

An abstract painting featuring a dense composition of warm, earthy tones (browns, oranges, yellows) with occasional cooler accents of blue and grey. The texture is highly visible, with thick brushstrokes and layered paint. Faint, overlapping faces and figures are discernible throughout the composition, creating a sense of a collective, multi-layered identity.

Nasze ciało narodowe
Наше національне тіло
Our National Body



Nasze ciało narodowe
Наше національне тіло
Our National Body

Nasze ciało narodowe
Наше національне тіло
Our National Body

Artyści / Artists: Adam Adach, Anna Baumgart, David Chichkan, Chto Delat, Hubert Czerepok, Aleksandra Czerniawska, Katarzyna Kozyra, Kobas Laksa, Petr Pavlensky, Marek Raczkowski, Tomáš Rafa, Vlada Ralko, Mykola Ridnyi, Jadwiga Sawicka, Piotr Uklański, Piotr Wysocki

Художники: Адам Адах, Анна Баумґарт, Давид Чічкан, «Что Делать», Губерт Черепок, Александра Чернявська, Катажина Козира, Кобас Лякса, Пйотр Павленський, Марек Рачковський, Томаш Рафа, Влада Ралко, Микола Рідний, Ядвіґа Савіцька, Пйотр Уклянський, Пйотр Висоцький

Kurator / Куратор / Curator:
Monika Szewczyk / Моніка Шевчик

1–22.06.2016
Narodowe Muzeum Tarasa Szewczenki, Kijów
Національний музей Тараса Шевченка, Київ
Taras Shevchenko National Museum, Kyiv, Ukraine
museumshevchenko.org.ua



Organizator wystawy: **Galeria Arsenał w Białymstoku**
Організатор виставки: **Галерея Арсенал у Білостоку**
Organizer of the exhibition: **Arsenal Gallery in Białystok, Poland**
galeria-arsenal.pl

G A L E R I A
Arsenal

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
За фінансової підтримки Міністра культури й національної спадщини Республіки Польща
Partially funded from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland.

wsparcie medialne / медіапідтримка / media support:

ART
UKRAINE

А Р И С Т О К Р А Т Ї



Nasze ciało narodowe

Наше національне тіло

Our National Body

Narodowe Muzeum Tarasa Szewczenki, Kijów
Національний музей Тараса Шевченка, Київ
Taras Shevchenko National Museum, Kyiv
1–22.06.2016

Izabela Kopania

Nasze ciała narodowe

W retoryce XIX-wiecznych pism publicystycznych, historycznych i historyczno-literackich, powstających na ziemiach polskich i w kręgach Wielkiej Emigracji, pojęcie ciała narodowego pojawia się nader często. „Narodowość jest sercem, język jest krwią, ojczyste ciało narodu opływającą”, pisał filozof Karol Libelt, dodając w innym miejscu: „[...] massy, jest to całość, ciało narodowe, naród sam, którego owa tak mniemana mniejszość rozumna [elity społeczne], tylko jest odrobiną, członkiem jednym, odłomkiem narodowym”¹. W ścierających się ze sobą wizjach narodu: z jednej strony jako wspólnoty obywatelskiej opartej na polityce, z drugiej – jako wspólnoty kulturowej ugruntowanej na języku oraz tradycji, nadrzędnym pytaniem było pytanie o kształt – anatomię – owego ciała. W toku romantycznych dyskusji narodziła się i Mickiewiczowska koncepcja narodu jako zbiorowości, którą na równych prawach tworzą przedstawiciele różnych warstw społeczzeństwa, grup etnicznych i wyznań religijnych, jak też bliska Zygmuntowi Krasińskiemu idea wspólnoty jednolitej pod względem etnicznym, ocierająca się o myślenie nacjonalistyczne.

Debaty na temat anatomii narodu toczyły się w kręgu wszystkich grup zamieszkujących niegdyś terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

¹ K. Libelt, *Rozprawy o odwadze cywilnej, miłości Ojczyzny, wychowaniu ludów*, Kraków 1869, s. 102, 170.

Szczegółnej dynamiki nabrały w ciągu długiego XIX wieku, gdy formujące się ruchy narodowe nie tylko snuły wizje autonomicznych państwowości, ale także kształtowały własną postawę wobec najbliższych sąsiadów. Ukraińcy określali się wobec utożsamianych ze szlachtą Polaków, którzy przez stulecia sprawowali nad nimi władzę ekonomiczną. Polacy budowali własną tożsamość, odnosząc się do innych pod względem wiary i klasy Ukraińców. Nad obydwoma nacjami wisiat przede wszystkim cień carskiej Rosji, odgrywającej rolę politycznego i kulturowego hegemonu. Wypracowywaniu anatomii narodu towarzyszyło budowanie obrazu tych, których sytuowano poza jego obrębem. Ich wizerunki składały się z uprzedzeń, doświadczeń bezpośredniego kontaktu i zakodowanych przekonań na temat charakteru narodowego sąsiadów. Równolegle przedmiotem autorefleksyjnej dyskusji były mentalność, osobowość i charakter własnego narodu.

Analizy licznych tekstów powstałych w obrębie polskiej kultury współczesnej pokazały, iż rekonstrukcja obrazów tkwiących w zbiorowej wyobraźni i zrozumienie ich kształtu nie są możliwe bez powrotu do zakorzenionych w XIX wieku mitów². W wypadku zaproponowanych na wystawie rozważań na temat tego, w jaki sposób artyści z Polski, Rosji i Ukrainy postrzegają swoich rodaków, symptomatyczne jest już samo odwołanie się do romantycznej nomenklatury – ciała narodowego. Relacje między Polakami, Ukraińcami i Rosjanami wydają się szczególnie ciekawym polem obserwacji. Nie tylko ze względu na nawarstwienia późniejszej historii – pozostawanie Polaków i Ukraińców w strefie dominacji Cesarstwa Rosyjskiego, a następnie w obrębie wpływów Związku Radzieckiego – ale także na to, jak często te trzy nacje pojawiają się obok siebie w różnych narracjach. Przywołać tu można choćby wybrane utwory Doroty Maślowskiej czy Ignacego Karpowicza, w których wyimaginowany „Ruski” czy „Ukrainiec” stanowią punkt odniesienia w definiowaniu polskiej tożsamości³. Romantyczne wzorce postaw i doświadczenia okresu długotrwałej zależności wydają się nieustannie stanowić o zasadniczych rysach (auto)wizerunków narodów ocierających się o siebie historycznymi, geograficznymi i kulturowymi granicami.

² Zob. np. I. Kowalczyk, *Matka-Polka kontra supermatka*, „Czas kultury”, 2003, nr 5, s. 11–21. O licznych elementach rozbudowanego mitu romantycznego: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006 (zwłaszcza rozdział „Polonia powielona”, s. 258–299).

³ A. Lewandowska, *Postzależnościowe narracje patriotyczne w wybranych tekstach Doroty Maślowskiej, Dawida Bieńkowskiego i Ignacego Karpowicza*, „Porównania”, 12, 2013, s. 73–85. Por. też uwagi Marii Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, zwłaszcza rozdziały „Polska w Europie” i „Ruskie i polskie” (s. 165–256).

Anatomia pokazana poprzez prace, których autorzy tropią konstytutywne rysy Polaków, Rosjan i Ukraińców, ma z konieczności charakter wybiórczy. Zasadę *pars pro toto* rządzącą konstrukcją filmu *Synekdocha Warszawa* Anny Baumgart można uznać za formułę, zgodnie z którą została zorganizowana problematyka (auto)stereotypów narodowych. Niekompletność obrazów i ich niesymetryczność pozwalają na uchwycenie wydarzeń, procesów i postaw, przez pryzmat których pisana jest anatomia „ciała narodowego”. Wizerunek Ukrainy konstruowany jest niemal wyłącznie wokół konfliktu wojennego, Rosji – wokół opresyjnej polityki państwa, wyczuwalnej na wszystkich płaszczyznach życia. Obraz Polski, politycznie najstabilniejszej z triady, to najbogatsza, wieloaspektowa wiwisekcja narodowych postaw i uprzedzeń. Jakkolwiek analizowane z różnych perspektyw ukraińskie, rosyjskie i polskie ciało narodowe to ciało poranione, porysowane i rozjątrzone.

Na skraju wojny

Zarejestrowany przez Mykołę Ridnego Charków (*Zwykłe miejsca*) w niczym nie przypomina miejsca starć między zwolennikami i przeciwnikami wydarzeń na kijowskim Majdanie. Spokojny rytm szarych ulic jednego z największych miast Ukrainy skutecznie zaciera ślady dymu z odpalanych rac, a przede wszystkim politycznych emocji, które wybuchły tu w 2014 roku. Zwyczajność miasta jest jednak zwodnicza i podejrzliwie niepokojąca – pamięć o walkach, przebijająca z prywatnych rozmów oraz materiałów dokumentalnych, wydaje się tkwić i w samym miejscu. Przenika tkanek bezbarwnych elewacji miejskich kamienic i wbrew uporczywym próbom wymazania doświadczeń przemocy nie pozwala patrzeć na Charków inaczej niż przez pryzmat napięć politycznych, które przywiodły miasto na krawędź konfliktu wojennego. Ridnyi na swój sposób antropomorfizuje miasto – Charków, wraz ze swymi mieszkańcami, zdaje się myśleć, żyć i oddychać wojną.

W *Dzienniku kijowskim* Vlady Ralko ciało narodu przenika się z ciałem jednostki, a perspektywa zbiorowości z perspektywą każdego niemal z osobna mieszkańca Kijowa. *Dziennik* powstawał przez cały okres trwania zamieszek na Majdanie, a kolejne epizody to zapis lęku zakodowanego w codziennym doświadczeniu, wewnętrznego rozbicia i poczucia zagrożenia. Polityczny chaos, przekładający się na odczucie niestabilności emocjonalnej, ukazany został przez surrealistyczne w ujęciu obrazy pokawałkowanych ciał, zdeformowanych postaci, hybryd zbudowanych z fragmentów broni i ludzkiego ciała.

David Chichkan (*Przeciw wierze, przeciw honorowi, przeciw władzy, za bezrządem*) rozpisuje anatomię konfliktu na Ukrainie, wychodząc od zapartywań politycznych i nastrojów społecznych. Narzucające się i najprostsze rozróżnienie stron konfliktu na Ukraińców (ofiary) i Rosjan (agresorów) artysta zastępuje podziałem wedle poglądów społeczno-politycznych⁴. Linia pęknięć oddziela na jego muralu sympatyków ruchów anarchistycznych – trzymające czarno-fioletowe flagi przedstawicielki anarchistycznego feminizmu oraz anarchosyndykalistów z flagami czerwono-czarnymi – od zwolenników frakcji nacjonalistycznych. Wśród tych ostatnich Chichkan ukazał narodowych rewolucjonistów z ukraińskiego Prawego Sektora, trzymających flagę czerwono-czarną, narodowca z symbolem wilczego haka (nałożone litery N i I) na żółtym tle (używanego niegdyś przez ukraińską partię Swoboda) oraz ukraińskich i rosyjskich narodowców, trzymających opatrzone krzyżami celtyckimi szturmówki, odpowiednio: flagę Ukrainy zestawioną z czerwono-czarną flagą ruchu rewolucyjnego, oraz flagę Rosji zestawioną z dawną, żółto-czarno-białą flagą Imperium Rosyjskiego, nawiązującą do kolorystyki godła Romanowów. Uproszczony, ale nośny filtr stereotypów ustępuje miejsca zagmatwanym w istocie relacjom między narodami, które łączy lub dzieli nie nacja i rodowód etniczny, ale wizja politycznej przyszłości.

Wobec opresji

Rosja jako organizm państwowy w pracach artystów rosyjskich jednoznacznie jawi się jako agresor, a jej społeczeństwo jako zbiorowość poddana opresyjnemu systemowi władzy, na który reaguje całkowitą biernością. Działania Petra Pavlenskiego, najradykałniejszego przedstawiciela rosyjskich akcjonistów, uderzają z jednej strony w mechanizmy funkcjonowania władzy, z drugiej zaś w społeczeństwo pogrążone w apatii. Na znak protestu wobec aresztowania i procesu wytoczonego grupie Pussy Riot Pavlensky zaszył sobie usta (*Szew*); w geście sprzeciwu wobec rosyjskiego systemu ustawodawczego na placu przed budynkami rządowymi w Petersburgu owinął swoje nagie ciało drutem kolczastym (*Tusza*); siedząc na murze niestawnego Państwowego Centrum Psychiatrii Społecznej i Sądowej im. W. Serbskiego w Moskwie, masywnym kuchennym nożem obciął sobie

⁴ W kontekście pracy Chichkana por. uwagi Mykoły Riabczuka, *Przełom roku 2014: od „dwóch Ukrain” do jednego narodu obywatelskiego?*, „Kultura i społeczeństwo”, t. LIX, 2015, nr 2, s. 3–26.

płatek ucha (*Segregacja*); w Dniu Policji na moskiewskim placu Czerwonym przybił gwoździem swoją mosznę do chodnika (*Utrwalanie*). W Petersburgu, powtarzając wydarzenia z ukraińskiego Majdanu, podpalił opony (*Wolność*). Ów ostatni gest określa jako pierwszy, poprzez który mówi o wolności, a nie o niewoli. Działania Pavlenskiego dopełniają się w momencie, gdy wkracza policja, by „usunąć” artystę. Drastyczne akty niezgody na brak społecznego sprzeciwu wobec nadużyć władzy są gestami tak walki, jak rozpacz. Dla Pavlenskiego władza z założenia jest opresyjna, on sam występuje przede wszystkim przeciw indyferentności społeczeństwa i jego milczącemu trwaniu w sytuacji zniewolenia.

Dwunastorozdziałowe wideo grupy Chto Delat *Wykluczeni. W chwili zagrożenia* jest zapisem patchworkowej, uteatralizowanej inscenizacji stanowiącej komentarz ostatnich wydarzeń w Rosji. Scena, w której uczestnicy performance’u podają swoje współrzędne w czasie i przestrzeni, ujawnia polityczny wymiar zarówno geografii, jak i historii. Wśród punktów odniesienia, obok wyimaginowanych epizodów bliskich poetyce SF, pojawiają się takie fakty, jak wojna w Czeczenii czy zamieszki w Doniecku. W jednym z rozdziałów artyści wskazują na wydarzenia, które wstrząsnęły światem. Obok ataku na WTC we wrześniu 2001 roku i zbombardowania Belgradu przez siły NATO w 1999 roku pojawia się aneksja Krymu i proces Pussy Riot. W każdym niemal rozdziale w przywoływane doświadczenia zbiorowości wpisana jest historia prywatna, a wypowiedziane w pierwszej osobie deklaracje stają się niejako figurą doznawanych powszechnie emocji. W *Wykluczonych* Chto Delat snuje wizję zbiorowości pozbawionej cech społeczeństwa obywatelskiego, bezwolnie poddanej aparatowi władzy, kontrolowanej poprzez lęk. Przebijający z kolejnych wersów obraz Rosji to obraz Rosji agresora, ale i Rosji w poczuciu zagrożenia.

Polskość na trybunie

Punktem wyjścia do refleksji na temat obrazu Polaków niech będzie agora czy też trybuna, której przygląda się Adam Adach (*Trybuna (1)*, *Trybuna (2)*). Płótno szczelnie wypełniają silnie gestykulujące postaci, mocno zaangażowane w rozgrywający się przed ich oczami spektakl. Trybuna może być odczytana jako zbiorowisko kibiców, ale także jako każdy inny tłum – uczestników marszów, koncertów, demonstracji politycznych. Przykładów tego typu zgromadzeń w polskim życiu społecznym ostatnich kilku lat można wskazać wiele: marsze organizowane z okazji Święta Niepodległości,

manifestacje „obrońców krzyża” pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie po katastrofie rządowego samolotu w Smoleńsku w 2010 roku, czy w końcu rzesze kibiców na polskich stadionach w trakcie rozgrywek Euro 2012. Tłumowi daje siłę poczucie bycia razem, w tłumie emocje sięgają zenitu, tłum poprzez niekontrolowane zachowania daje upust frustracji, złości i agresji. Postawy i przekonania organizujące życie społeczności nabierają w tłumie wyostzonych, a czasami karykaturalnych rysów. Ostatnie polskie doświadczenia ujawniły wytaniające się z tłumy wynaturzone oblicze opacznie pojmowanego patriotyzmu i religijności.

Filmy *Krzyż. Katastrofa smoleńska* i *Kronika Euromajdanu Ukraina 2014* Tomáša Ráfy pokazują Polaków i Ukraińców w stanach wyjątkowych: sytuacjach i miejscach, które można by nazwać heterotopicznymi, a więc wyjętych z porządku codzienności, rządzących się odmiennymi prawami. Za takie można uznać ciągnące się długo wydarzenia na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie związane z katastrofą polskiego samolotu rządowego w Smoleńsku i późniejszą „walką o krzyż” ustawiony przez harcerzy pod Pałacem Prezydenckim, jak też odbywające się na kijowskim Majdanie demonstracje zwolenników umowy stowarzyszeniowej z UE. Zestawienie ze sobą obydwu dokumentów prowokuje do porównań: skupiony Majdan w sytuacji otwartego konfliktu kontrastuje z hałaśliwym i rozkrzyczanym Krakowskim Przedmieściem. *Krzyż* rejestruje o wiele bogatszy wachlarz ludzkich postaw i zachowań. Walka o symbol, który uległ upolitycznieniu, przyciągnęła przed Pałac Prezydencki grupę osób o poglądach skrajnie katolickich i prawicowych oraz tłum podatny na ich demagogię, ale także zadymiarzy i wiochrzycieli, osoby psychicznie niestabilne, wyrazistych *freaków* czy w końcu zwolenników usunięcia krzyża spod bram Pałacu. Krakowskie Przedmieście jest rozpolitykowane i skłócone, rozemocjonowane i nieustępliwe; Majdan wydaje się zjednoczony wokół wspólnej idei, odrębne wizje przyszłości jeszcze nie zdołały poróżnić manifestantów.

W podobny sposób jak Rafa wydarzenia na Krakowskim Przedmieściu widzi Mieczysław Zieliński, ich aktywny uczestnik i obserwator, filmowiec amator, patriota i były harcerz, który od lat dokumentuje msze i uroczystości państwowe. Fragmenty zarejestrowanego przez niego materiału wykorzystał w instalacji *Krzyż* Piotr Wysocki. Ujęcia zbiorowej kontemplacji i żałoby tuż po katastrofie przeplatają się z kadrami z pogrzebu pary prezydenckiej, a także późniejszymi wydarzeniami tzw. „bitwy o krzyż”. Podobnie jak u Ráfy, symultaniczne projekcje ilustrują przekrój społecznych postaw

i nastrojów: od osób skupionych na modlitwie i harcerzy ze sztandarami po fanatyków zaślepionych ideologią. Skrajnie katolickie, nacjonalistyczne, antyrządowe, antysemickie i antyrosyjskie nastroje emanują z poszczególnych modułów krzyża, ilustrując ekstremalne, wynaturzone pojmowanie patriotyzmu i religii.

Katarzyna Kozyra pokazuje problem patriotyzmu i religijności w wymiarze uniwersalnym. Artystka posługuje się polskimi barwami narodowymi, ale wykorzystane przez nią symbole dwu wielkich religii świata – chrześcijański krzyż i muzulmański półksiężyc – każą widzieć jej pracę w szerszym kontekście. W dyptyku *Krzysztof Czerwiński II* Kozyra snuje refleksję na temat wojny toczącej się w latach 90. XX wieku na Półwyspie Bałkańskim oraz jej etnicznego i religijnego podłoża. Pretekstem do rozważań była ideologiczna interpretacja Czerwonego Krzyża, znaku organizacji niosącej pomoc humanitarną. Wbrew deklarowanej neutralności symbolu konotacje religijne okazały się na tyle silne, że w krajach muzulmańskich zastąpiony został Czerwonym Półksiężycem. Zestawiając obydwie znaki z ciałem ofiary, Kozyra wskazuje na uprzedmiotowienie człowieka. U jego źródeł leży fanatycznie wyznawana ideologia – o podłożu narodowym, etnicznym czy też religijnym. Ślepe podążanie za dogmatami prowadzi do segregacji ofiar, sprawia, że granice między „swoim” a „obcym” są nadzwyczaj klarowne. W tak uporządkowanym świecie nie ma miejsca na humanitaryzm, empatię i jedność przewyżającą narodowe i religijne partykularyzmy.

Codzienna polska religijność, oderwana od kwestii narodowych i zapiekłości zbiorowej walki o idee, okazuje się mieć wymiar nieco bardziej przyziemny i ludyczny. Z różowych lightboxów Jadwigi Sawickiej krzyczą powtarzane taśmowo wezwania „Jezus Maria”, „Chryste Panie”. Wielokrotnie wypisane na podświetlonych słupach i jeszcze częściej bezrefleksyjnie powtarzane na co dzień, utraciły wydźwięk religijny. Pozostał jedynie religijny kontekst, a same zwroty wplatane w wypowiedzi jako oznaka tak przerażenia, jak i zaskoczenia obnażają stereotypową polską religijność: powierzchowną, tradycjonalistyczną i opartą na pustych symbolach. W podobny sposób widzi ją Kobas Laksa. Wideo *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* jest dokumentacją grupowego wyjazdu do Sanktuarium Maryjnego w Licheniu, zorganizowanego przez matkę artysty. W ujęciu Laksa „pielgrzymka” jest bardziej wycieczką, kilkudniową wyprawą. W kolejnych kadrach kicz licheńskiego sanktuarium i wszechobecnych dewocjonałów ściera się z religijnym

uniesieniem, rodząc pytania o estetykę i ekonomiczny wymiar miejsca kultu oraz o charakter współczesnej religijności. Duchowy wymiar pielgrzymki traci znaczenie, tak jak i zatraca się teologiczne oblicze wiary.

Jednym z kluczy, jakimi możemy się posłużyć przy analizie wizerunku Polaków, jest historia, zwłaszcza ta nie do końca wyjaśniona i przepracowana. By w dziejach Polski znaleźć przelomowe wydarzenia, konstytutywne dla kształtowania się polskiej świadomości i tożsamości, nie trzeba sięgać daleko. Ostatnie stulecie, a nawet kilka ostatnich dekad, zmuszało Polaków do nieustannego poszukiwania i definiowania własnej tożsamości, tak w wymiarze zbiorowym, jak i jednostkowym. Metanarrację na temat zmagania z historią buduje Anna Baumgart. Patchworkowe wideo *Synekdocha Warszawa* zszywa z fragmentów filmów fabularnych, historycznych, dokumentów i relacji prasowych. Z różnych wycinków tworzy narzucającą się całość, w której odbiorca czuje się totalnie zgubiony. Urywki wybranych materiałów uderzają obrazami-ikonami, zapadającymi w pamięć hasłami i urywkami dialogów. Porządek symbolu miesza się z porządkiem rzeczywistości, wyobrażenia z faktami, obrazy nieodległej codzienności z historią. Wideo prowokuje do przypominania sobie i namysłu nad zapominaniem, wystawiona na próbę pamięć usiłuje z fragmentów zbudować racjonalną całość. Odbiorca zostaje postawiony nie tylko wobec epizodów historii, ale także wobec odsłoniętych mechanizmów rządzących jej pisaniem i obnażonej łatwości, z jaką akceptuje oferowane mu narracje.

Aleksandra Czerniawska o zaciemnionym obrazie wydarzeń nie aż tak odległych – o trudnych powojennych relacjach między wywodzącymi się z różnych nacji sąsiadami – mówi przez pryzmat historii rodzinnej. Na przywołane w *Zabiciu Stefana (1)* wypadki nakłada się jej doświadczenie bycia Białorusinką i prawosławną, inną w otaczającej ją społeczności, jak też powolne odkrywanie własnej tożsamości. Czerniawska wraca do położonych na Podlasiu Zaczernlan, gdzie w czasie II wojny światowej i tuż po niej dokonywano morderstw na mieszkających tam Białorusinach. Zbrodnie popełniali Niemcy, Rosjanie i Ukraińcy, a także polskie podziemie. Od kuli ukraińskiego partyzanta, jeszcze w trakcie wojny, zginął brat dziadka artystki. Czerniawska wydobywa na światło dzienne epizod historii przez długie lata przemilczanej i manipulowanej, jak też drastyczne okoliczności, w jakich kształtowała się Polska: czasy konfliktu, ścierania się nacjonalizmów, ogólnego politycznego wyznaczania granic i narodowościowego charak-

teru społeczeństwa. Przypomina przy tym o niegdysiejszym istnieniu Polski wielokulturowej, wieloetnicznej i narodowej, a w tym kontekście o wydarzeniach, które nie zostały ani do końca wyjaśnione, ani przepracowane.

Bez tytułu (Solidarność) Piotra Ukłańskiego to dosadny i czytelny komentarz na temat współczesnej kondycji Solidarności, niezależnego związku zawodowego, który urósł do symbolu sprzeciwu wobec komunistycznych władz Polski Ludowej. W trakcie sesji zdjęciowej na terenie Stoczni Gdańskiej artysta sfotografował logotyp Solidarności utworzony przez kilka tysięcy żołnierzy. Kolejne zdjęcie wykonał, gdy tłum rozproszył się, a napis zaczął tracić kontury i ulegać zatarciu. Ukłański dosłownie niemal rozbija symbol, za którym nie kryje się już ani Solidarność rozumiana w kontekście politycznym, ani też solidarność pojmowana w kategoriach relacji międzyludzkich. Odtworzenie napisu w kolebce strajków i ruchu wolnościowego, jak też wprzęgnięcie do tego zadania wojska – a więc sił, które na polecenie władz tłumiły protesty robotników – nadaje tej bezpośredniej dyskusji z mitem Solidarności nieco ironiczny wyraz.

Problem zawłaszczania historii podejmuje Hubert Czerepok, odwołując się w swym projekcie do gestu, który został zaaranżowany przez władze komunistyczne na potrzeby propagandy (*Pod pomnikiem*). Punktem wyjścia działań artysty była fotografia wykonana przez gdańskiego reportera Zbigniewa Kosycarza w trakcie trzeciej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w 1987 roku. Papież złożył wówczas kwiaty i modlił się pod pomnikiem stoczniovców zamordowanych w trakcie tłumienia strajku w 1970 roku. Dostęp ludności do pomnika został zablokowany przez władze, które wokół monumentu ustawiły ubranych po cywilnemu wojskowych, a ci ostentacyjnie stanęli tyłem do modlącego się na kolanach papieża. W akcji Czerepoka i na dokumentującym ją zdjęciu brakuje postaci papieża, a zebrany tłum, odwrócony plecami, to osoby, które odpowiedziały na apel artysty i dobrowolnie wzięły udział w jego projekcie. Działanie to stanowi zbiorowy gest sprzeciwu wobec praktyk zawłaszczania przez różne opcje polityczne dziejących się w Gdańsku wydarzeń, których symbolem stała się sama Stocznia i usytuowany w jej pobliżu Pomnik Poległych Stoczniovców 1970.

Anna Baumgart zмага się z utrwalonym przynajmniej od czasów romantyzmu wizerunkiem matki silnie spojonym z ideą poświęcenia się w imię wolności i narodu. Artystka, odnosząc się do sytuacji samotnych kobiet decydujących się na urodzenie dziecka, kreuje odmienny od romantycznego obraz

matki. Miejsce ofiary z pokorą przyjmującej swój los zajmuje kobieta gotowa do walki, stojąca pewnie, z zaciśniętą pięścią. Nałożona na jej twarz maska świni jest znakiem społecznego naznaczenia, którego źródła szukać można w determinowanym religią pojmowaniu kobiecej seksualności. Zawiązana wokół bioder czerwona spódnica odsłaniająca łono współgra z bielą ciała, stanowiąc czytelne odniesienie do polskich barw narodowych, a tym samym kojarzonych z nimi wartości. *Bombowniczka*, współczesna matka, nie poddaje im się biernie jak jej romantyczna poprzedniczka, ale walczy z kształtowanym przez nie systemem opresji.

Poszczególne wątki wizerunku Polaków ogniskują się w ironicznych komentarzach zawartych w rysunkach Marka Raczkowskiego. W imaginarium, którym operuje rysownik, pojawia się doskonała większość motywów i postaci doprowadzających Polaków na skraj wzburzenia, będących obiektem drwin, kozłem ofiarnym, wywołujących zapiekłą złość i zazdrość. Jest więc Żyd, jest ksiądz, jest Polska jako pojemna idea. Jest też Polak, którego obraz szkicowany jest z dystansem i przymruczeniem oka. Kontury tego wizerunku są niedomknięte, tak jak kontury stereotypu, który mimo trwałości i względnej stabilności daje jedynie częściowe pojęcie o skomplikowanym tworze, jakim jest charakter narodowy.

Tak jak za symptomatyczne należy uznać nawiązanie w tytule wystawy do mitu romantycznego, tak za znaczące należy przyjąć włączenie w jej obręb żartobliwych rysunków Raczkowskiego. Odwołanie do wypracowanych w XIX wieku wzorców postaw oraz do ironii jako narzędzi służących demaskowaniu stereotypów każe zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię – silne osadzenie powstałej narracji w polskim kontekście. Tak więc na wystawę mówiącą o autostereotypach narodowych można by spojrzeć jako na refleksję warunkowaną przez polskie autostereotypy, a sposób, w jaki skonstruowana została wystawa, jak też narzędzia służące do analizy postawionego problemu można potraktować jako swoisty klucz do zdemaskowania utartych schematów myślenia. Przywiązanie do mitu romantycznego i ironii można by tu uznać za stereotypowo polskie.

Ізабеля Копаня

Наші національні тіла

Риторика XIX-вічної публіцистики, історичних і літературознавчих творів, що з'являлися на польських землях і в колах Великої Еміграції, дуже часто оперувала поняттям національного тіла. «Національність – це серце, а мова – це кров, що тече в рідному тілі народу», – писав філософ Кароль Лібельт, а трохи нижче додавав: «[...] маси, це цілість, національне тіло, сам народ, якого ця так звана розумна меншість [суспільна еліта] є лише частиною, одним елементом, окрушиною народу»¹. У двох взаємозаперечних розуміннях народу (з одного боку, народу як громадського об'єднання, що ґрунтується на політиці, з іншого – як культурної спільноти, яку формують мова й традиції), головним питанням було питання про форму (анатомію) цього тіла. У ході романтичних дискусій народилася концепція Міцкевича про націю як про спільноту, яку на рівних правах творять представники різних суспільних верств, етнічних груп і релігійних громад, а також близька Зигмунтові Красінському ідея етнічно монолітного суспільства в дусі націоналістичного мислення.

Дебати про анатомію народу точилися серед усіх груп, які жили колись на території Речі Посполитої Обох Народів. Особливої динаміки вони набули впродовж довгого XIX століття, народні рухи, що у той час

¹ Libelt K., Rozprawy o odwadze cywilnej, miłości Ojczyzny, wychowaniu ludów. – Kraków, 1869. – с. 102, 170.

формувалися, не лише плекали ідею державної автономії, але й виробляли власну позицію щодо найближчих сусідів. Українці визначали себе в контактах з поляками, яких ототожнювали зі шляхтою і під чиєю економічною владою перебували цілі століття. Поляки будували стою ідентичність у взаєминах з українцями, які відрізнялися від них вірою і статусом. Над обома націями тінню висіла царська Росія, що відігравала роль політичного і культурного гегемона. Процес опрацювання анатомії народу супроводжувався творенням образу тих, хто опинявся поза його орбітою. Цей образ складався з упереджень, досвідів безпосереднього контакту й закодованих переконань про національний характер сусідів. Паралельно предметом дискусії про осмислення себе були ментальність, натура й характер власного народу.

Аналіз численних текстів, що з’явилися в сучасній польській культурі, показав, що реконструкція образів, укорінених у колективній уяві, і розуміння їхньої форми неможливі без повернення до міфів, що беруть свій початок у XIX столітті². У випадку представлених на виставці роздумів про те, яким чином митці з Польщі, Росії й України сприймають своїх співвітчизників, симптоматичними є вже самі альянзи до романтичної номенклатури – національного тіла. Взаємини між поляками, українцями й росіянами видаються особливо цікавим полем для спостереження. Не лише з огляду на нашарування новішої історії – подальше перебування поляків і українців у сфері домінування Російської імперії, а потім під впливом Радянського Союзу – але й з огляду на те, як часто ці три нації опиняються поруч у різних нараціях. Тут можна згадати хоча би твори Дороти Масловської чи Ігнаци Карповича, в яких фікційний «кацап» чи «українець» відіграють роль вихідної точки у визначенні польської ідентичності³. Романтичні взірці переконань і досвідів періоду тривалої залежності й досі, як видається, визначають головні риси (само)ідентифікації народів, які мають спільні історичні, географічні й культурні кордони.

Анатомія, показана через роботи, чиї автори вишукують ключові

² Див., наприклад, Kowalczyk I., Matka-Polka kontra supermatka. – „Czas kultury”, 2003, № 5. – с. 11–21. Про численні елементи багатопланового романтичного міфу: Janion M., Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. – Kraków, 2006 (особливо розділ „Polonia powielona”, с. 258–299).

³ Lewandowska A., Postzależnościowe narracje patriotyczne w wybranych tekstach Doroty Masłowskiej, Dawida Bieńkowskiego i Ignacego Karłowicza. – „Porównania”, 12, 2013. – с. 73–85. Пор. також коментарі Марії Яніон, Niesamowita Słowiańszczyzna..., особливо розділи „Polska w Europie” і „Ruskie i polskie” (с. 165–256).

рисы поляків, росіян і українців, вимушено має вибірковий характер. Принцип *pars pro toto*, за яким збудовано конструкцію фільму «Синекдоха Варшава» Анни Баумґарт, можна вважати формулою, за якою було організовано проблематику національних (авто)стереотипів. Неповнота і несистематичність образів дозволяють вловити події, процеси й позиції, крізь призму яких пишеться анатомія «національного тіла». Образ України будується майже виключно навколо воєнного конфлікту, Росії – навколо репресивної державної політики, відчутної на всіх рівнях життя. Образ Польщі, найстабільнішої з цієї тріади, якщо йдеться про політику, – це найбагатше, багатоаспектне дослідження національних ролей і упереджень. Хоч і проаналізоване з різних перспектив, українське, російське і польське народне тіло – це тіло зранене, пошрамоване й розлучене.

На краю війни

Харків, яким його побачив Микола Рідний (фільм «Звичайні місця»), нічим не нагадує місце сутичок між прихильниками й противниками подій на київському Майдані. Спокійний ритм старих вулиць одного з найбільших українських міст не лишає й натяку від диму палаючих фаєрів, а в першу чергу – від усіх політичних емоцій, які вибухнули тут у 2014 році. Але звичайність міста оманлива і підозріло тривожна – пам’ять про бої, що пробивається з приватних розмов і документальних матеріалів, закорінена, як видається, в самому місці. Вона прошиває павутину фасадів міських будинків і, всупереч настирливим спробам затерти досвід насилля, не дозволяє дивитися на Харків інакше, ніж крізь призму політичних зіткнень, які привели місто на край воєнного конфлікту. Рідний по-своєму надає місту антропоморфних рис – Харків, разом зі своїми мешканцями, ніби мислить, живе і дихає війною.

У «Київському щоденнику» Влади Ралко тіло народу взаємопроникне з тілом особи, а перспектива колективного з перспективою майже кожного киянина поодиноці. «Щоденник» творився впродовж усього періоду, поки тривали сутички на Майдані, а наступні епізоди – це запис страху, закодованого в щоденному досвіді, внутрішньої пригніченості й почуття небезпеки. Політичний хаос, що переноситься на почуття емоційної нестабільності, показано за допомогою сюрреалістичних образів порізаних на шматки тіл, деформованих постатей, гібридів, що складаються з фрагментів зброї й людського тіла.

Давид Чічкан («Проти віри, проти честі, проти влади, за анархію»)

розписує анатомію конфлікту в Україні, виходячи з політичних переконань і суспільних настроїв. Очевидне й найпростіше розмежування сторін конфлікту на українців (жертв) і росіян (агресорів) художник замінив поділом за суспільно-політичними поглядами⁴. Лінія перелому відділяє на його муралі симпатиків анархістських рухів – представниць анархо-фемінізму, які тримають чорно-фіолетові прапори, а також анархо-синдикалістів з червоно-чорними прапорами – від прихильників націоналістичних фракцій. Серед цих останніх Чічкан зобразив народних революціонерів з українського «Правого сектора», які тримають червоно-чорний прапор, націоналіста з символом вовчого гака (накладання літер N і I) на жовтому тлі (який колись використовувала українська партія «Свобода»), а також українських і російських націоналістів, які тримають стяги з кельтськими хрестами, відповідно: прапор України поруч із червоно-чорним прапором революційного руху й прапор Росії поруч із давнім жовто-чорно-білим прапором Російської імперії, що відсилає до кольористики гербу Романових. Спрощений, але переконливий фільтр стереотипів поступається місцем заплутаним по своїй суті відносинам між народами, які поєднують чи розділяють не нація й етнічне походження, а бачення політичного майбутнього.

Перед лицем репресій

Росія як державний організм у роботах російських художників однозначно виступає агресором, а її суспільство – як спільнота, піддана репресивній системі влади, на яку вона реагує лише повною пасивністю. Акції Пйотра Павленського, найрадикальнішого представника російських акціоністів, цілять, з одного боку, в механізми функціонування влади, з іншого ж – у суспільство, що загрузло в апатії. У знак протесту проти затримання й процесу над групою «Pussy Riot» Павленський зашив собі губи («Шов»); жестом його спротиву російській законодавчій системі стало загортання власного голого тіла в колючий дріт на площі перед урядовою будівлею у Санкт-Петербурзі («Туша»); сидючи на паркані сумнозвісного Державного центру соціальної і судової психіатрії ім. В. Сербського в Москві, великим кухонним ножем він відрізав собі мочку вуха («Відділення»); у День поліції на Червоній площі в Москві він цвяхом прибив свою мошонку до тротуару («Фіксація»). У Санкт-Петербурзі, повторюючи події з українського Майдану,

⁴ У контексті роботи Чічкана пор. коментарі Миколи Рябчука, *Przełom roku 2014: od „dwóch Ukrain” do jednego narodu obywatelskiego?* – „Kultura i społeczeństwo”, t. LIX, 2015, № 2. – с. 3–26.

він підпалив шини («Свобода»). Цей останній жест він називає першим, через який він говорить про свободу, а не про неволю. Акції Павленського доповнюються в момент, коли втручається поліція, щоби «усунути» художника. Шокуючі акти незгоди з відсутністю суспільного спротиву проти перевищення влади – це прояви як боротьби, так і розпачу. Для Павленського влада за умовчанням є репресивною, сам він виступає передовсім проти індиферентності суспільства і його мовчазного існування в ситуації несвободи.

Відео групи «Что Делать» «Виключені. У мить небезпеки», що складається з дванадцяти розділів, – це запис печворкової театралізованої інсценізації, коментар до останніх подій у Росії. Сцена, в якій учасники перформансу називають свої координати в часі і просторі, показує політичний вимір як географії, так і історії. Серед точок відліку, на рівні з вигаданими епізодами, близькими до поетики *science fiction*, з’являються такі факти, як війна в Чечні чи конфлікт у Донецьку. В одному з розділів художники говорять про події, що сколихнули весь світ. Поруч з атакою на ВТЦ у вересні 2001 року і бомбардуванням Белграду силами НАТО в 1999 році з’являється анексія Криму й процес над «Pussy Riot». Майже в кожному розділі в колективні досвіди вписано приватну історію, а оповіді від першої особи стають до певної міри формою, в якій проявляються всеохопні емоції. У «Виключених» група «Что Делать» зображає спільноту, позбавлену рис громадянського суспільства, безвільно піддану апарату влади, контрольовану за допомогою страху. Образ Росії, який проглядається з чергових рядків, – це образ Росії-агресора, але й Росії в передчутті небезпеки.

Польськість на трибуні

Вихідною точкою до роздумів про образ поляків нехай буде агора або трибуна, до якої придивляється Адам Адах («Трибуна (1)», «Трибуна (2)», *Trybuna (1)*, *Trybuna (2)*). Полотно щільно заповнене постатями, які інтенсивно жестикулюють, вони сильно заангажовані в те дійство, що відбувається на їхніх очах. Трибуну можна прочитувати як збіговисько футбольних фанатів, але й як будь-який інший натовп – учасників маршів, концертів, політичних демонстрацій. Прикладів такого типу зібрань у польському суспільному житті кількох останніх років можна навести багато: марші, організовані з нагоди Дня незалежності, маніфестації «захисників хреста» під Президентським палацом у Варшаві після катастрофи урядового літака

під Смоленськом у 2010 році, чи зрештою, юрми футбольних фанатів на польських стадіонах під час матчів Євро-2012. Натовпу надає сил відчуття «буття_разом», у натовпі емоції сягають піку, через неконтрольовані дії натовп дає вихід фрустрації, злості й агресії. Позиції й переконання, навколо яких формується суспільне життя, набувають у натовпі особливої різкості, а часом карикатурності. Останній польський досвід виявив, як із натовпу проступає zdegradowane obliczа хибного розуміння патріотизму й релігійності.

Фільми «Хрест. Смоленська катастрофа» (*Krzyż. Katastrofa smoleńska*) і «Хроніка Євромайдану. Україна 2014» (*Kronika Euromajdanu Ukraina 2014*) Томаша Рафи показують поляків і українців у виняткових станах: ситуація і місцях, які можна назвати гетеротопними, а отже такими, що були вилучені зі щоденного порядку, які керуються іншими законами. Такими можна назвати довготривалі події на вулиці Краківське Передмістя у Варшаві, пов'язані з катастрофою польського урядового літака у Смоленську, й подальша «боротьба за хрест», поставлений скаутами під Президентським палацом, як і протести прихильників підписання угоди про асоціацію з ЄС на київському Майдані. Зіставлення між собою обох документальних фільмів провокує порівняння: зосереджений Майдан у ситуації відкритого конфлікту контрастує з гучним і крикливим Краківським Передмістям. «Хрест» реєструє набагато більший спектр поглядів і поведінки людей. Боротьба за символ, що був заполітизований, стягла до Президентського палацу групу осіб з радикально католицькими й правими поглядами, натовп, що легко піддався на їхню демагогію, а також провокаторів і підбурювачів, психічно нестабільних осіб, виразних фріків і, зрештою, прихильників усунення хреста з-під брами палацу. Краківське Передмістя заполітизоване й розсварене, емоційне й затяте; Майдан здається об'єднаним навколо спільної ідеї, різні уявлення про майбутнє ще не встигли розділити протестувальників.

Дуже близьке до бачення Рафи на події на Краківському Передмісті має й Мечислав Зелінський, їхній активний учасник і спостерігач, режисер-аматор, патріот і колишній скаут, який не перший рік документує костюольні служби й державні свята. Фрагменти відзнятого ним матеріалу використав у інсталяції «Хрест» Пйотр Висоцький. Зображення колективних молінь й жалоби одразу після катастрофи переплітаються із кадрами з поховання президентської пари, а також пізнішими подіями т.зв. «битви за хрест». Так само, як у Рафи, паралельні проекції ілюструють суспільні

настрої в розрізі: від осіб, зосереджених на молитві, й скаутів зі штандартами до фанатиків, засліплених ідеологією. Радикально католицькі, націоналістичні, антиурядові, антисемітські й антиросійські настрої випромінюються з окремих частин хреста, ілюструють екстремальне, zdegradowane розуміння патріотизму й релігії.

Катажина Козира показує проблему патріотизму й релігійності в універсальному вимірі. Художниця послуговується польськими національними кольорами, але символи двох великих релігій світу, які вона використовує, – християнський хрест і мусульманський півмісяць – змушують розглядати її роботу в ширшому контексті. У диптиху «Кшиштоф Червінський II» (*Krzysztof Czerwiński II*) Козира розвиває роздуми про війну, що точилася в 90-х роках XX ст. на Балканському півострові, а також її етнічне й релігійне підґрунтя. Приводом для роздумів була ідеологічна інтерпретація Червоного хреста, символу організації, що займається гуманітарною допомогою. Усупереч задекларованій нейтральності символу, релігійні конотації виявилися настільки сильними, що в мусульманських країнах його замінили на червоний півмісяць. Порівнюючи обидва знаки з тілом жертви, Козира вказує на опредметнення людини. Його причиною є фанатичне визнання ідеології – на національній, етнічній чи релігійній основі. Сліпе слідування догмам призводить до сегрегації жертв, спричиняє ситуацію, коли кордони між «своїм» і «чужим» стають дуже видимими. У такому світі немає місця для гуманності, емпатії і єдності, що переважає національні й релігійні партикуляризми.

Щоденний досвід польської релігійності, відмежованої від національних питань і безкомпромісної суспільної боротьби за ідею, як виявляється, має більш прозаїчний і розважальний вимір. Із рожевих лайтбоксів Ядвігі Савіцької кричать розтиражовані вигуки «Мати Божа» (*Jezus Maria*), «Боже Правий» (*Chryste Panie*). Написані сотні разів на стовпах з підсвіткою і ще частіше бездумно повторені на щодень, ці вирази втратили релігійне звучання. Залишився тільки релігійний контекст, самі ж слова вплітаються в розмови для позначення страху чи здивування і викривають стереотипну польську релігійність: поверхневу, традиціоналістську, таку, що ґрунтується на порожніх символах. Схожий погляд має Кобас Лякса. Його відео «Я поїхав з мамою у паломництво» (*Pojechałem z mamą na pielgrzymkę*) – це документація групової поїздки до святих місць Богородиці в Ліхені, яку організувала мама художника. У розумінні Лякси «паломництво» – це радше

екскурсія, кількаденна поїздка. У подальших кадрах кітч ліхенського святилища й повсюдного костюльного краму протиставляється релігійному піднесенню, ставлячи питання про естетику й економічний аспект місця культу, а також про характер сучасної релігійності. Духовний аспект паломництва втрачає значення, так, як стирається теологічна суть віри.

Один із ключів, який може допомогти нам при аналізі образу поляків, – це історія, особливо та не до кінця зрозуміла й опрацьована. Щоби знайти в історії Польщі переламні події, визначальні для формування польської свідомості й ідентичності, не треба копати далеко. Останнє століття, а навіть кілька останніх десятиліть змушували поляків невпинно шукати й визначати власну ідентичність, як у колективному плані, так і в особистому. Метанарацію про опір історії будує Анна Баумґарт. Печворкове відео «Синекдоха Варшава» (*Synekdocha Warszawa*) вона зшиває із фрагментів художніх, історичних, документальних фільмів і повідомлень із преси. З різних шматочків вона творить нав'язливу цілість, у якій глядач почувається зовсім загубленим. Уривки вибраних матеріалів чіпляють образами-іконами, що закарбовуються в пам'яті гаслами й уривками розмов. План символу переплітається з планом реальності, уяви – з фактами, образи недавньої дійсності – з історією. Відео провокує до спогадів і роздумів про забування, пам'ять, що піддається випробуванню, намагається з фрагментів збудувати раціональну цілість. Глядач тут має справу не лише з епізодами з історії, йому відкриваються механізми її написання й та легкість, з якою він приймає запропоновану йому нарацію.

Александра Чернявська про стертий образ не таких уже далеких подій – про складні повоєнні стосунки між сусідами з різним національним корінням – говорить крізь призму родинної історії. На сцени, зображені в «Убивстві Стефана (1)» (*Zabicie Stefana (1)*), накладається її досвід як білоруски і православної, тобто іншої в тому суспільстві, в якому вона живе, а також її повільне пізнання власної ідентичності. Чернявська повертається до Зацзерлян на Підляшші, де під час II Світової війни й одразу після неї відбувалися вбивства місцевих білорусів. Ці злочини чинили німці, росіяни, українці й польські підпільники. Від кулі українського партизана, ще під час війни, загинув брат дідуся художниці. Чернявська показує епізод з історії, що впродовж довгого часу замовчувався й підлягав маніпуляції, як і шокуючі обставини, в яких формувалася Польща: часи конфлікту, протиставлення націоналізмів, визначення кордонів згори і націоналістичного

характеру суспільства. При цьому вона нагадує про існування колись багатокультурної, багатоетнічної й національної Польщі, а в цьому контексті про події, що не були до кінця ані роз'яснені, ані опрацьовані.

«Без назви (Солідарність)» (*Bez tytułu (Solidarność)*) Пйотра Уклянського – це потужний і виразний коментар на тему сучасного стану «Солідарності», незалежної профспілки, яка стала символом опору комуністичній владі Польської Народної Республіки. Під час фотосесії на території Ґданської корабельні художник сфотографував логотип «Солідарності», утворений кількома тисячами солдат. Іншу світліну він зробив, коли натовп розійшовся, а напис почав втрачати контури й затиратися. Уклянський дослівно ніби розбиває символ, за яким немає вже ані Солідарності в її політичному контексті, ані солідарності в розумінні міжлюдських взаємин. Відтворення напису в колісці страйків і руху за свободу, як і залучення до цієї справи війська – тобто сили, яка за наказом влади придушувала протести робітників – надає цій безпосередній дискусії з міфом «Солідарності» дещо іронічного звучання.

Проблему привласнення історії порушує Губерт Черепок, посилаючись у своєму проєкті на жест, спроектований комуністичною владою для потреб пропаганди («Під пам'ятником» – *Pod pomnikiem*). Вихідною точкою до роботи художника була фотографія, зроблена ґданським репортером Збіґнєвом Косицажем під час третього паломництва Яна Павла II до Польщі у 1987 році. Папа Римський тоді поклав квіти й помолився під пам'ятником корабельникам, убитим під час придушення страйку в 1970 році. Доступ до пам'ятника для людей заблокувала влада, виставивши навколо монументу вдягнених у цивільне військових, які демонстративно стали спинами до Папи Римського, коли той молився, стоячи на колінах. В акції Черепока і на фотографії, яка її документує, немає постаті Папи, а натовп, який повернувся спинами – це люди, які відповіли на заклик митця і добровільно взяли участь у його проєкті. Ця акція є колективним жестом спротиву проти практики присвоєння собі різними політичними силами подій, які тут відбувалися і символом яких стала сама корабельня й Пам'ятник полеглим корабельникам 1970, що знаходиться біля неї.

Анна Баумґарт бореться із усталеним щонайменше з часів романтизму образом матері, міцно пов'язаним з ідеєю присвячення себе в ім'я свободи і народу. Художниця, посилаючись на ситуацію самотніх жінок, які вирішують народити дитину, творить образ матері, що суттєво відрізняється від

романтичного. На місце жертви, яка покірно приймає свою долю, приходить жінка, яка міцно тримається на ногах, зі стиснутими кулаками. Маска свині на її обличчі – це знак суспільної мітки, причин якої можна шукати в розумінні жіночої сексуальності, детермінованому релігією. Зав’язана навколо стегон червона спідниця, яка відкриває лоно, в поєднанні з білизою тіла становить виразну алюзію до польських національних кольорів, а значить, і до цінностей, які з ними асоціюються. «Бомбардувальниця» (*Bombowniczka*), сучасна мама, не піддається їм пасивно, як її романтична попередниця, а бореться з тією системою гноблення, які вони сформували.

Окремі аспекти образу поляків зібрані в іронічних коментарях на рисунках Марека Рачковського. У вигаданому світі, яким оперує художник, з’являється більшість мотивів і постатей, які доводять поляків до крайнього обурення, над ними насміхаються, вони є цапами-відбувайлами, вони викликають запеклу злість і заздрість. Є єврей, є ксьондз, є Польща як різнопланова ідея. Є й поляк, образ якого – це замальовка з відстані і напівжартома. Контури його образу незамкнені, як контури стереотипу, який попри незмінність і відносну стабільність дає лише часткове уявлення про складний витвір, яким є національний характер.

Так, як симптоматичною є прив’язка в назві виставки до романтичного міфу, так і значимим належить визнати включення до неї жартівливих малюнків Рачковського. Посилання на вироблені в XIX ст. взірці й на іронію як на інструмент демаскування стереотипів змушує звернути увагу на ще одне питання – створена нарація дуже міцно закорінена в польському контексті. Тож на виставку, що піднімає питання про національні автостереотипи, можна дивитися як на рефлексію, обумовлену польськими автостереотипами, а спосіб, в який цю виставку сконструйовано, як і інструмент для аналізу порушеної проблеми, можна трактувати як своєрідний ключ до демаскування усталених схем мислення. Прив’язку до романтичного міфу й іронії можна тут визнати стереотипно польською.

Izabela Kopania

Our national bodies

The concept of the ‘national body’ recurs very frequently in the rhetoric of 19th-century newspaper essays and various texts concerning history and the history of literature written both in the territories of the former Commonwealth of Poland and Lithuania and in the émigré circles. “Nationality is the heart, language is the blood that bathes the native body of the people”, wrote the philosopher Karol Libelt, and further on he added: “[...] the masses are an entirety, a national body, the nation itself, of which that purported reasoning minority [i.e. the social elites] is no more than a particle, a single component, a national splinter”.¹ In the contending visions of the nation – on the one hand, as a civic community based on politics, and on the other, as a cultural community based on a shared language and tradition – the overriding question concerned the shape, the anatomy, so to speak, of that body. Mickiewicz’s conception of a nation as a population composed of representatives of various social classes, ethnic groups and religious denominations, all of them having equal rights, as well as the idea of an ethnically homogeneous community, which approached close to nationalistic thinking and was very dear to Zygmunt Krasiński’s heart, were both born in the course of the Romantic debates.

¹ K. Libelt, *Rozprawy o odwadze cywilnej, miłości Ojczyzny, wychowaniu ludów*, Cracow 1869, pp. 102, 170.

Debates concerning the anatomy of the nation unfolded in the circles of all the groups that once had lived within the borders of the Commonwealth of the Two Nations. They were especially dynamic during the long 19th century, when the emerging national movements not only envisaged their autonomous statehoods, but also developed their own approaches to the neighbouring peoples. Ukrainians defined themselves in contrast to Poles, whom they identified with the gentry which for long centuries had held economic sway over Ukraine. Poles, in turn, were constructing their own identity by referring to Ukrainians, so different from them with respect to both class and religion. And tsarist Russia, who played the role of the political and cultural hegemonist, cast a dark shadow over both nations. The process of developing the nation's anatomy was accompanied by the parallel process of constructing the image of those who were perceived as situated outside its boundaries. Such images were composed of prejudices, experiences derived from direct contacts in the past, and firmly fixed convictions regarding the neighbours' national characters. At the same time, the mentality, personality and character of one's own nation were the topic of self-examining debates.

Analyses of very many texts produced within the framework of the Polish contemporary culture have demonstrated that the reconstruction and comprehension of images embedded in the collective imagination are not possible without a return to myths which are rooted in the 19th century.² In the case of reflections concerning the view of their compatriots as envisaged by artists from Poland, Russia and Ukraine, which are presented at the exhibition, even the very reference to Romantic terminology, namely to the national body, is symptomatic. Relations between Poles, Ukrainians and Russians seem to be an especially interesting subject of analysis. This is not only because of the layers upon layers of history that have accumulated around these nations, with Poles and Ukrainians long held under the Russian Empire's dominion and later in the Soviet Union's sphere of influence, but also because of the frequency with which these three nations often appear side by side in various narrations. Cases in point are some works by Dorota Masłowska or Ignacy Karłowicz, in which the imagined "Russki"

² Cf. e.g. I. Kowalczyk, *Matka-Polka kontra supermatka*, "Czas kultury", 2003, no. 5, pp. 11–21. On a number of elements of the broadly understood Romantic myth: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Cracow 2006 (esp. the chapter "Polonia powielona", pp. 258–299).

or "Ukrainian" are points of reference in defining the Polish identity.³ Models of attitudes rooted in the Romanticism, as well as experiences derived from long-lasting subjugation, still seem to determine the fundamental features of images and self-images of nations that have shared their historical, geographical and cultural borders.

An anatomy shown through works whose authors attempt to trace the constitutive features of Poles, Russians and Ukrainians is, out of necessity, an incomplete one. The principle of *pars pro toto* which governs the structure of Anna Baumgart's film *Synecdoche Warszawa* may be considered the formula which organizes the issue of national stereotypes and self-stereotypes. The incompleteness of images and their lack of symmetry make it possible to capture the events, processes and attitudes which influence the writing of the anatomy of the "national body". The image of Ukraine is constructed almost exclusively around the military conflict, and the image of Russia around the oppressive policies of the state which are perceptible in all areas of life. The image of Poland – politically speaking, the most stable of these three states – is the richest; it is a multifaceted vivisection of national attitudes and prejudices. Even when analysed from widely differing perspectives, the Ukrainian, Russian and Polish national bodies are bodies that are scarred, lacerated and festering.

At the edge of war

Kharkiv as recorded by Mykola Ridnyi (*Regular Places*) does not in the slightest resemble the place where the supporters of the events then unfolding at the Maidan in Kyiv fought with their opponents. In the grey streets of Kharkiv, one of the largest cities in Ukraine, life's peaceful rhythm successfully obscures the traces of smoke from flares and political emotions which flared up there in 2014. The city's ordinariness is, however, misleading and suspiciously disturbing; memories of the fighting which surface in private conversations and documentary materials seem to have pervaded the very place. These memories have permeated the tissue of the colourless façades of tenement blocks and, despite persistent attempts to erase the past experience of violence, do not allow anyone to see Kharkiv otherwise

³ A. Lewandowska, *Postzależnościowe narracje patriotyczne w wybranych tekstach Doroty Masłowskiej, Dawida Bieńkowskiego i Ignacego Karłowicza*, "Porównania", 12, 2013, pp. 73–85. Cf. also Maria Janion's observations in *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, esp. the chapters "Polska w Europie" and "Roskie i polskie" (pp. 165–256).

than through the political tensions that brought the city to the edge of a military conflict. Ridnyi's image of the city is, in a sense, anthropomorphic; Kharkiv, together with its residents, seems to think, feel and breathe the war.

In Vlada Ralko's work *The Kyiv Diary*, the national body and the body of an individual intermingle, and the collective perspective is penetrated by the perspective of well-nigh every single resident of Kyiv. *The Diary* was in the making over the entire period of the Maidan riots, and its episodes record the anxiety encoded in everyday experience, the inner conflict and the feeling of danger. The political chaos which translated into the perception of emotional instability has been shown by means of surrealist images of disjointed bodies, deformed figures and hybrids constructed from pieces of weapons and fragments of human bodies.

In his presentation of the anatomy of the conflict in Ukraine, David Chichkan (*Against Faith, Against Honour, Against Authority, For Anarchy*) takes political views and social moods as his point of departure. Instead of the obvious and simplistic differentiation between the sides of the conflicts, i.e. the Ukrainians as victims and the Russians as aggressors, Chichkan uses social and political views as his demarcation lines.⁴ In his mural, a fracture line divides the supporters of anarchic movements – the anarcho-feminists with the black-and-purple flags and the anarcho-syndicalists with the red-and-black flags – from the supporters of nationalist fractions. Among the latter, Chichkan included national revolutionaries from the Right Sector with the red-and-black flag, a nationalist with the *Wolfsangel* symbol of joined letters "N" and "I" against a yellow background (once used by the Svoboda party of Ukraine) and the Ukrainian and Russian nationalists bearing manifestation flags with Celtic crosses, respectively: the flag of Ukraine paired with the red-and-black flag of the revolutionary movement, and the flag of Russia paired with the old yellow-black-white flag of the Russian Empire, referring to the emblematic colours of the Romanovs. A simplistic but eloquent stereotyped view is here replaced by the truly complicated relationships between nations divided – or united – not by nationality and ethnic origin, but by the vision of political future.

⁴ In the context of Chichkan's work, cf. the observations of Mykola Riabchuk, *Przełom roku 2014: od „dwóch Ukrain” do jednego narodu obywatelskiego?*, "Kultura i społeczeństwo", vol. LIX, 2015, no. 2, pp. 3–26.

In the face of oppression

In the works of Russian artists, Russia as a political entity is explicitly presented as an aggressor and its society as a collective subject to an oppressive system of authority to which it reacts with total passivity. The most radical of the Russian action artists, Petr Pavlensky, directs his actions against the mechanisms of power on the one hand, and against the apathetic society on the other. In objection to the arrest and prosecution of the members of Pussy Riot, Pavlensky stitched his lips shut (*Seam*); in the square in front of the government buildings in St Petersburg he wound barbed wire around his naked body in a gesture of protest against the Russian legislature (*Carcass*); sitting on the wall of the W. Serbski State Centre for Social and Forensic Psychiatry, a notorious psychiatric hospital in Moscow, he cut off his earlobe with a large kitchen knife (*Segregation*); sitting in the Red Square in Moscow on the Police Day, he nailed his scrotum to the pavement (*Fixation*). In St Petersburg, he set some car tyres on fire, thus repeating the events from the Maidan in Kyiv (*Freedom*). This last gesture he described as his first-ever action that tells of freedom, not of enslavement. Pavlensky's actions are complete in the moment the police walks onto the scene to "remove" the artist. His drastic acts of objection to the absence of social protest in the face of the abuse of power are gestures of both defiance and despair. To Pavlensky, authority is oppressive by definition; himself, he is chiefly opposed to the society's indifference and its silent subsistence in an oppressive situation.

The twelve-chapter video *The Excluded. In a Moment of Danger* by the Chto Delat collective records a theatricalised patchwork stage show which comments on the recent events in Russia. The scene in which the participants report their coordinates in space and time reveals the political dimension of both geography and history. The reference points include not only imaginary episodes close to the poetics of the science-fiction, but also such facts as the war in Chechnya and the Donetsk riots. In one of the chapters, the artists point to events that shocked the world. The September 11th attacks in 2001 and the bombing of Belgrade by the NATO in 1999 are mentioned parallel to the annexation of Crimea and the Pussy Riot trial. In almost every chapter, personal history is embedded in the recalled collective experience, and the first-person declarations become a figure for the commonly experienced emotions. In *The Excluded*, Chto Delat presents an image of a community devoid of the qualities of a civic society; a passive

community subjugated by the authorities and controlled by fear. Line by line, the revealed image of Russia is that of an aggressor, but also that of a menaced country.

Polishness on a tribune

An agora or a tribune is the starting point for Adam Adach's reflections regarding the image of the Polish people (*Tribune (1)*, *Tribune (2)*). The canvas is tightly packed with violently gesticulating figures of people passionately involved in the spectacle unfolding before their eyes. The tribune may be interpreted as a crowd of football fans, but also as any other crowd, as people taking part in marches, concerts or political demonstrations. Examples of such gatherings are abundant in the social life of Poland in the recent years, witness the marches organised in celebration of the Independence Day, demonstrations of the "defenders of the cross" in front of the Presidential Palace in Warsaw after the crash of the president's airplane in Smolensk in 2010 or the throngs of fans in the football stadiums during the 2012 European Championship. A crowd finds strength in togetherness; in a crowd, emotions reach their zenith; a crowd vents frustration, anger and aggression in uncontrolled behaviour. In a crowd, attitudes and convictions that organise the life of a given community take on exaggerated, sometimes caricatured features. Recent events in Poland have shown how crowd behaviour reveals a degenerated, wrongly interpreted patriotism and religiosity.

The films *The Cross*, *The Smolensk Tragedy* and *EuroMaidan Chronicle Ukraine 2014* by Tomáš Rafa show Poles and Ukrainians in unusual conditions and places; ones which may be termed heterotopic, i.e. removed from the order of everyday existence and governed by special rules. The long chain of events at the Krakowskie Przedmieście street in Warsaw after the crash of the presidential airplane in Smolensk and the subsequent "battle for the cross" erected by the boy scouts in front of the Presidential Palace, as well as the demonstrations of the supporters of the association agreement with the UE which took place at the Maidan in Kyiv, may be perceived as such heterotopic situations. When brought together, the two documentaries invite comparisons: the Maidan crowd, silently concentrated in the face of an open conflict, sharply contrasts with the noisy, strident Krakowskie Przedmieście crowd. *The Cross* records a far broader range of human attitudes and emotions. The struggle for a symbol that

had become politicised attracted to the street in front of the Presidential Palace some fundamentalist Catholics, extreme rightists and a throng susceptible to their demagoguery, but also scandalmongers and troublemakers, people who were emotionally unstable, some freaks and, finally, advocates of the removal of the cross from the gates of the Palace. The Krakowskie Przedmieście crowd is confrontational, petulant, emotionally aroused and stubborn. The Maidan crowd, in contrast, seems focused on a shared idea, the differing visions of the future did not manage to divide the protesters.

Rafa's way of seeing the events at Krakowskie Przedmieście is shared by their active participant and observer Mieczysław Zieliński, an amateur filmmaker, a patriot and an ex-scout who for years has been documenting religious events and national celebrations. Some of the materials recorded by Zieliński have been used by Piotr Wysocki in his installation *The Cross*. Images of shared contemplation and mourning immediately after the disaster are interspersed with images of the funeral of the president and his wife and with events from "battle for the cross" that followed. Similarly as in Rafa's works, parallel projections illustrate a range of social attitudes and moods: from men and women focused on prayer and boy scouts with banners, to fanatics blinded by ideology. Nationalistic, fundamentalist Catholic, anti-government, anti-Semitic and anti-Russian feelings emanate from the frames, demonstrating the crowd's extreme, degenerated understating of patriotism and religion.

Katarzyna Kozyra shows the problem of patriotism and religiosity in an universal dimension. She makes use of the Polish national colours, but the symbols of two of the world's great religions, the Christian cross and the Islamic crescent, suggest that her work must be seen in a broader context. In the diptych *Krzysztof Czerwiński II*, Kozyra reflects on the 1990s war in the Balkans and on its ethnic and religious background. Her starting point was the ideological interpretation of the red cross, the symbol of the humanitarian organization. In spite of its alleged neutrality, its connotations proved so strong that in the Islamic countries it had to be replaced by the red crescent. By juxtaposing both symbols with a victim's body, Kozyra points to the depersonalisation of a human being, which is rooted in any fanatically supported ideology, be it national, ethnic or religious. Blind obedience to dogmas leads to the segregation of victims; the boundary between "us" and "them" becomes especially evident. In a world that is structured along these lines, there is no place for compassion, empathy and

unity above national and religious divisions.

When separated from national causes and the viciousness of a shared ideological struggle, the everyday Polish religiosity turns out to be more down-to-earth, almost playful in character. Jadwiga Sawicka's pink light-boxes emit a string of repetitive calls "Jesus and Mary" and "Oh, Lord". Written again and again on backlit posts (and more often thoughtlessly repeated in everyday situations), they lost their religious overtone long ago. All that remains is a religious context; the phrases themselves, often inserted into utterances as a sign of fright or surprise, reveal the stereotypical quality of Polish religiosity, its superficiality and traditionalism, and the emptiness of symbols on which it is based. Kobas Laksa has a similar view of it. His video *I Went on a Pilgrimage with My Mom* documents a group journey to the shrine of the Virgin Mary in Licheń organised by the artist's mother. In Laksa's approach, the "pilgrimage" is more like a trip, a few days' excursion. Frame after frame, the overwhelming kitsch of the Licheń shrine and of the ubiquitous devotional souvenirs is contrasted with religious rapture, generating questions as to the aesthetics and the economic aspects of this cult place and, more generally, as to the nature of contemporary religiosity. The spiritual aspect of the pilgrimage loses its importance, just as the theological aspect of faith grows increasingly faint.

One of the keys that may be used in the analysis of the image of the Polish people is history, especially that part of it which has not been fully explained and is still unaccepted. One does not have to reach far back into the past to find landmark events, ones which served to constitute the Polish awareness and identity, in the history of Poland. In the previous century, and even in the past few decades, the Polish people were forced to constantly seek and redefine their own identity both in the collective and in the individual aspect. Anna Baumgart constructs meta-narrative concerning the struggle with history. Her patchwork video entitled *Synecdoche Warszawa* consists of pieces of feature films, historical films, documentaries and press reports. From these elements, Baumgart creates a forceful whole, in which the recipient feels totally lost. The materials she has selected attack the viewer with iconic images, memorable slogans and snatches of dialogues. The level of symbols is mixed with the level of reality, perceptions with facts, and images from the recent past with history. The video invites remembrance and

reflection on the subject of forgetting; the sorely tried memory attempts to construct a rational whole from fragments. The viewer is faced not only with episodes from the past, but also with the exposed mechanisms which govern the writing of history and with a revelation of the ease with which handy narratives are accepted.

Aleksandra Czerniawska uses family history to talk about buried images from the less distant past: the difficult post-war relationships between neighbours having different ethnic backgrounds. The events recalled in the *Death of Stefan (1)* are interpreted through her experience of being a Belarusian and an Orthodox Christian, an alien in the world that surrounds her, and of the slow discovery of her own identity. Czerniawska returns to the village of Zaczerlany in Podlachia, where during the Second World War and immediately after it the local Belarusians were being murdered. The perpetrators of these crimes were Germans, Russians, Ukrainians and Poles from the underground army. Czerniawska's own granduncle had been shot by an Ukrainian partisan during the war. Now she sheds light on an episode from a past that has long been obscured and manipulated. She reveals how drastic were the circumstances in which Poland as we know it was formed; it was the era of conflicts, of a struggle between opposing nationalisms, of arbitrary and politicised boundaries, of a fiercely nationalistic society. At the same time, she reminds us of the existence of a multicultural, multiethnic and multinational Poland, and in this context recalls events which have not been explained and are still not accepted.

Untitled (Solidarity) by Piotr Uklański is a clear and eloquent commentary on the present condition of Solidarity, the independent trade union which attained the rank of the symbol of opposition against the communist authority in the People's Republic of Poland. During a photo session held in the Gdańsk shipyard, Uklański photographed the Solidarity logotype made up by a few thousand soldiers. Another photograph was taken when the crowd began to disperse and thus the contours of the logotype were losing their clarity. Uklański almost literally smashed a symbol that no longer conceals either Solidarity in the political sense or solidarity understood in terms of relationships. Recreating the symbol in the shipyard, the birthplace of the freedom movement and the scene of the first strikes – and using the military, i.e. the same force which the authorities had used to suppress the workers' protests, to do so – gives a slightly ironic air to this debate with the Solidarity myth.

The issue of the appropriation of history is discussed by Hubert Czerepok, whose project refers to a gesture arranged by the communist authorities for the purpose of propaganda (*At the Monument*). Czerepok's starting point was a photograph taken by the Gdańsk reporter Zbigniew Kosycarz during the third pilgrimage of Pope John Paul II to Poland in the year 1987. The Pope laid flowers and prayed at the monument of shipyard workers killed in 1970 during the suppression of the strikes. The authorities blocked access to the monument to the citizens; instead, the monument was surrounded by soldiers dressed in civilian clothes, who at some point made a demonstration of ostentatiously turning their backs towards the praying pope. The pope is not featured in Czerepok's action and the photograph which documents it, and the crowd turning their backs to the square are volunteers who responded to the artist's call and came to participate in the project. This action is a collective gesture of opposition to the practice of appropriating the Gdańsk events, as symbolised by the shipyard itself and by the nearby monument to shipyard workers killed in 1970, by various political fractions.

Anna Baumgart battles the image of motherhood which has been embedded in Polish culture since at least the Romantic era and which is fused with the idea of sacrifice in the name of freedom and the nation. Referring to the position of single mothers, Baumgart creates a very different image of motherhood. Instead of a victim who meekly accepts her condition, there is a battle-ready woman who stands firmly, with a balled fist. A pig mask on her face is a mark of social stigma rooted in the perception of female sexuality which is determined by religion. A skirt tied around the woman's hips reveals her pubis; its red colour contrasts with the whiteness of her body, making a clear reference to Polish national colours and thus to the values associated with them. *Bombowniczka* (which means a female bomber) is a modern-day mother; she does not accept these values passively like her Romantic predecessor did, but fights the systematic oppression which they generate.

Ironical commentary provided by the drawings of Marek Raczkowski is an excellent focus for various aspects of the image of Polish people. The draughtsman's *imaginarium* contains a lion's share of the motifs and figures that drive Poles round the bend. These are the objects of ridicule, scapegoats who provoke an ancient fury and envy: a Jew, a priest, and Poland as a very capacious idea. There is also the Pole, whose image is sketched

with reserve and a slight mockery. The contours of this image are left open, like the contours of a stereotype, which despite its durability and relative immutability only partially renders an idea of the complicated thing that is the national character.

Just as the reference to the Romantic myth in the title of the exhibition must be considered symptomatic, the inclusion of Raczkowski's mocking drawings into the scope of this exhibition should be accepted as significant. References to attitudes whose models developed in the 19th century, and to irony as a useful tool for unmasking stereotypes, prompt us to focus on one more point: the resulting narrative is strongly embedded in the Polish context. Hence, an exhibition which comments on national self-stereotypes may be perceived as an investigation conditioned by Polish self-stereotypes. The manner in which this exhibition has been constructed and the apparatus used in the analysis of the posed problem may be treated as special pointers that serve to reveal how schematically rigid are our lines of thinking. The sentimental attachment to the Romantic myth and to irony may be perceived here as stereotypically Polish.

Adam Adach | Адам Адах

Anna Baumgart | Анна Баумґарт

David Chichkan | Давид Чічкан

Chto Delat | «Что Делать»

Hubert Czerepok | Губерт Черепок

Aleksandra Czerniawska | Александра Чернявська

Katarzyna Kozyra | Катажина Козира

Kobas Laksa | Кобас Лякса

Petr Pavlensky | Пйотр Павленський

Marek Raczkowski | Марек Рачковський

Tomáš Rafa | Томаш Рафа

Vlada Ralko | Влада Ралко

Mykola Ridnyi | Микола Рідний

Jadwiga Sawicka | Ядвіґа Савіцька

Piotr Uklański | Пйотр Уклянський

Piotr Wysocki | Пйотр Висоцький



Adam Adach | Адам Адах

Трибуна (1), Трибуна (2) | «Трибуна (1)», «Трибуна (2)» | Tribune (1), Tribune (2), 2012–2015

olej na płótnie | полотно, олія | oil on canvas, 130 x 200 cm/cm, 129 x 194 cm/cm

dzięki uprzejmości BWA Warszawa | люб'язно надано галереєю BWA Warszawa |

courtesy of BWA Warszawa



Anna Baumgart | Анна Баумґарт
Synecdocha Warszawa | «Синекдоха Варшава» | *Synecdoche Warszawa*, 2012
 wideo | відео | video, 4'20"

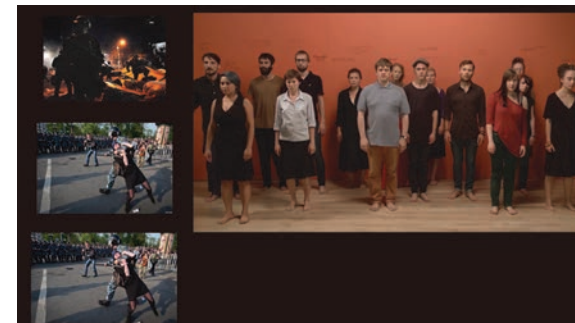
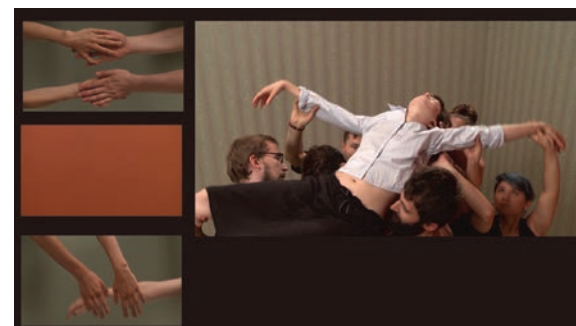
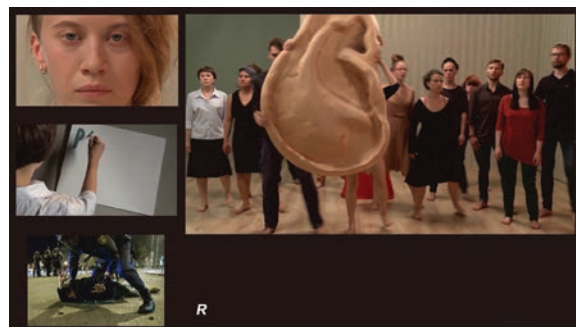
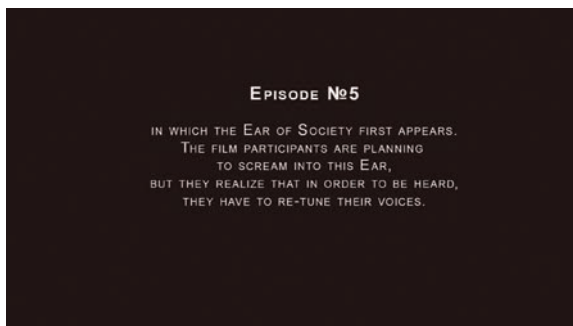


Anna Baumgart | Анна Баумґарт
Bombowniczka | «Бомбардувальниця» | *Bombowniczka* (female bomber), 2004
 rzeźba, gips, tkanina, płyta stalowa | скульптура, гіпс, тканина, сталева плита |
 sculpture, plaster, fabric, steel plate, 167 x 50 x 50 cm/cm
 dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum
 Narodowego w Warszawie
 люб'язно надано Музеєм скульптури ім. Ксавери Дуніковського, відділ
 Національного музею у Варшаві
 courtesy of Xawery Dunikowski Museum of Sculpture, Division of the National
 Museum in Warsaw



David Chichkan | Давид Чічкан

Przeciw wierze, przeciw honorowi, przeciw władzy, za bezrządem | «Проти віри, проти честі, проти влади, за анархію» | *Against Faith, Against Honour, Against Authority, For Anarchy*, 2015
malarstwo ścienne, akwarela | настінний живопис, акварель | wall painting, watercolour,
268 x 302 cm/cm (wymiary zmienne | dimensions variable | розміри змінні)



Chto Delat | «Что Делать»

Wykluczeni. W chwili zagrożenia | «Виключені. У мить небезпеки» |

The Excluded. In a Moment of Danger, 2014

performance filmowy | фільм-перформанс | film-performance, 57'34"



Hubert Czerepok | Губерт Черепок

Pod pomnikiem | «Під пам'ятником» | *At the Monument*, 2010

dwie fotografie | дві фотографії | two photographs

(Zbigniew Kosycarz | Збігнєв Косицаж, 1987, 21,2 x 31,2 cm/cm;

Hubert Czerepok, działanie w Gdańsku w ramach projektu *Otwarty tron* | Губерт Черепок,

акція в Гданську в рамках проекту «Відкритий трон» | Hubert Czerepok, action in Gdańsk

as part of the *Open Throne* project, 2010, 120 x 120 cm/cm)

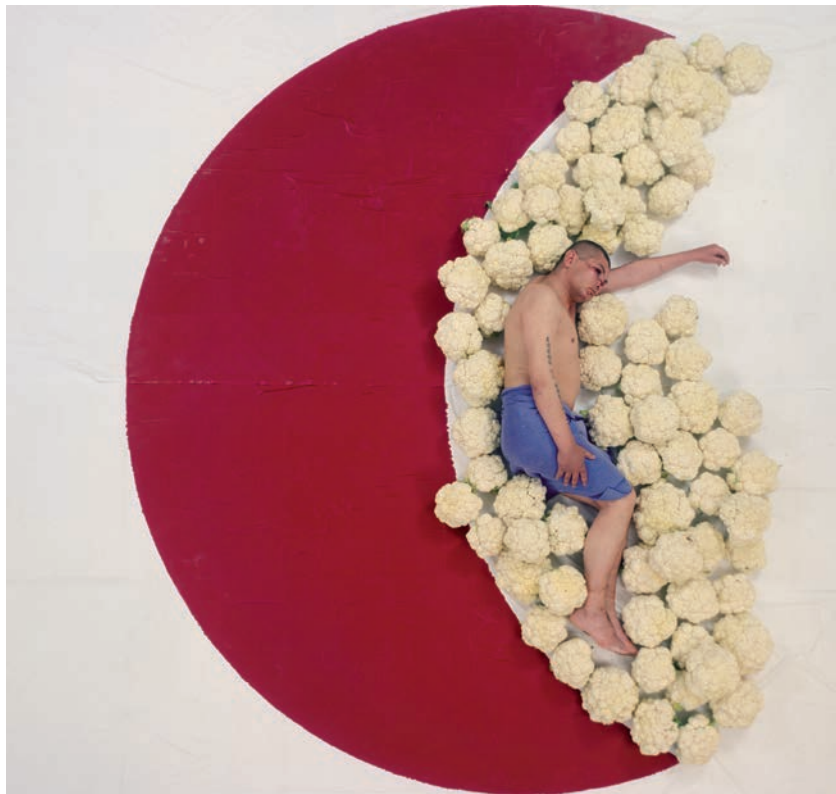


Aleksandra Czerniawska | Александра Чернявська

Zabicie Stefana (1) | «Убивство Стефана (1)» | *Death of Stefan (1)*, 2008

olej na płótnie | полотно, олія | oil on canvas, 190 x 293 cm/cm





Katarzyna Kozuza | Катажина Козира

Krzysztof Czerwiński II | «Кшиштоф Червінський II», 2001

dwie fotografie | дві фотографії | two photographs, 98 x 104 cm/cm

praca z kolekcji Galerii Arsenal w Białymstoku | робота з колекції Галереї Арсенал

у Білостоку | work in the collection of the Arsenal Gallery in Białystok





Kobas Laksa | Кобас Лякса

Pojechałem z matką na pielgrzymkę | «Я поїхав з мамою у паломництво» |

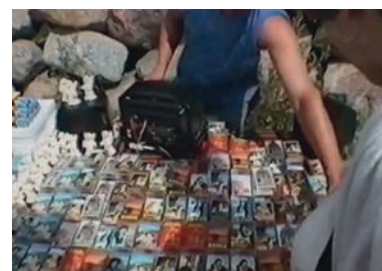
I Went on a Pilgrimage with My Mom, 2000

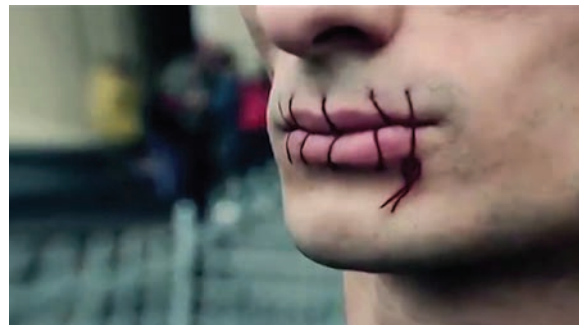
video | відео | video, 22'

praca z kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych |

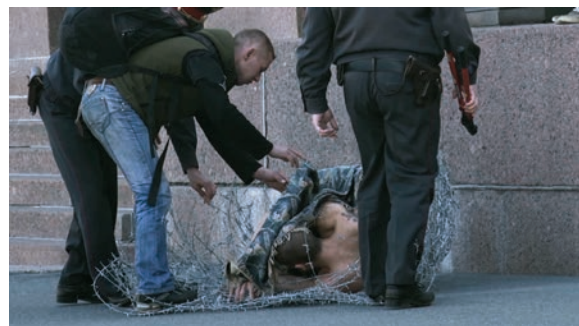
робота з колекції Підляського товариства підтримки мистецтв |

work in the collection of the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts





Szew | «Шов» | *Seam*, 2012, 1'15"

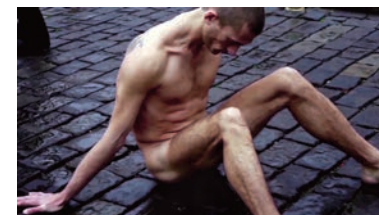


Tusza | «Туша» | *Carcass*, 2013, 1'37"

Petr Pavlensky | Пйотр Павленський

wideodokumentacja performance'ów | відеодокументація перформенсів |

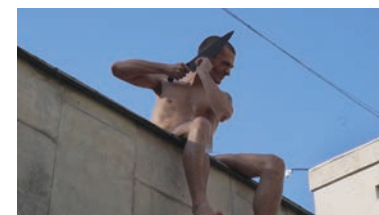
video documentation of performances, 2012–2014



Utrwalanie | «Фіксація» | *Fixation*, 2013, 1'50"



Wolność | «Свобода» | *Freedom*, 2014, 2'55"



Segregacja | «Відділення» | *Segregation*, 2014, 2'08"



Учора кільканадцять випадкових осіб відзначено медаллю за ніщо.
Yesterday a number of random persons were decorated for nothing at all.
14,1 x 14,6 cm/cm



– Не вип'єш за батьківщину, сопляк?
– So you won't drink to Fatherland, you piece of shit?
8 x 8,7 cm/cm



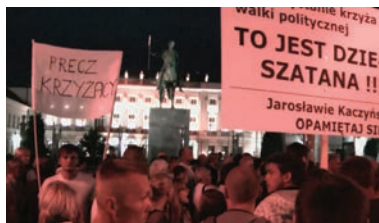
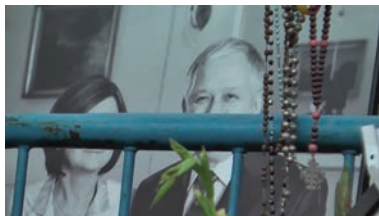
«Я ніколи не опущуся до використання національної трагедії у передвиборчій кампанії».
"I will never stoop to making use of a national tragedy in my electoral campaign."
12,5 x 14,9 cm/cm



– Помолімося, аби під час жалобних заходів на честь жертв катастрофи, яка сталася в річницю вбивств, не дійшло до якоїсь трагедії.
– Let us pray that no tragedy happens during the celebrations to honour the victims of the disaster which occurred on the anniversary of the massacre!
11,4 x 14,7 cm/cm

Marek Raczkowski | Marek Рачковський

seria rysunków, tusz na papierze | серія рисунків, папір, туш | a series of drawings, ink on paper



Tomáš Rafa | Томаш Рафа
Krzyż. Katastrofa smoleńska | «Хрест. Смоленська катастрофа» |
The Cross. The Smolensk Tragedy, 2010
 film dokumentalny | документальний фільм | documentary film, 26'47"

Tomáš Rafa | Томаш Рафа
Kronika Euromajdanu Ukraina 2014 | «Хроніка Євромайдану Україна 2014» |
EuroMaidan Chronicle Ukraine 2014, 2014
 film dokumentalny | документальний фільм | documentary film, 7'58"



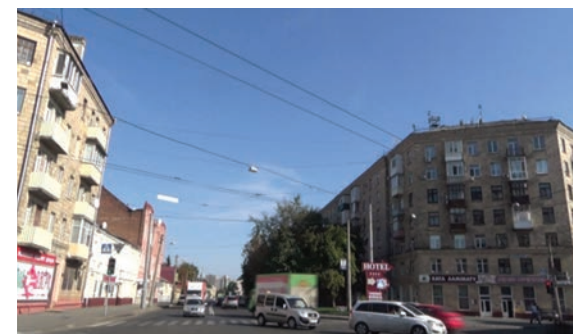
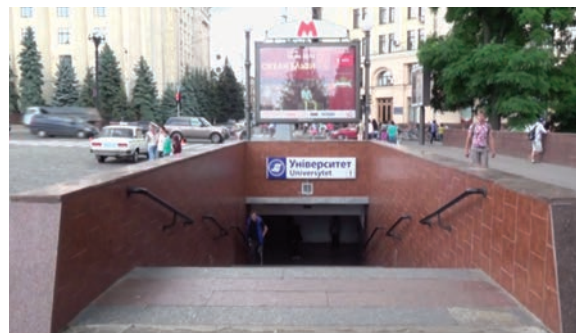
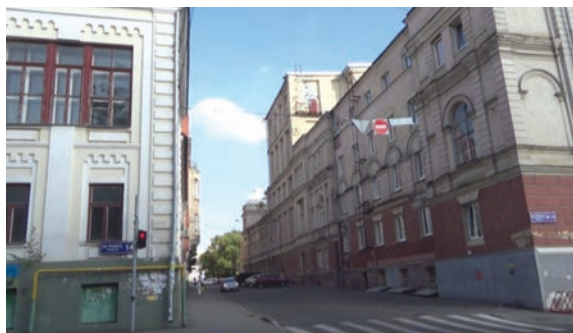
Vlada Ralko | Влада Ралко

Dziennik kijowski | «Київський щоденник» | *Kyiv Diary*, 2013–2015

40 rysunków, akwarela, długopis na papierze | 40 рисунків, акварель, папір, ручка |

40 drawings, watercolour, ballpoint pen on paper, 29,7 x 21 cm/cm





Mykola Ridnyi | Микола Рідний

Zwykłe miejsca | «Звичайні місця» | *Regular Places*, 2014

video HD | відео HD | HD video, 14'



Jadwiga Sawicka | Ядвіґа Савіцька

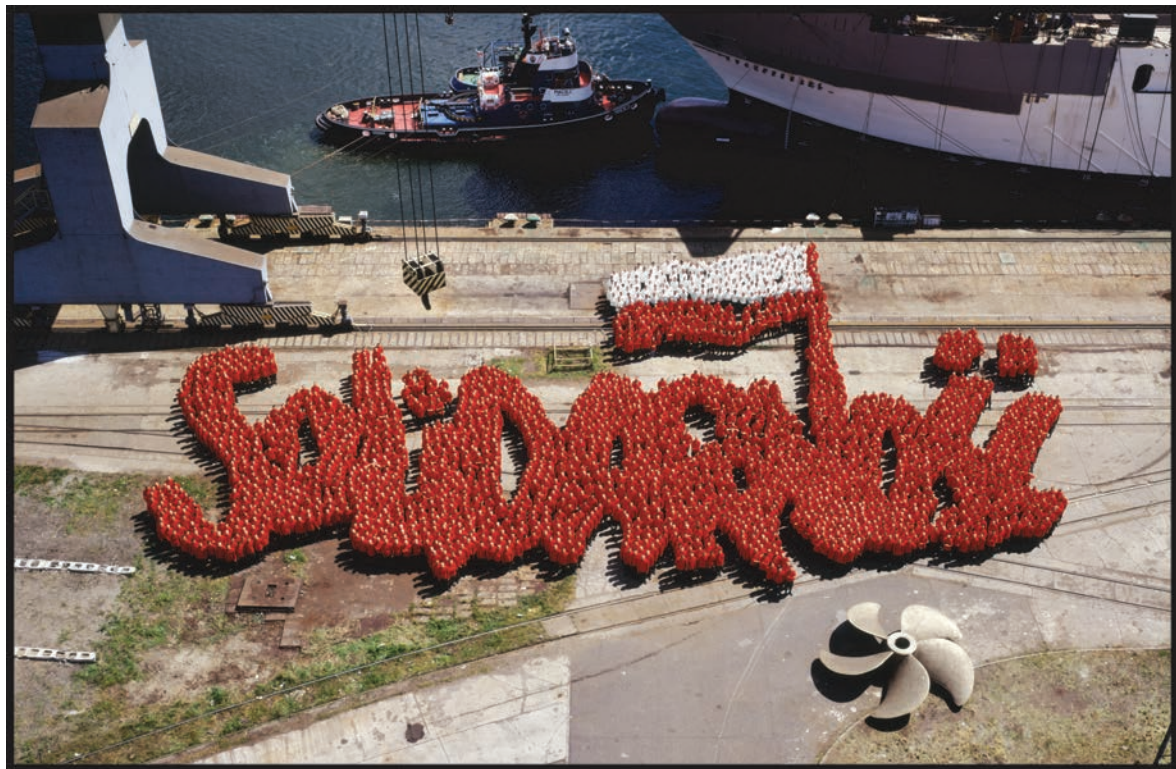
Chryste Panie | «Боже Правий» | *Oh Lord*, 2003

Jezus Maria | «Мати Божа» | *Jesus and Mary*, 2003

wydruk cyfrowy, lightbox | цифровой друк, лайтбокс | digital print, lightbox,

186 x 51 x 51 cm/cm



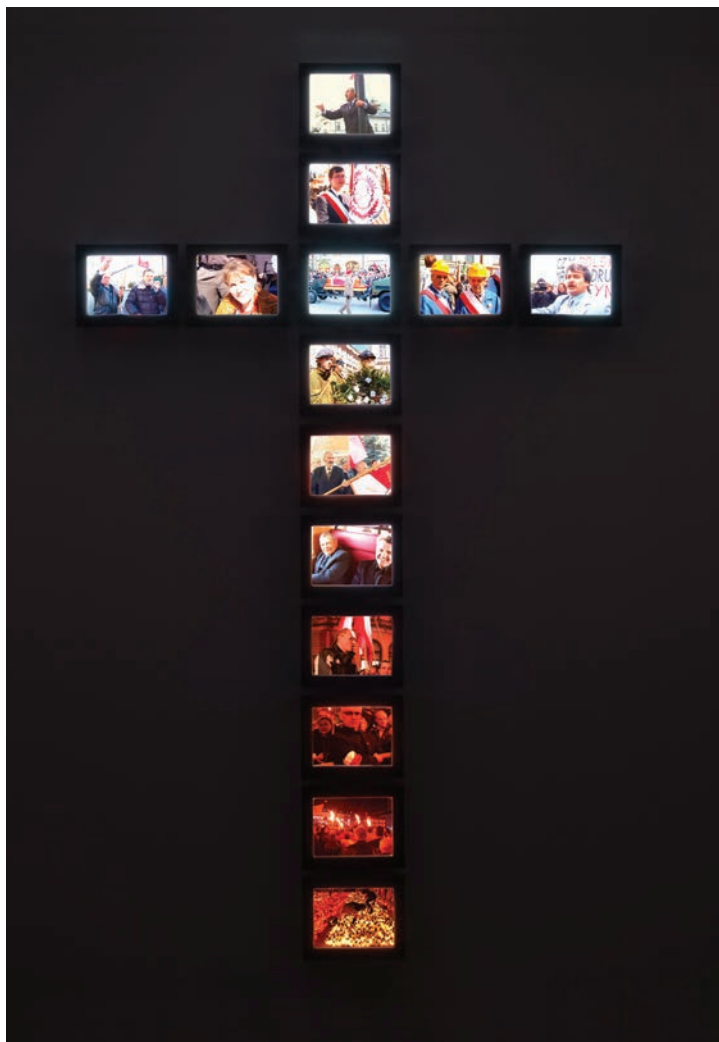


Piotr Uklański | Пйотр Уклянський

Bez tytułu (Solidarność) | «Без назви (Солідарність)» | *Untitled (Solidarity)*, 2007

dwie fotografie wielkoformatowe | дві великоформатні фотографії | two large-format

photographs, 300 x 459 cm/cm



Piotr Wysocki | Пйотр Висоцький

Krzyż | «Хрест» | The Cross, 2011

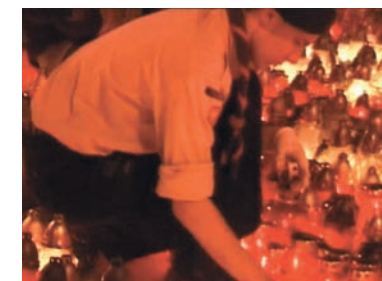
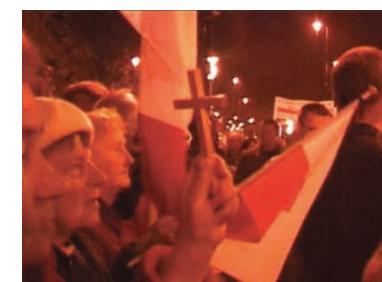
rzeźba multimedialna, 15 monitorów | мултимедійна скульптура, 15 моніторів |

multimedia sculpture, 15 screens, 250 x 150 cm/cm

praca z kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych |

робота з колекції Підляського товариства підтримки мистецтв |

work in the collection of the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts



Pierwsza odsłona wystawy była prezentowana w Galerii Arsenal elektrownia w Białymstoku
Перший варіант виставки був представлений у Галереї Арсенал електростанція у Білостоку
The first edition of the exhibition was presented at the Arsenal Gallery power station in Białystok
21.08.–27.09.2015

katalog / каталог / catalogue:

projekt graficzny / макет / layout: Balans Studio, www.balansstudio.pl

redakcja językowa tekstów polskich i korekta / літературна редакція польських текстів і коректура /
Polish language editing and proofreading: Ewa Borowska / Ева Боровська

korekta tekstów polskich / коректура польських текстів / Polish language proofreading:
Jolanta Maciejewska / Йоланта Мацеєвська

tłumaczenie polsko-ukraińskie / польсько-український переклад / Polish-Ukrainian translation:
Olena Sheremet / Олена Шеремет

tłumaczenie polsko-angielskie / польсько-англійський переклад / Polish-English translation:
Klaudyna Michałowicz / Клаудина Міхалович

wybór materiału ilustracyjnego / вибір ілюстративного матеріалу / selection of illustrative material:
Katarzyna Kida / Катажина Кіда

zdjęcia z wystawy w Galerii Arsenal elektrownia w Białymstoku / фото з виставки в Галереї Арсенал
електростанція у Білостоку / photographs from the exhibition at the Arsenal Gallery power station
in Białystok: Maciej Zaniewski / Мацей Занєвський

pozostałe reprodukcje dzięki uprzejmości artystów, o ile nie zaznaczono inaczej / решта репродукцій
люб'язно надані художниками, якщо не зазначено інше / other digital images courtesy of the
artists, unless otherwise stated

druk katalogu / друк каталогу / catalogue printed by:
Koncept, Białystok / Білосток

nakład / наклад / print run: 600 egz. / прим. / copies

© Copyright by Galeria Arsenal and Authors
Białystok 2016

wydawca / видавець / published by:

Galeria Arsenal, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
Галерея Арсенал, вул. А. Міцкевича, 2, 15-222, Білосток, Польща
galeria-arsenal.pl

Dyrektor Galerii Arsenal / Директорка Галереї Арсенал /
Director of the Arsenal Gallery:
Monika Szewczyk / Моніка Шевчик

G A L E R I A
Arsenal

miejska instytucja kultury
міська культурна установа
municipal cultural institution



Białystok 2016
ISBN 978-83-89778-14-7



okładka przedstawia fragment obrazu |
на обкладинці представлений фрагмент картини |
cover features fragment of the painting:

Adam Adach | Адам Адах

Trybuna (1) | «Трибуна (1)» | *Tribune (1)*, 2012–2015

olej na płótnie | полотно, олія | oil on canvas, 130 x 200 cm/cm

dzięki uprzejmości | люб'язно надано галереєю | courtesy of BWA Warszawa



G A L E R I A

Arsenal

ISBN 978-83-89778-14-7