product”. This is a considerable problem because the search for the golden

informacją, może tworzyć swój własny, indywidualny wytwór analityczny albo „produkt” pozornie analityczny. I jest to problem niebagatelny, bo poszukiwanie złotego środka, czyli tworzenie opisów i analiz, które byłyby zrozumiałe dla różnorodnych grup odbiorców, a nie tylko dla wybranych, wydaje się dzisiaj wręcz konieczne. Nie chodzi o to, abyśmy w sposobie analizowania sztuki stali się globalną jednorodnością, ale żeby wartościować, łącząc formy osadzone w tradycji z nowatorstwem czasu postmodernistycznej rewolucji, która dokonała się również w języku. Skoro w kulturze, a także w sztukach plastycznych, zachodzi zjawisko remiksowania (określenie Leva Manovicha) starego z nowym, to również w tekstach krytycznych zapewne następuje „przeplatanie charakterów”, czyli świadome mieszanie tradycji kulturowej z trendami odrzucającymi wszelkie wzorce i uwarunkowania historyczne. Z pozoru to nic odkrywczego, gdyż trwa ten proces od dawna. Ale teraz nad tym wszystkim króluje nowy język estetyki informacji wywodzący się z fenomenu nowych mediów. Ponowoczesność trwa, a jej oczywistym stymulatorem są nowe media, dążące do różnych uproszczeń i egalitarnych porozumień, a więc i w określony sposób przekazują i upowszechniają informacje o dziele artystycznym, o twórcy-artyście, o galeriach. Czy jesteśmy tego zwolennikami, czy nie – to bez znaczenia. Takie po prostu są fakty. Ale jedno jest pewne, piszący o sztuce powinni umiejętnie ją popularyzować i upowszechniać. Dzisiaj to bodaj jedno z najtrudniejszych zadań, bowiem atrakcyjne, a równocześnie fachowe analizowanie i interpretowanie stanowi kwintesencję dobrej relacji artyści – odbiorcy. Wsparcie i otwieranie przestrzeni wyobraźni tych, których uwodzi sztuka, to zadanie nowoczesnego języka komunikacji, który w świecie informacjonizmu (termin zapożyczony od Manuela Castellsa) miesza różne „bazy danych” – także te kulturowe – i traktuje je jako swoisty interfejs. Odeszliśmy bowiem od zintegrowanych hierarchii ku elastycznym sieciom, w których może pojawiać się każda forma „krytycznej” interpretacji. •

mean, i.e. creating descriptions and analyses that would be understandable for various groups of recipients, not just for the chosen ones, seems crucial today. The point is not to become globally homogeneous in our analysis of art, but to pass judgments by combining forms rooted in tradition with the innovative character of the postmodern revolution, which also took place in language. If, to quote Lev Manovich's term, remixing the old with the new is present in culture and the visual arts, then critical texts, too, probably feature an “interweaving of characters”, that is, a conscious blend of cultural tradition with trends that reject all patterns and historical determinants. On the face of it, this is nothing new; the process has been going on for a while. Yet at present, it is subordinated to a new language of information aesthetics that has its origin in new media. The postmodern age is alive and kicking, and new media – leading to various simplifications and egalitarian understandings – obviously stimulate it. They convey and disseminate information about a work of art, its author – the artist, and galleries in a specific way too. Whether we support it or not is irrelevant. These are the facts. Yet one thing is certain: those writing about art should skilfully popularise and promote it. Today, this is probably one of the most difficult tasks because a good relationship between artists and their audience largely depends on analysis and interpretation that are both attractive and accurate. And so, it is down to the modern language of communication to support and open the imagination of those seduced by art. In the world of informationalism (a term borrowed from Manuel Castells), this language mixes various “databases” – including cultural ones – and treats them as an interface of sorts. For we have moved away from integrated hierarchies toward flexible networks in which any form of “critical” interpretation can appear. •

# W poszukiwaniu drogowskazów

## Looking for signposts

„Dawne drogowskazy wyblakły lub się zawaliły, nowe zaś nie budzą zaufania”.

“The old signposts have faded or collapsed, and the new ones fail to inspire confidence”.

Tekst: Piotr Sarzyński

Written by: Piotr Sarzyński

Sztuka współczesna w Polsce ma duży problem z budowaniem trwałych i wiarygodnych hierarchii wartości, a zatem i twórców. Dotyczy to szczególnie sztuki młodej, w której rozeznacć jest się coraz trudniej z powodu mnogości propozycji. Podobnie jak coraz trudniej oddzielać propozycje cenne od wtórnych i płytkich. Twórcy kiepskiej sztuki posługują się coraz sprawniej artystyczną mimikrą, która ma przysłonić miątkość ich poczynań, ukryć za kurtyną różnych wartości onieśmielających odbiorcę, takich jak zaangażowanie w słusznej sprawie, oryginalność, biegłość warsztatowa, erudycja, demonstracyjna emocjonalność.

Trzeba zresztą uczciwie przyznać, że kulturowe przemiany, zarówno w skali globalnej, jak i naszej lokalnej zadania nie ułatwiają. Wręcz przeciwnie. Dawne drogowskazy wyblakły lub się zawaliły, nowe zaś nie budzą zaufania. Praktycznie zanika tradycyjnie rozumiana rzetelna krytyka artystyczna uprawiana zarówno w mediach mainstreamowych, jak i w wiarygodnych mediach środowiskowych. Stabiutko przebija się do opinii publicznej głos nauki i nawet jeśli w akademickiej atmosferze powstają istotne analizy, to w niej pozostają. Miejsce dawnych „arbitrów elegancji” zajmują zaś nowi, dynamiczni, niestety często pozbawieni zweryfikowanych proveniencji, jak choćby twórcy różnych blogów i forów dyskusyjnych, gdzie dociekliwość ustępuje miejsca wrzaskliwości. A i sama sztuka nie ułatwia zadania. Część artystów okopała się w niewielkich niszach, część z kolei swobodnie surfuje między tradycyjnymi gatunkami artystycznej kreacji, wiążąc teatr, film, sztukę, literaturę, muzykę i taniec w jeden wielki węzeł (gordyjski?). Na znaczeniu zyskują nowe formy artystyczne, których sensu nikt nie stara się zdezorientowanej publice tłumaczyć – przykładem są choćby działania na styku sztuki i nauki czy też sztuki i społecznego oraz politycznego aktywizmu.

Contemporary art in Poland has a major problem with building lasting and credible hierarchies of values and, therefore, of artists. This is especially true of young art, where the multitude of propositions makes it increasingly difficult to find one's way. Separating the valuable from the secondary and shallow ones is also getting harder. Poor artists are increasingly skilled at using mimicry to conceal the superficiality of their work, hiding behind a curtain of values that intimidate the viewer, such as commitment to a just cause, originality, technical proficiency, erudition and ostentatious emotionality.

To be fair, it ought to be said that cultural changes occurring on the global and local scale additionally complicate the task. The old signposts have faded or collapsed, and the new ones fail to inspire confidence. Reliable art criticism, in the traditional sense of the word, is disappearing both from mainstream media and credible artistic sources. The voice of science is virtually unable to influence public opinion, and even if academia manages to produce some salient analyses, academia is also where they remain. The old arbiters of taste give way to new, dynamic ones, who often sadly lack verified provenance, such as authors of various blogs and discussion forums, where being inquisitive is valued less than being loud. Not to mention that art itself does not make it any easier either. Some artists have dug themselves into small niches, others freely surf between traditional genres of artistic creation, tying theatre, film, art, literature, music and dance into one big (Gordian?) knot. Growing importance befalls new art forms that no one even tries to explain to the confused public. Examples include activities at the intersection of art and science or art and social/political activism.

How does one come to grips with all this? How to successfully separate the wheat from the chaff, if only for personal use? Where to look for clues? Unfortunately, it is no longer possible to turn to entities that traditionally offered such support,

Jak się w tym wszystkim odnaleźć? Jak skutecznie, chociażby na własny użytek, oddzielać ziarna od plew, gdzie szukać podpowiedzi? Niestety trudno zwracać się ku tym, którzy tradycyjnie takie wsparcie oferowali, czyli dużym państwowym instytucjom wystawienniczym. Muzea Narodowe już dawno całkowicie skapitulowały jeśli chodzi o porządkowanie pola sztuki współczesnej. CSW Zamek Ujazdowski czy Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta” z deszczu lewicowych narracji spadły pod rynnę prawicowych wartości. Zmarginalizował się krakowski MOCAK i wrocławskie Muzeum Współczesne, zaś łódzkie Muzeum Sztuki wycofało się na z góry upatrzone pozycje historycznej awangardy. W nawigacji po najnowszej sztuce mogłyby pomóc kolekcje sztuki, zarówno te publiczne, jak i prywatne, ale ich wyrywkowy charakter, słabość organizacyjna i finansowa, czy wreszcie uwikłanie w różne gry interesów sprawiają, że kiepsko spełniają się w roli reflektorów oświetlających pole artystycznych dokonań.

Kto i co zatem nam pozostaje? Na pewno aktywna i kompetentna czołówka komercyjnych galerii sztuki. Są jednak z nimi dwa problemy. Po pierwsze, każda z nich, co zrozumią, buduje hierarchie na własny użytek i dla korzyści promowania własnych artystów, co w efekcie tylko pogłębia chaos poznawczy. Po drugie, ich sprawcza moc, poza kilkoma wyjątkami takimi jak Fundacja Galerii Foksal czy Raster, jest stosunkowo niewielka i bardzo środowiskowa. Przyjrzyjmy się również samorządowym galeriom niekomercyjnym. Przeżywały trudny czas odchodzenia od socjalizmu, przeobraziły się z dawnych BWA i znalazły dla siebie stabilne oraz ważne miejsce w świecie sztuki ostatnich dekad. Z osobna kształtują lokalną kulturę artystyczną, choć bywają wyjątki – placówki o mocnym rezonansie ogólnopolskim, jak na przykład białostocki Arsenal, sopocka Państwowa Galeria Sztuki czy wrocławskie BWA.

Nie sposób nie wspomnieć o hierarchiach budowanych przez rynek sztuki. O ile w odniesieniu do dzieł klasyków nowoczesności z grubsza pokrywają się one z porządkami utrwalonymi w podręcznikach historii sztuki, o tyle w przypadku młodej sztuki mamy do czynienia z tzw. rzeczywistością równoległą. Ma się ona nijak do jakichkolwiek artystycznych standardów, natomiast silnie powiązana jest z takimi walorami jak dekoracyjność, popularny niewyrafinowany gust czy mocny efekt.

W sytuacji szybko wzrastającej liczby i mocno zróżnicowanej propozycji artystycznej oraz wobec niedostatków dotychczasowych wykładni jakości,

i.e., large national exhibition institutions. National Museums have long since given up when it comes to structuring the field of contemporary art. The Ujazdowski Castle CCA and the Zachęta National Gallery of Art fell out of the frying pan of left-wing narratives into the fire of right-wing values. The MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków and the Wrocław Contemporary Museum have become marginalised, while Muzeum Sztuki in Łódź retreated to its designated position of the historical avant-garde. Art collections, both public and private, could help us navigate the youngest art, but their fragmentary nature, organisational and financial weaknesses, not to mention their entanglement in various games of interest, mean they are ill-suited to act as lanterns illuminating the sea of artistic achievements.

So who and what do we have left? Certainly the most active and competent commercial art galleries. However, I see two problems here. First, each of them understandably builds hierarchies for their proper use and the benefit of their artists, which ultimately only exacerbates the cognitive chaos. Secondly, apart from a few examples, such as the Foksal Gallery Foundation or Raster, their impact is rather small and limited to the art circles. How about non-commercial galleries operated by local governments? They survived the difficult break away from socialism, transformed themselves from the former BWAs (Bureaus of Artistic Exhibitions) and found a stable and important place in the art world of recent decades. They shape local artistic culture, except for several institutions with nationwide resonance, such as the Arsenal in Białystok, the State Art Gallery in Sopot and Wrocław's BWA.

It would be impossible to omit the hierarchies built by the art market. While roughly corresponding to the order laid down in art history textbooks when it comes to modern classics, in the case of young artists we are dealing with a parallel reality that has nothing to do with any artistic standards. Instead, it is strongly linked to qualities such as decorativeness, popular, unsophisticated taste and powerful effect.

Given the rapidly growing number and variety of artistic propositions, coupled with the shortcomings of previous beacons of quality, all sorts of competitions, awards and rankings have unexpectedly become an important point of reference. These undertakings offer precise, clear-cut indications of the best, the most outstanding and promising artists. Virtually all art academies now organise their internal competitions, plus there are the inter-academy ones, such as the influential Best Graduation Work held annually in Gdańsk and the famous Upcoming

nieoczekiwanie ważnym punktem odniesienia stały się wszelkiego rodzaju konkursy, nagrody, rankingi. Słowem, przedsięwzięcia, które precyzyjnie, „zero-jedynkowo” wskazują tych najlepszych, wyróżniających się, najlepiej rokujących. Dziś praktycznie każda uczelnia artystyczna ma swoje wewnętrzne konkursy, sporo jest także konkursów międzyuczelnianych, włącznie z tym najważniejszym, Najlepszymi Dyplomami, organizowanymi corocznie w Gdańsku oraz tym najbardziej znanym – Upcoming (do ubiegłego roku Coming Out) odbywającym się w stolicy. Niestety, jak meteor przemknął przez polskie życie artystyczne Samsung Art Masters, który od początku wspierał progresywną młodą sztukę, a ostatnio zniknęły też Spojrzenia. Okazało się, że łaska pańska (sponsorska) na pstrym koniu jeździ.

Oczywiście nie sposób bagatelizować opinotwórczej roli dwóch zasłużonych konkursów. Trochę z tyłu, po licznych programowych zawirowaniach, sytuuje się wrocławski Konkurs im. Gepperta. Natomiast najjaśniej świeci organizowana w cyklu dwuletnim Bielska Jesień. O jej hierarchiotwórczej roli najlepiej świadczą losy większości laureatów z ostatnich dekad – po otrzymaniu wyróżnienia ich kariery gwałtownie przyspieszały. Tak się sprawy miały m.in. z Ewą Juszkiewicz (2013), Martyną Czech (2015) czy Karolem Palczakiem (2019). Nie wspominając o Wilhelmie Sasnalu, który w 1999 roku odbierał Grand Prix jako świeżo upieczony absolwent ASP.

Na tej mapie drogowskazów sztuki pozycja Paszportów „Polityki”, z którymi związany jestem od pierwszej ich edycji sprzed 29 lat, jest osobna, by nie rzec mało skromnie, szczególna. I to z kilku powodów. Przede wszystkim to pakiet nagród. Wyróżnienie w dziedzinie sztuk wizualnych przyznawane jest równocześnie z nagrodami w dziedzinie filmu, teatru, muzyki poważnej, literatury, estrady, a od kilku lat także kultury cyfrowej. Jeśli dodać do tego, że nie jest to nagroda branżowa, ale przyznawana przez tygodnik opinii, to okazuje się, że siła promocyjnego rażenia jest – jak na sztuki wizualne – wyjątkowo silna.

Z perspektywy czasu okazało się, że niezwykle trafny okazał się także wybór formuły nagrody. Odrzuciliśmy pokusę, by nagradzać twórców powszechnie znanych, uznanych, zasłużonych. Takie ogrzewanie się w blasku innych zapewniłoby szybszą rozpoznawalność, ale było drogą jałową, prowadzącą donikąd. Zamiast tego postanowiliśmy doceniać twórców młodych, ale już z pewnym zweryfikowanym dorobkiem artystycznym. Ponieważ kandydatów do Paszportów zgłaszają krytycy (po dziesięciu w każdej dziedzinie sztuki),

competition (until last year known as Coming Out) from Warsaw. Unfortunately, the Samsung Art Masters, which from the outset supported progressive young art, has disappeared like lightning, recently followed by Views. Great sponsors' favours, it seems, are uncertain.

The impact of two distinguished art competitions cannot be underestimated either. The Wrocław-based Geppert competition is somewhat lagging after a series of turbulent programme changes, but the biannual Bielsko Autumn shines bright like a diamond. Its role in creating artist hierarchies is best evidenced by the fate of most award winners in recent decades. After receiving the distinction, their careers rapidly accelerated – think Ewa Juszkiewicz (2013), Martyna Czech (2015) and Karol Palczak (2019), not to mention Wilhelm Sasnal, who received the Grand Prix in 1999, having just graduated from the academy.

The Passport Awards presented by "Polityka" magazine – a competition with which I have been associated from the very first edition 29 years ago – occupy a separate, singular place on this map of artistic signposts. There are several reasons. First of all, this is a whole set of awards. The visual arts category is accompanied by film, theatre, classical music, literature, show business and, for the last couple of years, digital culture. And since it is not a prize of the cultural sector but one awarded by a weekly opinion magazine, its promotional impact is exceptionally powerful.

In hindsight, the choice of the award format proved extremely on-point. We rejected the temptation to award generally known, established and distinguished artists. Basking in the glory of others would quickly make the competition recognised, but it would also propel it onto an idle path leading nowhere. Instead, we decided to focus on young artists with certain verified artistic achievements to their name. Since candidates to receive the Passport are entered by critics (ten for each arts category), you could say that it is an award "of the milieu", but the final decision, choosing which of the three finalists will receive the Grand Prix, is made by the editorial award committee.

The selection of "Polityka's" Passport winners over the last 30 years merits a book, but two questions seem to be most crucial here.

Firstly: to what extent do these awards reflect what has been happening in young Polish art in recent years? Of course, it would be easy to point out omissions and cite the names of those who should have been appreciated but were not: Zbigniew Libera, Paweł Althamer, Wilhelm Sasnal... You could also go on naming those whose further



można mówić o nagrodzie środowiska, mimo że ostateczną decyzję o wyborze laureata Grand Prix z trójki finalistów podejmuje już wewnętrzny zarządkowa kapituła.

O wyborach laureatów Paszportów „Polityki” w minionych trzech dekadach można by właściwie napisać książkę. Ale kluczowa wydaje się odpowiedź na dwa pytania.

Po pierwsze, na ile te nagrody odzwierciedlają to, co działo się przez ostatnie lata w młodej polskiej sztuce? Oczywiście łatwo wytknąć przeoczenia i przytaczać nazwiska tych, którzy powinni być docenieni, a nie zostali zauważeni: Zbigniew Libera, Paweł Althamer, Wilhelm Sasnal. A z drugiej strony wymieniać tych, których dalsze kariery wcale nie były aż tak oszałamiające, jak to się zapowiadało: Ryszard Górecki, Grupa Twożywo (rozpadła się) czy Maciej Kurak (skoncentrował się na karierze naukowej).

Nie będę odbijał piłeczki pełną listą tych, których dalsze kariery świetnie przewidzieliśmy. Wymienię tylko dla przykładu Mirosława Bałkę – nagroda w 1995, Monikę Sosnowską – 2003 czy Daniela Rycharskiego – 2016. Albowiem każda nagroda, która nie jest przyznawana u zmierniku, ale u prognozy kariery, obciążona jest ryzykiem błędu. Paszport „Polityki” dodatkowo także ma i tę właściwość, że często docenialiśmy artystów spoza mainstreamowego nurtu sztuki, działających w swoich niszach, na obrzeżach. Takich jak Dominik Lejman, Cezary Bodzianowski, Jakub Woynarowski.

Po drugie, na ile Paszporty „Polityki” spełniają rolę owych drogowskazów wartości, na ile budują hierarchie i realnie pomagają w dalszych karierach? Sprawa jest skomplikowana. Wydaje się, że ich ranga w wewnętrznym świecie współczesnej sztuki jest dość ograniczona. Oczywiście zdarzało się, że nasi laureaci wkrótce po odebraniu nagrody byli wybierani do reprezentowania Polski na największych imprezach międzynarodowych, jak Biennale w Wenecji. Oczywiście po styczniowym wręczeniu Paszportów wyraźnie wzrastało zainteresowanie mediów oraz liczba propozycji wystaw w różnych miastach Polski. Ale zasadniczo trudno tu mówić o przełomie, a raczej o pewnym przyspieszeniu czy ożywieniu (niekiedy przejściowym) zainteresowania. Natomiast bez wątpliwości Paszporty „Polityki” nieporównywalnie zmieniają rozpoznawalność artysty poza środowiskiem sztuki. Można powiedzieć, że mają dużą moc PR-ową, przenosząc artystę z pozycji „wstępującej gwiazdy” dobrze znanej w branży do szerszej kojarzonej kategorii „dobra współczesnej kultury”. Tylko tyle i aż tyle.

Przez trzy dekady między nagrodą a jej laureatami wytworzył się rodzaj symbiozy, swoistej wymiany dóbr. Paszport przynosił artystom (nie tylko sztuk wizualnych) legitymizację dotychczasowych i lekkie wsparcie kolejnych sukcesów. Z kolei dalsze kariery wyróżnionych twórców legitymizowały wartość samych nagród. Klasyczny przykład gry o sumie dodatniej. •

careers were not as stellar as one could have anticipated: Ryszard Górecki, the Twożywo Group (who split up) or Maciej Kurak (who focused on his academic career).

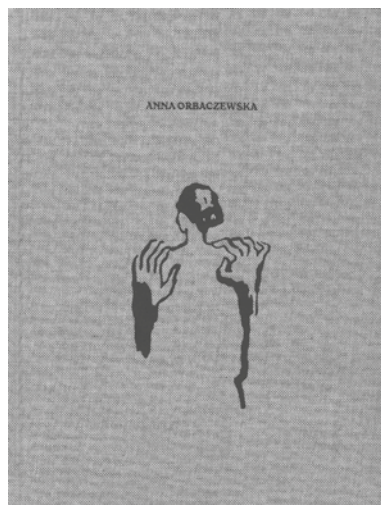
I will not pass the buck and provide a full list of artists whose careers we did foresee very accurately. Suffice it to mention Mirosław Bałka (1995), Monika Sosnowska (2003) and Daniel Rycharski (2016). Each award given on the threshold rather than at the twilight of one's career carries a risk of error. "Polityka's" Passport has this additional property that we have often noticed artists working away from the mainstream, exploring their niches and fringes, such as Dominik Lejman, Cezary Bodzianowski and Jakub Woynarowski.

The second question is, to what extent do "Polityka's" Passports act as signposts of values, to what extent do they build hierarchies and offer tangible help in the artists' further careers? The answer is complicated. Their rank in the inner world of contemporary art seems rather limited. Of course, there have been times when – soon after receiving their award – our winners were chosen to represent Poland at major international events, such as the Venice Biennale. Of course, after the Passport award gala in January, there is a clear increase in media interest and the number of exhibition proposals in various Polish cities. In principle, though, this is not so much a breakthrough as acceleration or stimulation of interest (sometimes a passing one). On the other hand, "Polityka's" Passports definitely change an artist's recognisability outside the art world. Their PR impact is quite powerful, transporting an artist from the "rising star" known in the art world alone to the more familiar category of "contemporary cultural asset". So much – and so little.

Over the last three decades, a peculiar symbiosis, an exchange of goods, has formed between the award and its winners. Winning the Passport legitimised the (not just visual) artists' previous work and gave them some leverage in terms of future success. In turn, the career progress of the awarded artists legitimised the value of the award. A classic example of a win-win situation. •

## Anna Orbaczevska

*Nie wiem jak Ci to powiedzieć*

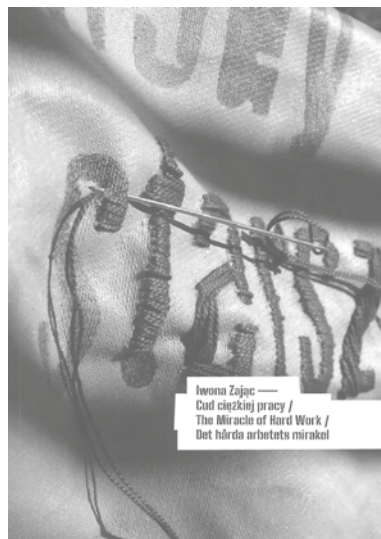


Jesienią 2021 roku w CSW ŁAŻNIA 2 w Nowym Porcie odbyła się indywidualna wystawa Anny Orbaczevskiej pt. *Pułapki i przynęty*. Artystka jest absolwentką Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Hadze i Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Zajmuje się głównie malarstwem oraz rysunkiem wykonywanym na papierze, często przenoszonym na ceramikę (talerze, kafle). Na wystawie w CSW ŁAŻNIA zaprezentowane zostały najnowsze obrazy i rysunki artystki, w których Orbaczevska wyraźnie odeszła od klimatu swoich wcześniejszych prac. Ta bogato ilustrowana publikacja, wydana wspólnie z Fundacją Lokal Sztuki/ lokal\_30 w Warszawie oraz BWA Zielona Góra, zawiera teksty, których autorami są Aneta Szyłak, Agnieszka Rayzacher, Agnieszka Kulazińska, oraz wywiad z Anną Orbaczevską.

In autumn 2021, ŁAŻNIA 2 CCA in Nowy Port hosted Anna Orbaczevska's solo exhibition *Traps and Lures*. The artist graduated from the Royal Academy of Art in the Hague and the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She mostly works with painting and drawing on paper, which she often transfers onto ceramics (plates, tiles). The ŁAŻNIA CCA exhibition showcased Orbaczevska's most recent paintings and drawings, in which the artist clearly departed from the atmosphere of her earlier works. This richly illustrated publication, issued in cooperation with Lokal Sztuki / lokal\_30 Foundation in Warsaw and BWA Zielona Góra, contains texts by Aneta Szyłak, Agnieszka Rayzacher and Agnieszka Kulazińska and an interview with Anna Orbaczevska.

## Iwona Zajęc

*Cud ciężkiej pracy*



Publikacja nawiązuje do wystawy indywidualnej Iwony Zajęc pt. *Cud ciężkiej pracy jak rytuał życia codziennego*, która była prezentowana w CSW ŁAŻNIA 2 w Gdańsku w 2017 roku. Tytuł ekspozycji nawiązywał do książki amerykańskiego psychologa Stephena Johnsona *Przemiana charakterologiczna – cud ciężkiej pracy*.

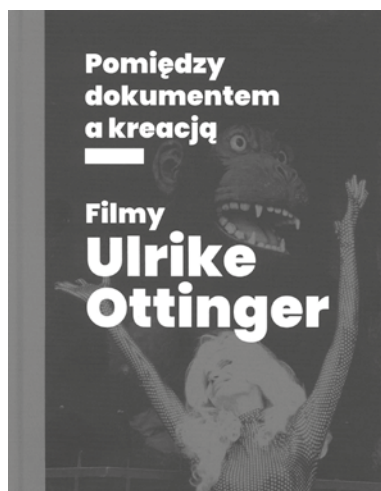
Iwona Zajęc to artystka związana z Gdańskiem tworząca murale w przestrzeni miejskiej, instalacje multimedialne i graficzne oraz tkaniny artystyczne. Publikacja jest podsumowaniem jej twórczości z lat 2004–2021, realizowanej po powrocie do Polski z pobytu w Londynie. Katalog to zapis pracy twórczej i poszukiwań nowego języka artystycznego wyrazu. Teksty do niego napisali Jadwiga Charzyńska, Kirsti Emaus, Ewa Toniak, Torun Ekstrand, Agnieszka Wołodźko, Iwona Zajęc.

This publication refers to Iwona Zajęc's solo exhibition, *The Miracle of Hard Work as an Everyday Ritual*, presented at ŁAŻNIA 2 CCA in Gdańsk in 2017. The title was borrowed from *Characterological Transformation: The Hard Work Miracle*, a book by American therapist Stephen Johnson.

Iwona Zajęc is an artist associated with Gdańsk who creates urban murals, multimedia and graphic installations and artistic textiles. The publication summarises her art from 2004–2021, produced after she returned to Poland from London. The catalogue records her creative work and search for a new language of artistic expression. The texts were written by Jadwiga Charzyńska, Kirsti Emaus, Ewa Toniak, Torun Ekstrand, Agnieszka Wołodźko and Iwona Zajęc.

## Ulrike Ottinger

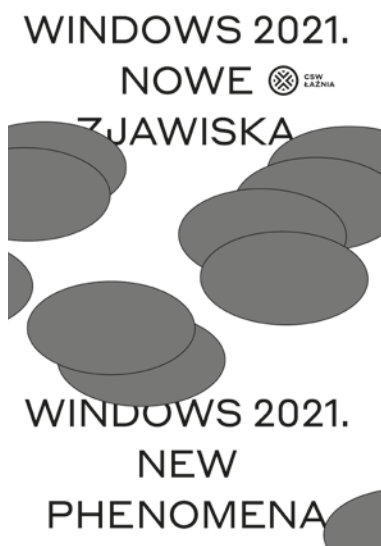
*Pomiędzy dokumentem a kreacją. Filmy  
Ulrike Ottinger*



Trzyjęzyczna publikacja z licznymi barwnymi ilustracjami, podsumowująca przegląd filmów Ulrike Ottinger, organizowany przez Goethe-Institut, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA oraz EnergaCAMERIMAGE. Twórczość filmowa Ulrike Ottinger wyróżnia się nieskrępowaną wyobraźnią wizualną i odważnymi eksperymentami formalnymi. W publikacji znalazł się tekst Kristiny Jasper oraz wywiad z Ulrike Ottinger przeprowadzony tuż przed obchodami osiemdziesięciolecia urodzin artystki w maju 2022 roku. Katalog został opatrzony również wprowadzeniem kuratorek projektu, Jolanty Woszczenko i Renaty Prokurat, oraz wyczerpującymi opisami filmów prezentowanych podczas przeglądów: *Prater* (2007), *Portret pijaczki* (1979), *Freak Orlando* (1981), *Chiny. Sztuki – codzienność* (1985), *Pod śniegiem* (2011) oraz *Paryskie kaligrama* (2019).

This trilingual publication with many colour illustrations summarises the showcase of Ulrike Ottinger's films organised by Goethe-Institut, ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art and EnergaCAMERIMAGE. The artist's filmography is characterised by unbridled visual imagination and bold formal experimentation. The publication includes Kristina Jasper's text and an interview with Ulrike Ottinger conducted right before the artist's 80th birthday in May 2022. The catalogue also features an introduction written by Jolanta Woszczenko and Renata Prokurat, the project's curators, and exhaustive descriptions of films screened during the showcases: *Prater* (2007), *Ticket of No Return* (1979), *Freak Orlando* (1981), *China. The Arts – The People* (1985), *Under Snow* (2011) and *Paris Calligrammes* (2019).

## WINDOWS 2021. NOWE ZJAWISKA



Katalog podsumowuje drugi rok działań artystycznych realizowanych w ramach cyklu Windows. Przeszklona ściana artystycznej ciężarówki LKW Gallery pełniła rolę witryny, przez którą zarówno świadomi odbiorcy sztuki, jak i przypadkowi przechodnie i turyści mogli oglądać prace artystów. W katalogu zaprojektowanym przez Verę King prezentujemy siedem odsłon Windowsa 2021, na które składały się: instalacja artystyczna Marianki Grabskiej, grafika i obiekt Joli Gmur, performance Maca Lewandowskiego, set DJ-ski z wizualizacjami gosha savage x pavlinalitanyuk, malarstwo Michała Prażmo, wystawa site-specific i performance Filipa Ignatowicza oraz instalacja audiowizualna autorstwa duetu The Prophetic Cinema (Elena Baumeister & Jakub Danilewicz).

The catalogue summarizes the second year of artistic activities carried out as a part of the Windows series. The glazed wall of the artistic lorry LKW Gallery served as a window through which fans of contemporary art, accidental passers-by and tourists could watch new artistic projects. In the catalogue designed by Vera King we present seven incarnations of Windows 2021: Marianka Grabska's art installation, Jola Gmur's prints and object, Mac Lewandowski's performance, a DJ set with visuals by gosha savage x pavlinalitanyuk, Michał Prażmo's paintings, Filip Ignatowicz's site-specific exhibition and performance, and an audiovisual installation by The Prophetic Cinema (Elena Baumeister & Jakub Danilewicz).

# GDAŃSKIE GRASSOWANIA 2022



## 95. URODZINY GÜNTERA GRASSA



### 6-22 X

**6-9 X**

*Günter Grass. Dialogi i konfrontacje interkulturowe / Interkulturelle Dialoge und Auseinandersetzungen / Intercultural Dialogues and Encounters*  
międzynarodowa konferencja

6 X → UG, Sala Teatralna im. Jerzego Liniewski ul. Witka Stwosza 51

7 X → KAM Długi Targ 80/7-0

8 X → ECS pl. Solidarności 1

9 X → objazd studyjny (tęż uczestników konferencji)

**6 X**

**19:00**  
*Obierając cebulę\**  
koncert

Dorota Androsz  
Mikołaj Trzeska  
Olo Walicki

→ UG, Sala Teatralna im. Jerzego Liniewski ul. Witka Stwosza 51

**6 X**

*Wędrowki z Günterem Grasssem. Literacka kartografia Miasta*  
red. Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk / Marta Turska  
premiery przewodnika literackiego

**8 X**

**12:30**  
*Literatura ku demokracji*  
rozmowa  
Florian Höllner / Basil Kerski / Dieter Stolz / Leszek Żyliński

→ ECS (biblioteka) pl. Solidarności 1

**11 X**

**14 X**  
**13:00 12:00**  
*Zakłète w Jantarze\**  
komedia muzyczna  
reż. Irwin Appel  
scen. Carlos Morton  
muz. Luis Moreno  
studenci II roku PPSWA im. D. Baduszkowej

→ Sala Teatralna im. Jerzego Liniewski ul. Witka Stwosza 51



**6 X - 30 X**

*Wielkie GRASSowania*  
wystawa outdoorowa

→ Kampus Oliwa LG o. im. prof. Andrzeja Gajdury

**12 X**  
**12:00**

*Otwarcie / gra terenowa*

→ Kampus Oliwa LG o. im. prof. Andrzeja Gajdury

**15 X**

**11:00**  
*Günter Grass w dialogu z zabytkową architekturą Głównego i Starego Miasta\**  
spacer literacki  
Anna Kowalewska-Mróż

→ start: Zbieżownia od Taraju Węskiego

**16 X - 22 X**

*Grass idzie do kina\*\**  
przegląd

**16 X**

**17:00**  
*Błaszany bębenek*  
reż. Volker Schlöndorff (1976)  
wprowadzenie: Miłostawa Przyłpińsk  
rozmowa: Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk / Christian Fritzing / Miłostawa Przyłpińska

**17 X**

**16:45**  
*Błaszany bębenek*  
reż. Adnan Halilovic (2007)  
pokaz rejestracji spektaklu Teatr Wybrzeże  
wprowadzenie: Małgorzata Jarmulowicz  
rozmowa: Adam Kulepa / Justyna Tarasowicz / Weronika Łucyk

**21 X**

**17:00**  
*Günter Grass. Pisarz niewygodny*  
reż. Maria Frensz / Sigmund Mistałski (2004, film dokumentalny)  
rozmowa: Ewa Graczyk / Helena Kiera / Barbara Błockowska

→ Centrum Filmowe UG, Biblioteka Akademii ul. Witka Stwosza 51

**22 X**

**11:00**  
*Günter Grass w dialogu z żydowską przeszłością Miasta\**  
spacer literacki  
Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk

→ start: Dworzec Główny PKP

\* zobowiązuje rejestracja / wjazd wolni  
\*\* impreza bezpłatna

szczegóły  
→ grass-gdansk.org/grassowania

MAMO SPÓJRZ  
CO NAMALOWAŁAM!



CIEKAWIE, ALE  
ZAPYTAJMY  
O ZDANIE  
EKSPERTA...

PANA WŁADYSŁAWA  
Z INTERNETU



SŁABE



