



DUBY SMALONE

ISBN 978-83-66262-22-5

30.06 –
3.09.2023

KURATORKA/
CURATOR
KATARZYNA
RÓŻNIAK-SZABELSKA

G A L E R I A
Arsenal

GALERIA ARSENAŁ
W BIAŁYMSTOKU



[FIDDLE- STICKS]

AGNIESZKA
BRZEŻAŃSKA,

EGLĖ

BUDVYTYTĖ,

KASIA HERTZ,

ANNA HULAČOVÁ,

KAROL PALCZAK,

AGNIESZKA POLSKA,

MARTINA DROZD SMUTNÁ,

IZA TARASEWICZ

BIĄŁYSTOK 2023

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE 4

KATARZYNA
RÓŻNIAK-SZABELSKA
DUBY SMALONE 5

EWA TATAR
*CHŁOPOROBOTNIK
I BOA GRZECHOTNIK.
O SENTYMENTACH,
RESENTYMENTACH
I SKUTECZNOŚCI
SYMBOLICZNEJ* 17

KATARZYNA CZECZOT
WYŚCIG Z CZASEM 21

POST BROTHERS
*RYTM I PRACA
MAZURKA* 25

WYDARZENIA
TOWARZYSZĄCE 33

ZDJĘCIA Z WYSTAWY
34

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION 4

KATARZYNA
RÓŻNIAK-SZABELSKA
*DUBY SMALONE /
FIDDLE-FADDLE* 11

EWA TATAR
*WORKER-FARMER AND
BOA THE RATTLESNAKE.
ON SENTIMENTS,
RESENTIMENTS AND
SYMBOLIC EFFICIENCY* 19

KATARZYNA CZECZOT
RACE AGAINST TIME 23

POST BROTHERS
*THE RHYTHM AND
LABOUR OF MAZURKA* 29

ACCOMPANYING
EVENTS 33

EXHIBITION PHOTOS 34

WPROWADZENIE

Punktem wyjścia wystawy *Duby smalone* są prace artystek, które badają własne wiejskie korzenie i ich relacje z modernizacją. Myśląc o swoich dziadkach i pradziadkach, pytają o konsekwencje elektryfikacji wsi czy kolektywizacji i uprzemysłowienia rolnictwa. Przyglądając się historii swoich babć, zadają pytania o emancypację kobiet na wsiach Europy Środkowej i o historię awansu społecznego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Niektóre cofają się dalej, domyślając się losów swoich praprababek i ich przodków – ludzkich maszyn systemu pańszczyźnianego.

Wyrastające z tych korzeni prace wystawione są na działanie współczesnych kryzysów. Na historii modernizacji wsi, splecione z losami ich własnych rodzin, artystki patrzą przez pryzmat katastrofy klimatycznej, zmierzchu kapitalistycznego porządku, niedokończonych modernizacji rodzinnych miejscowości i przyspieszonego rozwoju technologii służących głównie najbardziej uprzywilejowanym członkom społeczeństwa. Cierpliwie pielęgnują jednak alternatywne wizje. Takie, w jakich relacje między człowiekiem, naturą i technologią nie są hierarchiczne i nie podporządkowują się imperatywom zysku i rozwoju.

W budynku dawnej elektrowni w Białymstoku wspólnie budujemy świat zawieszony między fikcją a rzeczywistością. Surrealistyczny, posthumanistyczny, inspirowany przednowoczesnymi wierzeniami, powieściami science fiction i alternatywnymi obiegami wiedzy. Świat zamieszkały przez hybrydyczne istoty, w którym niezbędne technologie sadzi się i obserwuje, jak rosną. Mamy nadzieję, że będzie to miejsce wytchnienia także dla odwiedzających nas gości.

INTRODUCTION

The starting point of the exhibition *Duby smalone* [Fiddlesticks] is the work of artists who explore their own rural roots and their relationship to modernization. Thinking of their grandparents and great-grandparents, they ask about the consequences of rural electrification, collectivization and industrialization of agriculture. Looking at the history of their grandmothers, they ask questions about the emancipation of women in the villages of Central Europe and the history of social advancement in the Polish People's Republic. Some go further back, speculating on the fate of their great-grandmothers and their ancestors—the human machines of the serfdom system.

The works rising from these roots are exposed to contemporary crises. The artists look at the stories of rural modernization, intertwined with the fates of their families, through the lens of climate catastrophe, the twilight of the capitalist order, the unfinished modernization of their family villages and the accelerated development of technologies serving mainly the most privileged members of society. However, they patiently nurture alternative visions. Ones in which the relationship between man, nature and technology is not hierarchical and not subordinated to the imperatives of profit or economic growth.

In the building of a former power plant in Białystok, together we build a world suspended between fiction and reality. Surreal, post-humanist, inspired by pre-modern beliefs, science-fiction novels and alternative circuits of knowledge. A world inhabited by hybrid beings, where the necessary technologies are planted and their growth watched. We hope it will be a place of respite for our visitors.

KATARZYNA
RÓŻNIAK-SZABELSKA

KATARZYNA RÓŻNIAK- SZABELSKA DUBY SMALONE

MARTINA,
AGNIESZKA I ANNA

Anna Hulačová, rzeźbiarka, urodziła się w 1984 roku w Czechosłowacji. Dorastała w Kasejovicach koło Blatnej, spędzając czas w znajdującej się na ziemi jej dziadka cegielni lub pracując wraz z rodzeństwem w polu. **Agnieszka Polska**, twórczyni prac wideo, przyszła na świat rok później w Lublinie. Jej rodzina z obu stron pochodzi z lubelskiej wsi, jednak we wczesnym PRL dziadek i babcie artystki wykorzystały oferowaną przez państwo szansę na zdobycie wykształcenia i awans społeczny. W podobnym czasie w Czechosłowacji rodzina Anny przeżywała brutalny, realizowany na wzór sowiecki proces kolektywizacji wsi, a babcia męża **Martiny Smutnej** (malarki urodzonej w Czechosłowacji w roku 1989) postanowiła wstąpić do lokalnej Rolniczej Spółdzielni Produkcyjnej (JZD) – jednej z nowych form organizacji pracy na roli. Martina, Agnieszka i Anna współtworzą pierwszą część wystawy, czerpiąc ze splecionych z losami swoich rodzin historii modernizacji, uprzemysłowienia i elektryfikacji wsi czy awansu klasowego i emancypacji wiejskich kobiet.

CZEŚĆ PIERWSZA

Jadalne, Piękne i Nieujarzmione wydają się przechadzać po monumentalnej postindustrialnej hali. Jadalna to pszenica wyemancypowana spod imperatywu użyteczności i reżimu uprawy przemysłowej. Jak pozostałe z trzech monstrualnych postaci sunie ona po posadzce dzięki płasko rozchodzącym się korzeniom. Porośnięty kolcami Nieujarzmiony tylko trochę ustępuje jej wzrostem. Został tak nazwany na cześć ostu, który prowadząc partyzancki żywot na obrzeżach pól, nigdy nie dopuścił do tego, by stać się ludzkim zasobem. Z kolei Piękny nosi imię nawiązujące do żonkila, pełniącego w ludzkich ogrodach rolę ozdoby. Z założonymi za plecy zielonymi pędami spokojnie przygląda się usytuowanym poniżej obiektom. We troje, górując nad ludzkimi głowami, przypominają pasterzy lub ogrodników doglądających tego, co znajduje się pomiędzy nimi. Przywodzą na myśl rezultat apokaliptycznej mutacji

albo przedstawicieli obcej cywilizacji wprowadzającej na Ziemi nowy, oparty na innym systemie wartości porządek. Jak Oankali – pozaziemskie istoty opisane pod koniec lat 80. w trylogii science fiction Octavii Butler *Xenogenesis*.

Znajdujące się pomiędzy nimi betonowe obiekty mogłyby być porzuconymi na polu silnikami – częściami ciągników lub kombajnów – ale w ich kształcie jest coś niecodziennego. Obłe organiczne formy sugerują, że wyrosły raczej, niż zostały zbudowane. Przypominają w tym wytwory biotechnologii, jaką operowali bohaterowie powieści Butler. Oankali używali żywej materii tak, jak ludzie używają maszyn, nie rozdzielając ekologii i technologii. Ich statki kosmiczne były żywymi, rosnącymi organizmami, z „układem krążenia” karmiącym znajdujące się na nich istoty i przetwarzającym wszelkie odpady. Kiedy przyjrzymy się „maszynom” z bliska, zauważymy, że i one goszczą w swoich betonowych ciałach różne formy życia: jaja, nasiona i kłosa. Przez otwory w litej strukturze rzeźb wydostają się, wykonane z kontrastującej z betonem ceramiki, organiczne „płyny” i różnego rodzaju czułki lub wypustki. Wreszcie schronienie znajdują tam małe antropomorficzne osty, kłosa pszenicy i żonkile – miniaturowe postaci górujących nad całą kompozycją.

Xenogenesis Butler opowiada o nadejściu nowej, postludzkiej ery, w której ludzie, aby przetrwać, współewoluują z istotami pozaziemskimi. Można by pomyśleć, że *Jadalne, Piękne i Nieujarzmione* to wizja efektu takiej mutacji – stanowiącej nadzieję na postludzką przyszłość, w której mamy szansę uczyć się niehierarchicznych sposobów bycia w świecie. Przyszłość zacierającą granice nie tylko pomiędzy technologią i organicznością, ale pomiędzy ludzkim i nie-ludzkim.

Jednak futurystyczna wizja **Anny Hulačovej** wyrasta z historii, realności i krajobrazu czechosłowackiej, a później czeskiej prowincji. Punktem wyjścia jest tu powiązany z przymusową kolektywizacją proces uprzemysłowienia rolnictwa po II wojnie światowej, przeprowadzany na wzór sowiecki (w różnym zakresie również w innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej) – i idący w parze z wielkim planem Stalina na rzecz transformacji natury. Indywidualne uprawy łączono wówczas w wielkie gospodarstwa rolne oparte na monokulturach, intensywnym stosowaniu sztucznych nawozów, pestycydów i ciężkiego sprzętu napędzanego ropą naftową. Celem było zwiększenie wydajności i produktywności, a konsekwencjami – degradacja i erozja gleby oraz zanieczyszczenie powietrza. Po aksamitnej rewolucji (1989) czechosłowackie gospodarstwa państwowe w zostały w całości sprywatyzowane i stały się częścią globalnych łańcuchów produkcji żywności, opartych na logice zysku i dalszej eksploatacji środowiska naturalnego.

Hulačová sięga do swojej trudnej historii rodzinnej, patrząc na nią z perspektywy współczesnej katastrofy ekologicznej. Łączy nawiązania do sztuki socrealistycznej i socmodernistycznej, entuzjastycznie odnoszącej się do modernizacji, z motywami surrealistycznymi, które z kolei wchodzą w dyskusję z narracjami racjonalnymi i technoentuzjastycznymi. Betonowy relief – ostatni z elementów instalacji – przedstawia pole, do którego zbliżają się trzy rozpylające chemikalia maszyny. Z lewej strony znajdują się przedstawione tyłem do odbiorcy, jakby zrosnięte głowami długowłose postaci, odnoszące się być może do kwestii kolektywizacji wsi i emancypacji wiejskich kobiet. Po przeciwnej stronie równe bruzdy zaoranej ziemi splatają się w dziewczęcy warkocz, po który sięga zakończona pazurami zwierzęca łapa. To jakby nawiązanie do bardziej zrównoważonych, przednowoczesnych metod uprawy ziemi i odmiennych relacji z innymi gatunkami. Ten krajobraz od świata z *Xenogenesis* odróżnia jeszcze jeden istotny fakt – brak w nim przedstawień kosmitów. Na betonowym reliefie znajdziemy wprawdzie przypominającą wizerunki kosmitów ceramiczną pszczołę i narysowane ołówkiem tańczące w kręgu zboże, ale hybrydyczni bohaterowie złożeni są wyłącznie z elementów maszyn rolniczych, ludzi, owadów i roślin występujących na znanej artystce wsi. Znajdujemy się raczej wewnątrz fantazji na temat przyszłej ewolucji tego, co znajome, niż wyobrażonej wizyty istot pozaziemskich.

Kim w tym świecie są kobiety przedstawione obok, na malarskich portretach **Martiny Smutnej**? Być może to matronki i przodkinie przyszłego hybrydycznego rodu, opowiadające potomkom historie o przeszłości. Emancypację nie-ludzkich istot w rolniczym krajobrazie poprzedzać musiała emancypacja wiejskich kobiet z patriarchalnych struktur społecznych. Historia modernizacji wsi, brutalna wobec natury i dużej części chłopów, wiązała się przecież także z podważeniem tradycyjnych stosunków między kobietami i mężczyznami czy poszerzeniem możliwości zawodowych wiejskich kobiet. W Czechosłowacji jedną z nich była babcia męża Martiny Smutnej. Uznając ten emancypacyjny aspekt procesu modernizacji wsi i historii własnej rodziny, artystka podejmuje próbę odzyskania socrealistycznych przedstawień wspierających nowy porządek społeczny. Malarstwo socrealistyczne odwracało patriarchalne konwencje obrazowania, jednak realizując odgórnie określoną politykę kulturalną, traciło możliwość przedstawiania autentycznych doświadczeń emancypacji i awansu społecznego naszych babć. Być może dlatego na czerpiących z socrealistycznej estetyki wielkoformatowych płótnach z 2018 roku, **Woman with Hay** (*Kobieta ze snopem*) oraz **Woman with Spade** (*Kobieta z łopatą*), artystka postanowiła pozbawić postaci rysów twarzy. Wracając do tych samych motywów w ramach wystawy „Duby smalone”, Smutną podjęła inną decyzję.

Nowe prace to mniejsze, wykonane pastelami portrety kobiet o zmęczonych oczach i zaciśniętych wargach, ukazane na tle wzbijających kłęby kurzu traktorów (**Harvest 1, Harvest 2 – Žniwa 1, Žniwa 2**). Postaci zdają się ucieleśniać trudną, naznaczoną ciężką fizyczną pracą drogę do awansu społecznego naszych pochodzących ze wsi babć. Przeciwwagę dla tych trudności stanowią obrazy wzajemnego wsparcia udzielanego sobie przez wiejskie społeczności kobiece (**Break – Przerwa**). Scena przedstawia osoby zebrane wokół wielkiego koła ciągnika mogłaby znaleźć się na plakacie propagującym oficjalną organizację dziewcząt wiejskich. Nie należy bowiem zapominać, że oferując kobietom możliwość awansu, państwa realnego socjalizmu oczekiwały od nich zaangażowania w procesy uprzemysłowienia rolnictwa. Na ostatnim obrazie (**Love Story**) koło traktora zastępuje głowę jednej z postaci. Być może to już hybrydyczna istota z przyszłości, w której ostatecznie zatarte zostały granice między ludźmi, naturą i technologią.

Ich zacieranie jest też jednym z motywów pracy wideo **Agnieszki Polskiej. Plan Tysiącletni** nawiązuje do historii elektryfikacji obszarów wiejskich w Polsce zaraz po II wojnie światowej. Elektryczność została przedstawiona jako fascynująca siła natury, spleciona z ludzkimi historiami. W wykreowanym przez artystkę świecie ogniki unoszą się nad głowami ludzkich bohaterów i zwierząt, sugerując koegzystencję ludzi, natury i sieci energetycznej jako całości – jednej struktury nierozróżniającej tego, co sztuczne, od tego, co naturalne. Jak pisał Jakub Majmurek, „elektryfikacja nie jest w wideo Polskiej aktem podboju natury – raczej »podpięcia« się do tworzonych przez nią przepływów energii”. Elektryczność stanowi tu rodzaj magii. Natalia Sielewicz określa taki gatunek twórczości mianem socrealizmu magicznego, a Majmurek zauważa, że może „każda naprawdę radykalna rewolucja technologiczna jest w jakimś sensie nadrealna, znosząc na chwilę granicę między magią a techniką, jawą a snem, marzeniami i rzeczywistością”. Nie bez powodu wracamy do niej dzisiaj, poszukując innych sposobów budowania relacji ze światem natury i technologii.

Ludscy bohaterowie funkcjonujący w tej skomplikowanej strukturze mają jednak ponownie realną, bliską artystce genealogię. Znajdują się w lesie na Lubelszczyźnie. Historia dzieje się równolegle na dwóch ekranach, przedstawiając perspektywę dwóch par bohaterów. Inżynier i inżynierka planują elektryfikację Stasin, weryfikując w terenie centralne plany. Ona opowiada o swojej rodzinnej wsi, z której wyjechała, otrzymując możliwość awansu społecznego. Tak samo jak babcia Agnieszki Polskiej, ma na imię Wiktorja. Druga para bohaterów to partyzanci antykomunistycznego podziemia. Jedni i drudzy wyobrażają sobie nadchodzącą rewolucję technologiczną, a ich marzenia

wydają się pełne zarówno nadziei, jak i lęku przed nowym światem, który *nigdy już nie zgaśnie*.

PRACE W CZĘŚCI PIERWSZEJ

Anna Hulačová, Jedlý, Krásný, Nezkrotný | Edible, Beautiful, Untamed, 2022

instalacja z 7 elementów: 3 rzeźby z betonu i ceramiki, 125 × 80 × 103; 145 × 75 × 122; 150 × 75 × 132 cm; 3 rzeźby z drewna, metalu i masy hydroizolacyjnej z piaskiem, 244 × 110 × 120; 238 × 100 × 130; 260 × 100 × 130 cm; relief (beton, ceramika szkliona, rysunek grafitem na blasze, lakierowany), 100 × 150 × 15 cm
Dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt kastner w Pradze

Martina Drozd Smutná, Woman with Hay, 2018

olej na płótnie, 145 × 115 cm

Martina Drozd Smutná, Woman with Spade, 2018

olej na płótnie, 145 × 115 cm

Martina Drozd Smutná, Harvest 1, 2023

pastele na papierze, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Harvest 2, 2023

pastele na papierze, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Break, 2023

pastele na papierze, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Love Story, 2023

olej na płótnie, 50 × 40 cm

Agnieszka Polska, Plan Tysiącletni, 2021

video dwukanałowe, 28'

Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku. Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w 2021 r.

Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

IZA, KAROL I KASIA

Iza Tarasewicz pochodzi z Podlasia. Urodziła się w roku 1981 i wychowała we wsi Kolonia Koplany pod Białymstokiem. Podobnie jak Anna Hulačová, w dzieciństwie dużo czasu spędzała w mieszczącej się we wsi cegielni, a mieszkała w wielopokoleniowym domu z niewielkim gospodarstwem. Została rzeźbiarką. **Karol Palczak**, malarz urodzony w 1987 roku, pochodzi ze wsi Krzywca na Podkarpaciu. Oboje po studiach wrócili do swoich rodzinnych miejscowości, w których żyją i tworzą. W pracach prezentowanych w drugiej części wystawy cofają się w odległą przeszłość, dociekają historii swoich przodków kilka pokoleń wstecz, nawiązują do ludowych zwyczajów oraz przyglądają historiom modernizacji i przyspieszonego rozwoju technologicznego z perspektywy miejsc, w których żyją. Ich pracom towarzyszy działanie **Kasi Hertz** – mieszkającej w Białowieży artystki, której rodzina pochodzi z Lidy na terenie dzisiejszej Białorusi. Realizowany we współpracy z osobami z Białegostoku performans czerpie inspiracje z lokalnych rytuałów.

CZEŚĆ DRUGA

Przestrzeń wypełniają monumentalne i jednocześnie misterne instalacje rzeźbiarskie. Ich motywem przewodnim są dłonie – dziesiątki, setki dłoni. Wykonane ze stali i mosiądzu, nawiązują do form maszyn rolniczych takich jak zgrabiarki. Przypominają też o czasach sprzed modernizacji wsi – o niezmechanizowanym świecie, w którym wszystko robiono własnoręcznie. Do kogo należały te ręce? W 1832 roku hrabia Zygmunt Krasiński mówił: „nasi chłopci to maszyny”. Ludzkie maszyny, te „oddychające narzędzia”, nie mogły odmówić pracy. „Służyć trzeba było całą osobą”. Jak pisze Kacper Pobłocki, chociaż „ten, kto chciał zademonstrować, że jest wielkim panem, chwalił się – mam tyle i tyle tysięcy dusz [...], to nie o dusze, tylko o ciała chodziło”. A przede wszystkim o ręce.

Drugim elementem splatającym się z motywem dłoni, powtarzającym się i powracającym w kolejnych pracach, jest zboże. Według Pobłockiego „z tego, w jaki sposób produkuje się żywność, bierze się reszta porządku społecznego. Zboże można długo przechowywać, transportować na duże odległości, a okres zbiorów jest wyodrębniony i stosunkowo krótki”. Badacz przekonuje, że wokół takich roślin łatwiej zorganizować całoroczny kierat pracy. „Dawne państwo klasowe sprowadzało się praktycznie do jednej funkcji – wielkiego spichlerza. Zajmowało się redystrybucją żywności uprawianej przez zniewoloną ludność osiadłą: zabieraniu jednym, dawaniu drugim”. Zboże w rzeźbiarskich instalacjach **Izy Tarasewicz** jest jeszcze zielone. Artystka dopiero zebrała je w Koplanych, swojej rodzinnej wsi, w której przez trzysta lat mieścił się folwark. Jest wyrwane z korzeniami – jak mówi artystka, *wykorzenione* – bo takie są współczesne przemysłowe uprawy, na których próżno szukać lokalnych gatunków.

Centralne miejsce w tej części wystawy zajmuje instalacja przedstawiająca stary wóz drabiniasty wypełniony „kilkoma pokoleniami” dłoni, które próbują pięć się jedno po drugim. Jakby starały się osiągnąć wznoszącego się nad nimi satelity – „nowego świata zasilanego panelami słonecznymi”. Przedstawienia dłoni przyjmują tu najbardziej sugestywną formę, przypominając pełzające części ciał żywych trupów. Ludowe upiory stają się metaforą pozbawionych godnego życia pańszczyźniaków. Zgodnie z intencją artystki praca **Ruins and Promises** to również odniesienie do współczesnych megalomańskich prób podboju kosmosu przez miliardów, widzianych z perspektywy mieszkanki podlaskiej wsi. Wskazuje na ciągłość opartego na wyzysku systemu organizacji ludzkiej pracy.

Po drugiej stronie hali trzy małe obrazy olejne przedstawiają hiperrealistycznie tę samą

żarówkę, zwisającą z sufitu pomieszczenia gospodarczego w Krzywczy. Efekt wielkiej rewolucji technologicznej, o której marzyli bohaterowie filmu Polskiej. Z sufitu płatami odpada tynk, a żarówka wydaje się ledwo rozjaśniać ciemność, podłączona prowizorycznie do gołego kabla. **Karol Palczak** maluje niemal wyłącznie swoją rodzinną wieś. Podkarpacka Krzywcza to dzisiaj jedna z najbiedniejszych gmin wiejskich w Polsce. Obrazy pokazujące najbliższe otoczenie artysty stają się dokumentacją niedokończonych modernizacji peryferii. Wraz z pracą Tarasewicz mogą zwracać uwagę na władzę wynikającą z dostępu do infrastruktury i wykluczenie spowodowane jego brakiem. Podkreślają wagę pytania pojawiającego się w *Planie Tysiącletnim*: „Które grupy społeczne i instytucje kontrolują technologie i narzucają ramy życia zbiorowego?”.

Wspinające się dłonie w centralnej instalacji Tarasewicz korzystają z nieopisanej wcześniej podpory – kilkunastu kos umieszczonych w tylnej części wozu. Kosy, służące w razie potrzeby jako broń, symbolizują liczne bunty chłopskie. Podobno mieszkający na trudno dostępnych podlaskich bagnach chłopci uchodzili za „pryncypialnych buntowników całej Rzeczpospolitej”. Jednak otwarte bunty zbrojne, jak pisze Pobłocki, stanowiły domenę mężczyzn. Kobiety korzystały ze środków niewymagających konfrontacji. „Najgroźniejszą bronią bezbronnym w milczącej wojnie z państwem było podpalenie”. Znamienne, że dziś to artystka sięga po mocne nawiązanie do zbrojnego buntu, a płonące przedmioty są tematem kolejnych obrazów Palczaka. Na dwóch z nich palą się kukły odsyłające do ludowego zwyczaju topienia marzanny. Na trzecim w ogniu i kłębach dymu stoi wrak auta.

Rytuały charakteryzują się niezmiennością, są powtarzane przez dziesiątki lub setki lat, tracąc czasem pierwotny kontekst. U Palczaka płonącej kukły towarzyszy mężczyzna o imieniu Czesiek. Wiaderko z marketu budowlanego jednoznacznie sytuje scenę w teraźniejszości. Być może obraz ten jest wyrazem tęsknoty za czasem wyznaczanym przez cykliczność pór roku – kiedy topienie marzanny miało przywołać wiosnę. Może *Wypalone auto* nadaje temu rytuałowi nowy wymiar. W podobny sposób lokalne obrzędy spletają się ze współczesnością dzięki osobom zaproszonym przez **Kasię Hertz** do wspólnego działania w przestrzeni galerii. Poruszające się między przeszłością a teraźniejszością szeptuchy stają się postaciami z uniwersum internetowych trolli i cyberelfów, starając się za pomocą zwyczajów inspirowanych podlaskimi oddzielić prawdę od fake newsów. Tworząc wspólny poemat, używają lokalnych rytuałów zaklinania, „odklinając” poetykę internetowego języka.

Do cykliczności czasu oraz rytmu monotonnej, ale wspólnotowej pracy na wsi odnoszą się też *Looped*

Processions – trzy zawieszone w przestrzeni kręgi wzorowane na ludowych dekoracjach (tzw. pająkach), ozdobione zbożem i obiektami w formie dłoni. Zamknięta w kręgach cykliczność nawiązuje także do ludowego mazurka i jego transowych powtórzeń. Taneczne ruchy odzwierciedlające rytm pracy stanowiły niegdyś dla zniewolonych chłopów sposób odreagowywania traumy pańszczyźnianego życia i zyskania przestrzeni wolnej ekspresji. Kręgi w interpretacji Tarasewicz stanowią też nadzieję na regeneracyjne moce ziemi, przetrwanie oraz cykliczne odradzanie się życia i kolektywności po przewidywanym upadku współczesnej agroekonomii.

PRACE W CZĘŚCI DRUGIEJ

Iza Tarasewicz, *Looped Processions IV*, 2022

stal oksydowana, mosiądz, pszenica, drut, 3 elementy, każdy 129 × 129 × 10 cm

Iza Tarasewicz, *Ruins and Promises*, 2022

stal oksydowana, farba, drut stalowy, 410 × 250 × 295 cm

Iza Tarasewicz, *Cluster of Contingencies IV*, 2022

stal, wymiary zmienne; statyw, 15 × 250 × 15 cm

Prace Izy Tarasewicz dzięki uprzejmości artystki oraz Gunia Nowik Gallery

Karol Palczak, *Świecąca żarówka 1*, 2022

olej na płycie kompozytowej aluminiowej naklejonej na sklejkę, 12 × 12 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

Karol Palczak, *Świecąca żarówka 2*, 2022

olej na płycie kompozytowej aluminiowej naklejonej na sklejkę, 12,5 × 15,5 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

Karol Palczak, *Żarówka w nocy*, 2022

olej na płycie kompozytowej naklejonej na sklejkę, 13,5 × 15,5 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

Karol Palczak, *Wypalone auto*, 2021

olej na blasze aluminiowej, 77 × 51 cm

Kolekcja Rafała Milczarka

Karol Palczak, *Płonąca kukła pod drzewem*, 2022

olej na blasze ocynkowanej naklejonej na sklejkę, 89,5 × 52 cm

Kolekcja Simulart

Karol Palczak, *Czesiek i kukła*, 2022

olej na blasze ocynkowanej naklejonej na płytę MDF, 53,3 × 28,3 cm

Kolekcja Wojciecha Bojanowskiego

Kasia Hertz, *Anielskie siostry jasnowidzki*, 2023

działanie performatywne

współpraca: Sara Julia Pons, Michał Łukaszuk, Dorota Michalak,

Agnieszka Róż Różyński, Ola Zielińska, Natasza Topor

AGNIESZKA I EGLÉ

Agnieszka Brzeżańska (ur. 1972) wychowywała się w domu swoich dziadków w Mławie, przy ulicy stanowiącej niegdyś oddzielną wieś. Dziadek artystki pracował przy jej elektryfikacji, ale Agnieszka zafascynowana jest obiektami, rytuałami i zapomnianą ludową wiedzą ziemi rodzinnej pochodzącymi z epok poprzedzających okres modernizacji.

W ostatniej części wystawy jej prace prezentowane są wraz z pracą wideo litewskiej

artystki **Eglė Budvytė** (ur. 1982), zrealizowaną w Parku Narodowym Mierzei Kurońskiej. Obie artystki poszukują sposobów przekraczania antropocentrycznych hierarchii, innych relacji z ziemią i oferują gościom przestrzenie wypoczynku.

CZEŚĆ TRZECIA

Rozbłyśki słoneczne są wywoływane nagłym wydzielaniem się w atmosferze Słońca ogromnych ilości energii. Jeśli są wystarczająco silne i skierowane w stronę Ziemi, mogą wywoływać awarie sieci energetycznych. Przedstawiający je wielkoformatowy obraz góruje nad kolejną salą wystawy. Wprowadza do niej atmosferę niepokoju, przypominając też – inaczej niż symbolizujący podboje kosmosu satelita Tarasewicz – o naszej zależności od innych planet i gwiazd i miejscu, jakie faktycznie zajmujemy we wszechświecie. Szczególnie że zestawiony jest z maleńką na jego tle kulą ziemską. Obserwacja nieba przypomina ponownie o ruchach ciał niebieskich i wynikającym z nich czasie naturalnym, do którego **Agnieszka Brzeżańska** postuluje powrócić. Już na klatce schodowej mieni się powtarzany przez nią slogan: *Change Your Calendar. Change Your Mind. Change Your Government.*

Będąca częścią instalacji kula ziemską podtrzymywana jest przez jedną z kilku kłębiących się na wąskim kubiku postaci. **Przodki** to ceramiczne figurki o obłych kształtach i wielu rozchodzących się w różne strony, niczym czułki, głowach. Te uśmiechnięte amorficzne istoty stanowią metaforę wspólnej materii, z której składa się wszystko. Odsyłają też do amerykańskiej biolożki Lynn Margulis i jej teorii symbiozy jako siły sprawczej ewolucji. Margulis sprzeciwiała się poglądom na ewolucję zorientowanym na konkurencję, podkreślając znaczenie symbiotycznych lub kooperacyjnych relacji między gatunkami. Brzeżańska szuka też związków ludzi z ziemią wśród archeologicznych znalezisk na terenie współczesnej Polski. W serii **Ziemia rodzinna** tworzy inspirowane nimi wazy i ceramiczne obiekty zdobione kształtami ludzkich piersi i stóp. Mogą one stanowić odniesienie do czasu, w którym ludzie postrzegali się jeszcze jako część natury.

Brzeżańska interesuje się też zielarstwem – w przeszłości specjalistyczną wiedzą, wśród włościan często zaliczaną do czarów i przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Wiedzą, która mogła stanowić narzędzie oporu: obok podpaleń kobiety jako broń przeciw panom wybierały często truciznę. Ale przede wszystkim wiedzą służącą leczeniu, zarówno z chorób fizycznych, jak nerwowych i psychicznych, wynikających z ciężkiego przewlekłego stresu, w jakim żyli chłopcy pańszczyźniani. Pobłocki twierdzi, że każda epoka ma swoją chorobę. W pańszczyż-

nianej Polsce, gdzie nie słyszano o depresji, był nią kołtun. Depresja jest chorobą współczesnego kapitalizmu. Artystka zaprasza do odpoczynku na słomianych siedzeniach w przyjemnej, otoczonej tkaninami w kolorach ziemi przestrzeni, oferując napar ze słomy owsianej (wypełniający też część prezentowanych tu ceramicznych naczyń), stosowany do dzisiaj przy osłabieniu nerwowym i wyczerpaniu wynikającym ze stresu i depresji właśnie.

W sąsiadującej z instalacją Brzeżańskiej sali projekcyjnej prezentowana jest praca wideo **Eglė Budvytė** *Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars* (*Pieśni z kompostu. Mutujące ciała, implodujące gwiazdy*). Pracując głównie na przecięciu poezji i performansu, litewska artystka przedstawia wzajemne przenikanie się ludzkich ciał i środowiska, w którym żyją. Splątana grupa niebinarnych performerów przemierza porośnięte mchem sosnowe lasy i nadmorskie wydmy. Poruszają się razem, jako choreograficzna całość, zmieniając kształty i przesuwając się – czasem jak kraby – po podłożu. Ciągnięci ku ziemi, przybierają często pozycje horyzontalne. Podważają ludzką wertykalność i dominację nad otoczeniem, raczej rozwijając ludzkie sylwetki w krajobrazie, kiedy poruszają się wzdłuż wydm i wody. Zdają się być w stanie ciągłej metamorfozy.

Hipnotyzująca muzyka towarzyszy utworowi poetyckiemu przekazującemu pragnienia przybierającej różne kształty, płci, głosy i nie-ludzkie wcielenia istoty. W jednym momencie na imię jej meduza, w innym staje się kamieniem. Podobno „w zamierzonych czasach ludzie byli przekonani, że świat, czy to ludzki, czy nieludzki, składa się wyłącznie z czujących istot. Nie istniały przedmioty we współczesnym tego słowa znaczeniu. Nawet kamienia nie uznawano za bierną, niemą, bezosobową rzecz. Echo tego podejścia można było spotkać na polskiej wsi jeszcze w wieku XX, na przykład w stwierdzeniach typu »kiedyś kamienie rośli, byli miękkie«” (Pobłocki). Zmiennokształtna grupa ma na sobie ubrania, które na kilka miesięcy zostały zakopane w ziemi. Ich wygląd jest efektem pracy znajdujących się w niej mikroorganizmów, a tekst utworu ponownie nawiązuje do Margulis, postrzegającej ludzkie ciała jako ekosystemy złożone ze współdziałających ze sobą bakterii i zwracającej uwagę na współpracę między wszystkimi organizmami jednokomórkowymi. Film, innymi środkami niż znajdujące się piętro niżej prace Hulačovej, nawiązuje też do opisywanych przez Butler postludzkich mutacji, a także do figur hybrydowości i cyborga zaproponowanych przez Donnę Haraway. Za pomocą tekstu i choreografii eksplorowane są tu nie-ludzkie formy świadomości i różne wymiary symbiotycznej relacji z ziemią i naturą, takie jak współzależność, wrażliwość, troska, śmierć i rozkład.

PRACE W CZĘŚCI TRZECIEJ

Eglė Budvytė, Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars, 2020

video 4K, 30'

Agnieszka Brzeżańska, Bez tytułu, z serii FREE DOOM, 2004
akryl na płótnie, 150 × 200 cm

Agnieszka Brzeżańska, Bez tytułu, z projektu Cała Ziemia Parkiem Narodowym, 2018

tkanina w czterech częściach, 700 × 400 cm

Agnieszka Brzeżańska, Przodek, 2023

ceramika, globus, 23 × 15 × 15 cm

Agnieszka Brzeżańska, Przodek, 2023

ceramika, 18 × 8 × 8 cm

Agnieszka Brzeżańska, Przodek, 2023

ceramika, 8 × 8 × 8 cm

Agnieszka Brzeżańska, z serii Ziemia rodzinna, 2015

ceramika

Agnieszka Brzeżańska, Ceramic for the Moss Garden and Some Little Wild Flowers, 2017

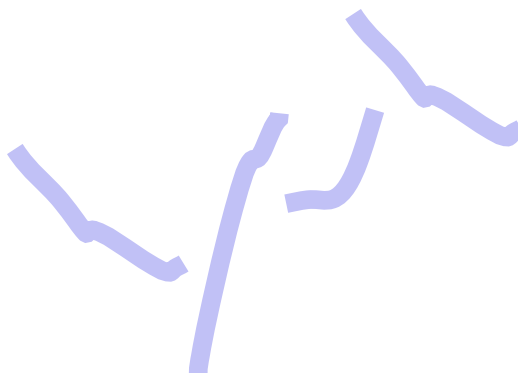
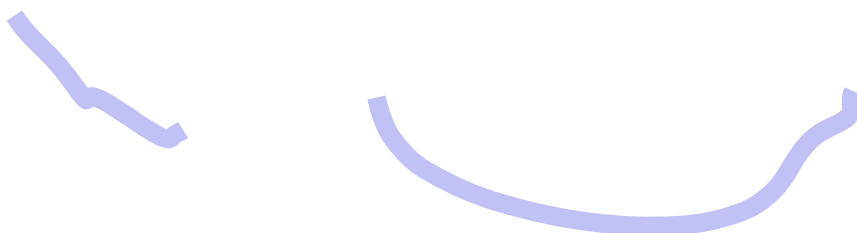
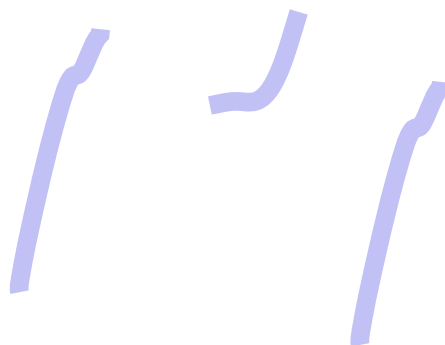
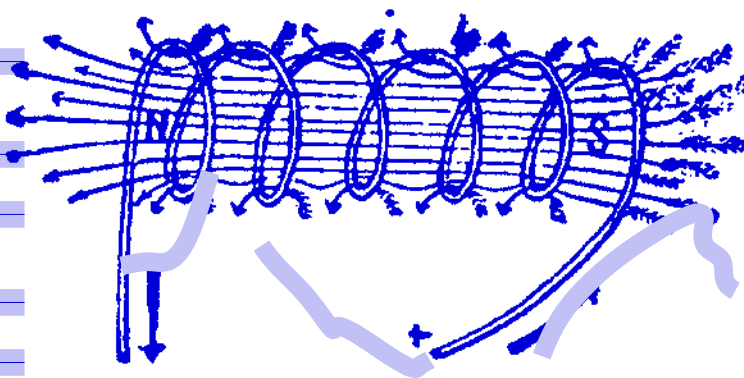
ceramika, 30 × 32 × 34 cm

Agnieszka Brzeżańska, Bez tytułu, 2015

ceramika, 19 × 35 × 20 cm

Agnieszka Brzeżańska, Bez tytułu, 2020

ceramika szkliona, 5 sztuk, 7 × 6 × 6 cm



KATARZYNA RÓZNIAK- SZABELSKA DUBY SMALONE [FIDDLESTICKS]

MARTINA, AGNIESZKA
AND ANNA

Anna Hulačová, a sculptor, was born in 1984 in Czechoslovakia. She grew up in Kasejovice near Blatna, spending her time in a brickyard located on her grandfather's land or working the fields with her siblings. **Agnieszka Polska**, a video art maker, was born a year later in Lublin. Both sides of her family come from the Lublin countryside, but her grandfather and grandmothers, in the early years of the Polish People's Republic, made use of the opportunity provided by the state for getting an education and social advancement. In a similar period, Anna's family in Czechoslovakia went through a brutal process of rural collectivisation, modeled on the Soviet example, and a grandma of **Martina Smutná's** husband (Smutná is a painter born in Czechoslovakia, in 1989) decided to enroll in a local Collective for Agricultural Production (JDZ), one of the novel forms of organisation of farm labour. Martina, Agnieszka and Anna are co-creators of the first part of the exhibition, drawing on vicissitudes of their families intertwined with histories of modernisation, industrialisation and electrification as well as social advancement and emancipation of rural women.

PART ONE

Edible, Beautiful, Untamed seem to promenade down the monumental, post-industrial hall. The *Edible* is wheat emancipated from the imperative of usefulness and the regime of industrial production. Just as the other monstrous characters, it sweeps the floor only thanks to flatly distributed roots. The spikey *Untamed* is only a little less tall. It received the name to honour the thistle, leading its partisan life on fringes of fields, never having allowed itself to become a human resource. The *Beautiful*, in turn, bears a name alluding to a daffodil, playing a decorative role in human gardens. With green shoots crossed behind its back, it calmly watches the objects

below. As a trio, hovering over human heads, they resemble shepherds or gardeners tending to things found between them. They bring to mind an effect of an apocalyptic mutation or representatives of a foreign civilisation, introducing a new order on Earth, based on a different set of values. They are like Oankali, extraterrestrial creatures described in the late 1980s in Octavia Butler's science-fiction trilogy, *Xenogenesis*.

Concrete objects in-between could be engines abandoned in the field—tractor or harvester parts—but there is something uncanny in their shape. Oblong organic forms suggest that rather than having been constructed, they have *grown*. In this, they are reminiscent of biotechnological products, operated by characters in Butler's novel. Oankali used the living matter in the way humans employ machines, without divisions between ecology and technology. Their spaceships were growing, living organisms, with a 'circulation system' feeding the creatures onboard and recycling all refuse. When we take a closer look at the 'machines', we might observe that their concrete bodies also host various forms of life: eggs, seeds and cereal ears. Openings in the solid structure of the sculptures give way to organic 'fluids', executed in concrete-contrasting ceramics, as well as all kinds of feelers and projections. Finally, it offers shelter to small anthropomorphic thistles, ears of wheat and daffodils—miniatures of the three characters hovering over the whole composition.

Butler's *Xenogenesis* speaks about the coming of a new, posthuman era, in which humans have to co-evolve with extraterrestrials in order to survive. Conceivably, *Edible, Beautiful, Untamed* is a vision of an outcome of such a mutation; providing hope for a posthuman future in which we have an opportunity to learn non-hierarchical ways of being in the world. A future that blurs boundaries not only between technology and organicity, but also the human and the non-human.

However, **Anna Hulačová's** futuristic vision stems from history, realness and landscape of Czechoslovak, and later Czech countryside. Its starting point is the process of industrialisation of agriculture after the Second World War, related to forced collectivisation, and conducted on the Soviet model (also, in other countries of Central and Eastern Europe to varying extents): an analogue to Stalin's great plan for transformation of nature. Individual households were then combined into great collective farms that were monocultures, with an intensive use of artificial fertilisers, pesticides and heavy oil-powered equipment. They aimed to increase efficiency and productivity, and led to soil degradation and erosion as well as air pollution. In the wake of the Velvet Revolution (1989), Czechoslovak state farms were entirely privatised and became

part of the global chain of food production, following the logic of profit and further exploitation of the natural environment.

Hulačová draws on her difficult family history, viewing it from the perspective of contemporary environmental disaster. She combines allusions to SocRealist and social modernist art, enthusiastic about modernisation, with surrealist motifs which, in turn, debate rational and techno-enthusiast narratives. A concrete relief—the final element of the installation—represents a field approached by three chemicals-spraying machines. On the left, there are two long-haired figures, with their heads apparently conjoined and facing away from the viewers, likely referring to the question of rural collectivisation and emancipation of rural women. Opposite, even furrows of ploughed soil are woven into a girl's braid reached by a clawed animal paw. This seems to be an allusion to more sustainable, pre-modern methods of soil cultivation and different relationships with other species. The landscape for a world taken from *Xenogenesis* is distinguished by one significant fact: it lacks representations of aliens. The concrete relief does include a ceramics bee, reminiscent of representations of aliens, and a pencil-drawn cereal dancing in a circle, but hybrid characters are composed solely from pieces of farm equipment, humans, insects and plants native to the village familiar to the artists. We are situated within a fantasy on a future evolution of the familiar, rather than in an imaginary visit from extraterrestrials.

In this world, who are the women depicted near-by, in portraits painted by **Martina Smutná**? Perhaps, they are matrons and ancestors of a future hybrid lineage, telling their descendants stories about the past. Emancipation of non-human beings in an agricultural landscape must have been preceded by the emancipation of rural women from patriarchal social structures. After all, the history of rural modernisation, brutal towards nature and a greater part of peasants, was also connected with an undermining of traditional relations between females and males or with a widening of professional opportunities for rural women. In Czechoslovakia, one of them was a grandma of Martina Smutná's husband. Recognising the emancipatory aspect of the process of rural modernisation and her family history, the artist makes an attempt at reclaiming SocRealist representations, created in support of a new social order. SocRealist painting inverted patriarchal imaging conventions, but as an implementation of a top-down cultural politics, thereby missing a possibility of representing our grandmas' authentic experiences of emancipation and social advancement. This might be the reason that in her 2018 large-format canvases, drawing on SocRealist aesthetics, **Woman with Hay** and **Woman with Spade**, the artist decided to strip her protagonists of their facial features.

Returning to the same motifs for the “**Duby smalone**” [Fiddlesticks] exhibition, Smutná made a different decision.

Her new works are smaller, pastel portraits of women with haggard eyes and tight lips, depicted against tractors raising clouds of dust (**Harvest 1**, **Harvest 2**). The protagonists seem to embody a difficult path, marked with hard physical labour, of our rural grandmothers' social advancement. A counterbalance for the hardship is provided by images of mutual support offered by rural women's communities (**Break**). A scene representing people gathered around a huge tractor's wheel could be found on a poster promoting an official organisation of rural girls. One should not forget the fact that in offering opportunities for advancement to women, the real socialist state expected their involvement in processes of agricultural industrialisation. In the final painting (**Love Story**), a tractor's wheel supplants a character's head. This might already be the hybrid being from the future, in whom the boundaries between humans, nature and technologies will have been ultimately blurred.

The boundary blurring is also one of the motifs in **Agnieszka Polska's** video **A Thousand-Year Plan**, alluding to the history of electrification of rural areas in Poland in the immediate aftermath of the Second World War. Electricity is represented as a fascinating force of nature, intertwined with human histories. In the artist-made world, small fires hover over the heads of human and animal protagonists, suggesting a co-existence of humans, nature and the energy grid as a totality: a single structure that does not differentiate the artificial from the natural. According to Jakub Majmurek, “in Polska's video, electrification is not an act of supremacy over nature, but rather a ‘plugging- into’ naturally produced flows of energy.” Electricity here is a kind of magic. Natalia Siewlewiecz terms this sort of work ‘magical SocRealism’, and Majmurek observes that “every truly radical technological revolution is, in a sense, surreal, as it momentarily erases the boundary between magic and technology, waking world and dream, dreams and reality.” Today, we return to it with good reason, searching for other ways of building relationships with the worlds of nature and technology.

Nonetheless, human characters operating in this complex structure once again have a real genealogy that is close to the artist. They are in a forest in the Lublin region. The story takes place parallelly on two screens, depicting the perspective of two couples. A man and woman engineer are planning the electrification of Stasin, verifying their central plans on the ground. She speaks about her family village she had left, having received an opportunity of social advancement. Just like Agnieszka Polska's grandma, her name is Wiktoria. The other

couple are members of an anti-communist underground. Both couples imagine the impending technological revolution and their dreams seem to be filled both with hope and fear of the new dawn that will *never be put out again*.

WORKS IN PART ONE

Anna Hulačová, Jedlý, Krásný, Nezkrotný | Edible, Beautiful, Untamed, 2022

7-piece installation: 3 sculptures in concrete and ceramics, 125 × 80 × 103; 145 × 75 × 122; 150 × 75 × 132 cm; 3 sculptures in wood, metal and waterproofing agent with sand, 244 × 110 × 120; 238 × 100 × 130; 260 × 100 × 130 cm; relief (concrete, glazed ceramics, graphite drawing on metal plate, varnished), 100 × 150 × 15 cm
Courtesy of the artist and the hunt kastner gallery, Prague

Martina Drozd Smutná, Woman with Hay, 2018

oil on canvas, 145 × 115 cm

Martina Drozd Smutná, Woman with Spade, 2018

oil on canvas, 145 × 115 cm

Martina Drozd Smutná, Harvest 1, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Harvest 2, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Break, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, Love Story, 2023

oil on canvas, 50 × 40 cm

Agnieszka Polska, The Thousand-Year Plan, 2021

two-channel video, 28'. From the Arsenal Gallery in Białystok
Collection II. Purchased by the Arsenal Gallery in 2021.
Financed from the budget of the City of Białystok

IZA, KAROL AND KASIA

Iza Tarasewicz comes from the Podlasie region. She was born in 1981 and brought up in the village of Kolonia Koplany near Białystok. Like Anna Hulačová, she spent a large part of her childhood in the village brickyard and lived in a multi-generation house with a small farm. She became a sculptor. **Karol Palczak**, a painter born in 1987, comes from the village of Krzywczka in the Podkarpackie region. Both artists returned to their home places after studies to live and work. Pieces in the second part of the exhibition have them go back to a more remote past, seeking out the history of their ancestors several generations before, alluding to folk customs and assessing the histories of modernisation and accelerated technological development from the vantage point of the places of their current residence. Their works are accompanied by an action by **Kasia Hertz**—an artist living in the Białowieża Forest, whose family comes from Lida in the current territory of Belarus. Her performance, created in collaboration with people of Białystok, draws inspiration from local rituals.

PART TWO

The space is filled with monumental yet intricate sculptural installations. Their main motif is palms—tens, hundreds of palms. Made of steel and brass, they allude to forms of farming equipment such as hay rakes. They are also a reminder of times from before modernisation of the countryside—the non-mechanised world where everything was done by hand. Who owned the hands? In 1832, count Zygmunt Krasiński claimed: “our peasants are machines”. Human machines, those ‘breathing tools’, could not refrain from work. “One had to serve with one’s whole person,” Kacper Pobłocki affirms, but “the one who wanted to demonstrate that they are great lords boasted that they had so many thousand souls..., except that souls were not at stake, but rather bodies.” Most of all, hands.

Another element interwoven with the motif of palms, repeated and returning in subsequent works, is cereal. According to Pobłocki, “the manner of food production is the source of the whole social order. Cereal can be stored for long periods of time, transported at large distances and its harvest period is distinct and relatively short.” The scholar argues that it is easier to organise the year-long treadmill of labour around such plants. “The ancient class state could practically be reduced to one function: a great granary. It dealt in redistribution of food cultivated by the enslaved settled population: taking from some and giving to others.” Cereal in **Iza Tarasewicz’s** sculptural installations is still unripe. The artist has just gathered it in Koplany, her home village, which was a site of a manor farm for three hundred years. It has been pulled out with its roots—*uprooted*, as the artist calls it—since contemporary industrial cultivations are such, wholly missing in local species.

A centrepiece of this part of the exhibition is an installation representing an old ladder wagon filled with ‘several generations’ of palms that are trying to mount one another. As if they wanted to reach a satellite above then—“a new, solar panel powered world”. The representations of palms assume the most suggestive shape here, resembling crawling body parts from the living dead. Folk spectres become a metaphor for peasant serfs deprived of a decent life. According to the artist’s intention, ***Ruins and Promises*** is also a piece referring to contemporary megalomaniac attempts at conquering space by billionaires, seen through the eyes of a female resident of a Podlasie village. It points toward a continuity of the system of organisation of human labour based on exploitation.

On the other side of the hall, three small oil paintings hyper-realistically render the same lightbulb, hanging from a ceiling of an

utility room in Krzywca. An outcome of the great technological revolution dreamt about by the protagonists in Polska's film. Plaster is flaking off the ceiling and the lightbulb seems to barely illuminate the dark, provisionally connected to a raw cable.

Karol Palczak paints almost nothing but his home village. Krzywca in the Podkarpackie region is currently one of the poorest rural municipalities in Poland. Paintings depicting the artist's immediate vicinity become a document of an unfinished modernisation of the peripheries. Together with Tarasewicz's work, they may draw attention to power resulting from access to infrastructure and exclusion caused by its lack. They highlight the question featured in *A Thousand-Year Plan*: "Which social groups and institutions control technologies and impose the framework of communal life?"

Climbing palms in Tarasewicz's central installation make use of a previously undescribed support: more than a dozen scythes placed at the back of the wagon. Scythes, serving as a weapon where necessary, symbolise numerous peasants' revolts. Apparently, peasants living in the hardly accessible marshes of the Podlasie region were deemed "the principal revolters of the whole Commonwealth." However, open armed revolts, according to Pobłocki, was the sole domain of men. Women employed means that eluded confrontation. "The most dangerous weapon of the vulnerable in their silent war with the state was arson." Notably, the artist who draws on a powerful allusion to armed rebellion is a woman, while burning objects are a recurring subject of Palczak's paintings. Two represent burning dummies, referring to the folk custom of drowning the marzanna doll. The third one has a car wreck on fire and in clouds of smoke.

Rituals are characteristically unchangeable, repeated through tens or hundreds of years, sometimes losing their original context. In Palczak, the burning dummy is accompanied by a man called Czesiek. A construction supermarket bucket unequivocally situates the scene in the present. Perhaps, the painting is an expression of yearning for the time marked by a cyclicity of seasons; when the drowning of the marzanna was supposed to invoke spring. Perhaps, *A Burnt-out Car* endows the ritual with a new dimension. Similarly, local rites are intertwined with the contemporary thanks to people invited by **Kasia Hertz** to participate in a communal action in the gallery space. Moving between the past and the present, whisperers become characters from the universe of internet trolls and cyber-elves, trying to separate the truth from fake news by means of customs inspired by those from the Podlasie region. In creating their communal poem, they make use of the local rituals of enchanting, 'dis-chanting' the poetics of internet language.

Cyclicity of time and the rhythm of monotonous yet communal labour in the countryside are referred to also in *Looped Procession*, three wheels, suspended in space and modeled on folk ornaments (the so-called 'spiders'), decorated with cereal and palm-shaped objects. The wheel-enclosed cyclicity alludes also to the folk mazurka dance and its trance-like repetitions. The dance moves reflecting the rhythm of labour were once the way for enslaved peasants to let go of the trauma of life in serfdom and gain a space of free expression. In Tarasewicz's interpretation, the wheels are also giving hope for regenerative powers of the soil, survival and the cyclical rebirth of life and collectivity after the foreseen collapse of contemporary agro-economics.

WORKS IN PART TWO

Iza Tarasewicz, *Looped Processions IV*, 2022

oxidised steel, brass, wheat, wire, 3 elements, each 129 x 129 x 10 cm

Iza Tarasewicz, *Ruins and Promises*, 2022

oxidised steel, paint, metal wire, 410 x 250 x 295 cm

Iza Tarasewicz, *Cluster of Contingencies IV*, 2022

steel, changeable sizes; stand, 15 x 250 x 15 cm

Iza Tarasewicz's work appears courtesy of the artist and Gunia Nowik Gallery.

Karol Palczak, *Shining Light Bulb 1*, 2022

oil on aluminum composite panel pasted on plywood, 12 x 12 cm

From Magdalena Dębska and Łukasz Kosmala's collection

Karol Palczak, *Shining Light Bulb 2*, 2022

oil on aluminum composite panel pasted on plywood, 12,5 x 15,5 cm

From Magdalena Dębska and Łukasz Kosmala's collection

Karol Palczak, *Light Bulb at Night*, 2022

oil on composite panel pasted on plywood, 13,5 x 15,5 cm

From Magdalena Dębska and Łukasz Kosmala's collection

Karol Palczak, *A Burnt-out Car*, 2021

oil on aluminium sheet, 77 x 51 cm

From Rafał Milczarek's collection

Karol Palczak, *A Burning Dummy Underneath a Tree*, 2022

oil on galvanised steel sheet pasted on plywood, 89,5 x 52 cm

From the Simulart collection

Karol Palczak, *Czesiek and a Dummy*, 2022

oil on galvanised steel sheet pasted on MDF board, 53,3 x 28,3 cm

From Wojciech Bojanowski's collection

Kasia Hertz, *The Angelic Sisters Clairvoyant*, 2023

performative action

cooperation: Sara Julia Pons, Michał Łukaszuk, Dorota Michalak, Agnieszka Róż Różyński, Ola Zielińska, Natasza Topor

AGNIESZKA AND EGLÉ

Agnieszka Brzeżańska (b. 1972) was raised in her grandparents' house in Mława, on a street that had once been a separate village. The artist's grandpa worked on electrifying the street, but Agnieszka is fascinated with objects, rituals and forgotten folk knowledge of home soil originating in epochs preceding the period of modernisation. In the final part of the exhibition, her works

are displayed alongside a video by the Lithuanian artist, **Eglė Budvytytė** (b. 1982), produced at the Curonian Spit National Park. Both artists seek out ways of overcoming anthropocentric hierarchies, building different relationships with the land and inviting visitors to their spaces of rest.

PART THREE

Solar flares are caused by a sudden emission of enormous amounts of energy in the Sun's atmosphere. If sufficiently powerful and directed at the Earth, they may lead to power grid failures. A large-format painting depicting solar flares dominates the following room of the exhibition. It introduces an ambience of anxiety as well as, unlike Tarasewicz's satellite symbolizing the conquest of space, reminding us about our dependence on other planets and stars and the place we actually occupy in the universe. Especially that it is juxtaposed with a globe that seems tiny against its background. Watching the sky brings to mind the movement of heavenly bodies and resulting natural time, a return to which is postulated by **Agnieszka Brzeżańska**. Already the starecase glitters with the artist's recurrent slogan: *Change Your Calendar. Change Your Mind. Change Your Government.*

The globe, as a part of the installation, is supported by one of several figures crowded on a narrow cube. **Forebears** are rounded ceramic figurines of many heads, spreading in various directions like feelers. Those smiling amorphous beings are a metaphor for common matter, of which everything is composed. They also refer to the American biologist, Lynn Margulis, and her theory of symbiosis as the driving force of evolution. Margulis opposed competition-orienten views on evolution, underlining the significance of symbiotic or cooperative relationships between species. Brzeżańska also seeks out connections between humans and the ground among archeological finds on the territory of contemporary Poland. In her series **Family Land**, she creates vases and ceramics objects inspired by the finds, decorated with shapes of human breasts and feet. They may be an allusion to the time when humans had still perceived themselves as part of nature.

Brzeżańska is also interested in herbalism, formerly a specialist knowledge considered by country folk as part of magic and transmitted through generations. A knowledge that could also serve as an instrument of resistance; next to arsons, women often chose poison as their preferred weapon against the overlords. But, first and foremost, a knowledge in the service of healing, both physical as well as mental illnesses, caused by heavy, chronic stress which the peasant serfs had to endure. Pobłocki claims that

every era has its proper disease. In serfdom Poland, where depression was unheard of, the disease was the so-called Polish plait. Depression is the disease of modern capitalism. The artist invites visitors to rest on hay seats in a pleasant space, surrounded by fabrics in earthy colours, offering an oatstraw infusion (filling up also some of the exhibited ceramic vessels), used to this day in case of mental fatigue and exhaustion caused precisely by stress and depression.

A screening room neighbouring Brzeżańska's installation presents **Eglė Budvytytė's** video ***Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars***. Working mainly at the intersection of poetry and performance, the Lithuanian artist represents an interpenetration of human bodies and their resident environment. A tangled group of non-binary performers travels moss-covered pine forests and seaside dunes. They move together, as a choreographic entity, changing shapes and pushing ahead —at times, like crabs—on the ground. Drown earthwards, they often assume horizontal position. Subverting human verticality and domination over the surrounding, they unfold human silhouettes in the landscape, when moving along the dunes and water. They appear to be in a state of continual metamorphosis.

A hypnotising music accompanies the poetic composition that transmit the desires of the shape and gender shifting being taking on various voices and non-human embodiments. At one point, her name is medusa, becoming a stone at others. Apparently, “in ancient times, humans believed that the world, be it human, or non-human, is made up solely of sentient beings. Objects in the modern sense of the word did not exist. Even the stone was not regarded as a mute, passive, impersonal thing. An echo of the approach can be found in the Polish countryside as late as the 20th century, for instance, in phrases of the kind: ‘when stones grew, they were soft.’” (Pobłocki)

The shape-shifting group is wearing clothes that have been dug underground for a few months. Their appearance is a result of labour of earth-residing microorganisms and the text of the piece is yet another allusion to Margulis, perceiving human bodies as ecosystems composed of collaborating bacteria and drawing attention to the cooperation between all unicellular organisms. By means other than Hulačova's pieces one floor below, the film refers also to posthuman mutations described by Butler as well as to the figures of hybridity and the cyborg put forward by Donna Haraway. Through text and choreography, the piece explores non-human forms of consciousness and different dimensions of a symbiotic relationship to earth and nature such as co-dependence, sensitivity, care, death and decomposition.

WORKS IN PART THREE:

Eglė Budvytytė, *Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars*, 2020

video, 4K, 30'

Agnieszka Brzeżańska, *Untitled*, from the series *FREE DOOM*, 2004

acrylic on canvas, 150 × 200 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Untitled*, from the project *World National Park*, 2018

fabric in four parts, 700 × 400 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Forebear*, 2023

ceramics, globe, 23 × 15 × 15 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Forebear*, 2023

ceramics, 18 × 8 × 8 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Forebear*, 2023

ceramics, 8 × 8 × 8 cm

Agnieszka Brzeżańska, from the series *Family Land*, 2015

ceramics

Agnieszka Brzeżańska, *Ceramic for the Moss Garden and Some Little Wild Flowers*, 2017

ceramics, 30 × 32 × 34 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Untitled*, 2015

ceramics, 19 × 35 × 20 cm

Agnieszka Brzeżańska, *Untitled*, 2020

glazed ceramics, 5 pieces, 7 × 6 × 6 cm

EWA TATAR CHŁOPOROBOTNIK I BOA GRZECHOTNIK. O SENTYMENTACH, RESENTYMENTACH I SKUTECZNOŚCI SYMBOLICZNEJ

Zaczął się od rozkładówek, z nieznanego mi wcześniej czasopisma, z *Notatnikami fotograficznymi* Władysława Hasiora (1928–1999) – znalezionych w jeszcze wówczas nieopisanej części jego archiwum w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (kwerenda z 2014 roku). Hasior – wysyłany przez państwo na wystawy zagraniczne czy zapraszany do telewizji artysta celebryta poprzedniej epoki politycznej Polski (przed 1989) – był beneficjentem nie tylko swojego talentu plastycznego, ale także życiorysu. W wywiadach często przywoływał figurę Janka Muzykanta, skatowanego za dotknięcie we dworze skrzypiec dziecięcego bohatera Sienkiewiczowskiej noweli, będącej de facto inteligencką narracją na temat przemocy klasowej, niedoli i braku szans na realizację talentów. Sam Hasior, pochodzący z nieuprzywilejowanego środowiska, czerpiący z kultury ludowej i opowiadający o swoich dziecięcych zachwytach naturą i wiejskim życiem, taką szansę dostał. I już jako bardzo rozpoznawalna postać w latach 80. został poproszony o cykl felietonów dla lifestyle’owego czasopisma kierowanego do mieszkańców ośrodków pozamiejskich. Narracje, ułożone przez artystę z ponad 20 tys. własnych fotografii tworzonych od lat 60., z jednej strony ujmowały rytmy i wytwory przyrody w modernistyczną ramę ładu przestrzennego i higieny estetycznej, z drugiej wynosiły do kultury wysokiej lub piętnowały za brak smaku (kategoria mieszczańska) zjawiska zaobserwowane w dawnej i jemu współczesnej kulturze materialnej: ludowej i amatorskiej. Dzięki Hasiorowi odkryłam nieobecne wówczas w literaturze przedmiotu czasopismo, które stało się tłem mojej przygody ze społeczną (ale także prywatną) genealogią. Głównym celem wydawanej przez warszawską inteligencję (redaktorką naczelną przez wiele lat była Irena Rybczyńska-Holland¹) „Nowej Wsi”, tygodnika ilustrowanego dla młodzieży wiejskiej, była edukacja. Przeglądając to czasopismo, rozumiałam ją przede wszystkim jako kształtowanie etyczne i estetyczne

nowego obywatela pozbawionej podziałów klasowych Polski, obywatela zamieszkującego modernizowane, a nawet urbanizowane ośrodki wiejskie i powiatowe, czy też duże miasta, do których migrowano za pracą. Czytelnikom dostarczano przeciwdziałający wykorzenieniu bypass dla ich nowej, chłopsko-robotniczej tożsamości. W szczytowym okresie „Nowa Wieś” wychodziła w nakładzie 330 tys. egzemplarzy (połowa tego co ówczesny inteligencki „Przekrój”). Czasopismo przypominało tradycje przemijającej kultury wsi (np. dobre zwyczaje sąsiedzkie wspólnej pracy, jak darcie pierza) czy przedstawiała sylwetki twórców profesjonalnych i amatorów wywodzących się ze wsi, chwaliła modernizację (np. elektryfikację), piętnowała patologie społeczne (np. alkoholizm), wprowadzała na szeroką skalę kulturę czasu wolnego (proponowała akcje społeczne, np. objazdowych wiejskich bibliotek). Perspektywiczna narracja kierowana była do młodzieży – nieznannej wcześniej na wsi grupy społecznej. Nowoczesność, na przykład mechanizacja pracy, stworzyła dodatkową przestrzeń w życiorysach osób zamieszkujących tereny niemieckie². Misja redakcji bardzo przypominała tę przedwojenną, realizowaną przez działaczki z miasta, etnografki i historyczki sztuki tworzące modę na kulturę ludową. Po wojnie moda ta została sprowadzona do masowej produkcji „sztuki ludowej”, asortymentu sprzedażowego i reprezentacyjno-eksportowego Cepelii, co opisał w monografii zjawiska Piotr Korduba. Jego książka *Ludowość na sprzedaż* (2013) jako jedna z pierwszych pokazuje protekcjonalizm miasta wobec wsi oraz pozorność partycypacji tzw. ludu w tworzonej o nim narracji. Jest ona też ważnym głosem w szerokiej dyskusji na temat „iluzoryczności uczestnictwa wszystkich klas społecznych w procesach państwowych” Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, będącej nie tyle „krajem ludu”, co konstrukcją retoryczną, koktajlem sentymentów reakcyjnych i nacjonalistycznych połączonych z komunizmem, w którym ludowość była chwytem propagandowym (jak zwraca uwagę w recenzji książki Agata Pyzik). Być może redakcja „Nowej Wsi” zdawała sobie sprawę z tych uwarunkowań, bo choć budowała postludowe imaginarium, stosowała dawne podziały na romantyczne i folwarczne, pańskie i chamskie, sięgała także do myśli badacza kultury chłopskiej Floriana Znanieckiego i jego metodologii współczynika humanistycznego. W licznych konkursach pamiątkarskich, materiałach z terenu, korespondencji z czytelnikami (niektórzy z czasem wchodzili w skład redakcji) oddawała przestrzeń i głos doświadczeniu mieszkańców wsi – ale poddanemu redakcji miasta. W latach 80. czasopismo było jednym z organów animujących akcję społeczną sięgania do archiwów rodzinnych, by na podstawie znalezionych tam fotografii i historii zbudować wystawę „Fotografii chłopskiej” – ostatecznie otwartej w 1986 roku w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie,

potem podróżującej po Polsce. Partycypujący w budowie archiwum czytelnicy nadsyłali przedwojenne zdjęcia swoich odświętnie przyodzianych przodków, uwiecznionych w przez objazdowych fotografów. To kolejny ambiwalentny przykład trudnej ścieżki w procesie odzyskiwania głosu przez chłopstwo. „Chłoporobotnik i boa grzechotnik” – dwie wystawy o tytule zapożyczonym od Agnieszki Osieckiej, która w świetny sposób oddała trudną hybrydyczność sytuacji – miały pokazywać i dekonstruować narzędzia propedeutyki ramowania modernizmem użytecznych przejawów rdzennej tożsamości, po to by na miękko, poprzez estetykę, zrealizować cele polityczne i społeczne. W 2016 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie sięgnęłam przede wszystkim po materiały z czasopisma „Nowa Wieś”, w tym po jego serię wydawniczą z literaturą tworzoną przez osoby o chłopskim pochodzeniu, oraz do zbiorów sztuki nieprofesjonalnej z muzeów etnograficznych i zajmujących się kulturą agrarną, a także do wytworów rzemieślniczych propagandowej kultury PRL-u odnoszących się do etosu ludu. Interesowały mnie przede wszystkim różne redakcje tych samych toposów i ich skuteczności symboliczne. Pokazywane obok siebie przynosiły wzajemnie w swoje przestrzenie treści wyparte z narracji. Na wystawie znalazły się też drewniane lalki w strojach ludowych, robione po wojnie przez żonę robotnika (pochodzącego z rodziny o być może mieszanej etniczności, ale na pewno o udokumentowanych w literaturze historycznej rewolucyjnych korzeniach) – moją prababcię Irenę Gubałę, z domu Zaród (o przedwojennych, choć być może nabytych przez resentyment pańskich manierach) – dla spółdzielni rzemieślniczej rękodzielników chałupników na sprzedaż w sklepach z „cepelią”. W 2018 roku w Galerii Arsenał w Białymstoku pokażałam prace ze zbiorów tej instytucji (zakupione przed 1989 rokiem), eksponaty z podlaskich instytucji muzealnych zajmujących się etnografią i historią, w tym historią ruchu chłopskiego i robotniczego, oraz prace zaproszonych artystów współczesnych. W tej wersji interesowała mnie głównie wybrzmiewająca w ikonografii chronologia wyparcia i powracania wypartego, a obok wątku traumy niesionej przez przewrót klasowy – także tramy społeczeństwa, które z wieloetnicznego staje się monoetniczne. Lekturą, która pozwoliła mi przejść od luźnych intuicji i wielu sprzecznych uczuć do zbudowania korpusu wystawy, była uważana za ćwiczenie z logiki historycznej *Prześniona rewolucja* (2014) Andrzeja Ledera. Autor wyprowadził genealogię współczesnej Polski, patrząc na jej historię przez filtr wywodzący się z psychoanalizy: transpasywność. Transpasywne przeżycie czegoś polega na tym, że cieszę się z czegoś, co ktoś dla mnie uczynił, ale jednocześnie boję się tej radości i ją wypieram. Leder pisze, że zmiana struktury społecznej, jaka zaszła w Polsce w latach 1939–1956, dokonała się (przede wszystkim) cudzymi rękami – działo się „samo”, ale skutki tej

rewolucji były spełnieniem pragnień społeczeństwa i dały społeczeństwu – wypieraną – satysfakcję. Uleczenie traumy zaczyna się od jej uznania.

- 1 Patrz: Ewa Tatar, *Wieś: ideały demokratyczne. Rozmowa z Ireną Rybczyńską-Holland*, Dwutygodnik.com, wydanie 198, listopad 2016.
- 2 Monika Stelmach, *Miejsce po jeleniu. Rozmowa z Ewą Tatar*, Dwutygodnik.com, wydanie 182, kwiecień 2016.

EWA TATAR WORKER-FARMER AND BOA THE RATTLESNAKE. ON SENTIMENTS, RESENTIMENTS AND SYMBOLIC EFFICIENCY

It all began with centerfolds from a magazine I had not previously been familiar with, containing Władysław Hasior's *Photographic Notebooks*—discovered in the then undocumented part of his archive at the Tatra Museum in Zakopane (researched in 2014). Hasior (1928-1999), the artist-celebrity of the former political era in Poland (before 1989), sent by the state to foreign exhibitions or invited to television shows, was a beneficiary of not only his artistic talent, but also of his background. In interviews, he often invoked the figure of Janko Muzykant, the protagonist of Henryk Sienkiewicz's short story for children, tortured to death for touching a violin at the manor house, which is in fact a white-collar narrative on class violence, hardship and a lack of perspective for fulfilling one's talent. Hasior, coming from an underprivileged background, drawing on folk culture and speaking about his child-age fascinations with nature and village life, did get the opportunity. And as an already highly recognisable figure, in the 1980s, he was asked for a series of columns for a lifestyle magazine aimed at residents of non-urban areas. The narratives, composed by the artists from over 20,000 photographs he had created since the 1960s, framed the rhythms and products of nature into a modernist grid of spatial order and aesthetic hygiene on the hand and, on the other, they elevated phenomena he observed in historic and his contemporary material (folk and amateur) culture to the so-called high culture, or denigrated them for their lack of taste (a bourgeois category). Thanks to Hasior, I discovered the magazine, then absent from research literature, which became a background for my adventure in social (but also private) genealogy.

The main objective of the magazine "Nowa Wieś" ["New Countryside"]—published by the Warsaw

intelligentsia (its long-standing editor-in-chief was Irena Rybczyńska-Holland¹), an illustrated weekly for village youth—was education. Browsing the magazine, I understood it primarily as an ethical and aesthetic shaping of the new citizen of the class-less Poland, a citizen residing in modernised, or even urbanised rural and regional centres, but also in large cities, where people migrated to find work. Readers were equipped with an anti-uprooting bypass to their new, worker-farmer identity. In its peak period, "Nowa Wieś" had a run of 350 thousand copies (half the run of the intelligentsia magazine "Przekrój"). The magazine recollected traditions of the passing rural culture (e.g. good neighbourly customs of collaboration such as communal plucking) or presented figures of professional and amateur artists of countryside origin, praised modernisation (e.g. electrification), denounced social ills (e.g. alcoholism), and widely introduced leisure culture (proposed social actions e.g. touring village libraries). The prospective narrative was aimed at youth, a social group that had been previously unrecognised in the countryside. Modernity, including the mechanisation of labour, created an additional space in the lives of residents of non-urban areas.²

The editorial mission was highly reminiscent of the pre-war one, implemented by women activists from the city, ethnographers and art historians who launched the fashion for folk culture. After the war, the fashion was reduced to a mass production of 'folk art', the selling stock and export-presentation material of the Cepelia [CPLiA; Central for Folk and Artistic Industry], which Piotr Korduba described in his monograph of the phenomenon. His *Ludowość na sprzedaż* [Folklore for Sale] (2013) is one of the first publications to demonstrate the city's patronising attitude towards the countryside and the pretense of participation of the so-called people in creating the narrative about it. It is also a significant voice in a wider discussion on "the illusory participation of all social classes in state processes" of the People's Republic of Poland, which was not so much a 'people's country', but a rhetorical construct, a cocktail of reactionary and nationalist sentiments combined with communism, where folklore was just a propaganda instrument (as Agata Pyzik highlighted in her review of the book).

It is possible that the "Nowa Wieś" editorial staff was aware of those conditions, since despite building a post-popular imaginary, it employed old-fashioned distinctions into the romantic and the manorial, the noble and the uncultured, and drew on the thought of Florian Znaniecki, a folk culture explorer, and his methodology of 'the humanist co-efficient'. In its numerous memoir competitions, field reporting, letters from readers (some of whom were in time employed as editorial staff), it gave space and voice to the experience of rural residents—but subject to editorial control of the city. In the 1980s, the magazine was

one of the few agents animating a social action of drawing on family archives in order to construct the exhibition of *Fotografia chłopska* [*Peasant Photography*] on the basis of discovered pictures and histories. It ultimately opened in 1986, at the “Zachęta” Central Bureau of Artistic Exhibitions [CBWA] in Warsaw, and later traveled throughout Poland. Readers participating in the construction of the archive sent in pre-war photographs of their ancestors in holiday apparel, recorded by traveling photographers. It is yet another equivocal instance of the difficult path in regaining their voice by the peasantry.

Chłoporobotnik i boa grzechotnik [*Worker-Farmer and Boa the Rattlesnake*]¹—two exhibitions with a title borrowed from Agnieszka Osiecka’s songwriting, brilliantly capturing the hybridity of the situation—were supposed to demonstrate and deconstruct educational instruments of modernistic framing of useful symptoms of indigenous identity so as to implement political and social aims softly (by aesthetic means). In 2016, at the Museum of Modern Art in Warsaw, I drew mainly on material from the “Nowa Wieś” magazine, including its book series publishing literature by people of peasant origins as well as on collections of non-professional art from museums of ethnography and agrarian culture, and artisan products of the People’s Republic of Poland cultural propaganda concerned with the ethos of the people. I was chiefly interested in various editions of the same topoi and their symbolic efficiencies. Displayed in juxtaposition, they mutually imbued their spaces with content repressed from the narratives. The exhibition also featured wooden dolls in folk dress, produced after the war by a worker’s wife (the worker could have originated from a family of mixed origins, which certainly had revolutionary roots, as documented in historical sources): my great-grand-ma, Irena Gubała, nee Zaród (of pre-war noble manners, which might have been acquired resentimentally), for an artisan collective of home-produced hand-craft to be sold in the Cepelia shop chain (those products came to be commonly known by the brand name as ‘cepelia’). In 2018, at the Arsenal Gallery in Białystok, I exhibited works from the gallery collection (sourced before 1989), items from museum institutions in the Podlasie region concerned with ethnography and history, including the history of the peasant and labour movements, as well as works by invited contemporary artists. In this version, I was primarily interested in the chronology of repression and the return of the repressed, resonating in the iconography, and besides the trauma transmitted by class revolt, the trauma of a multiethnic society that became monoethnic. A book that allowed me to move from casual intuitions and many contradictory feelings to constructing the body of the exhibition was Andrzej Leder’s *Prześniona rewolucja* [*Dreamt-through Revolution*] (2014), regarded as an exercise in historical logic. The author traces the genealogy of contemporary Poland by viewing the country’s history

through a filter taken from psychoanalysis: transpassivity. A transpassive experience is one in which I enjoy something somebody else has done for me, but am simultaneously afraid of the joy and repress it. Leder argues that the change in social structure that had taken place in Poland in 1939-56 was achieved (for the most part) by someone else: it happened ‘by itself’, but outcomes of the revolution fulfilled the society’s desires and gave the society its (repressed) satisfaction. Healing the trauma begins with its recognition.

1 See: Ewa Tatar, *Wieś: ideały demokratyczne. Rozmowa z Ireną Rybczyńską-Holland* [*The Countryside: Democratic Ideals. In Conversation with Irena Rybczyńska-Holland*], Dwutygodnik.com, 198, November 2016.

2 Monika Stelmach, *Miejsce po jeleniu. Rozmowa z Ewą Tatar* [*The Place Left by a Deer. In Conversation with Ewa Tatar*], Dwutygodnik.com, no. 182, April 2016.

KATARZYNA CZECZOT

WYŚCIG Z CZASEM

Leżę, a godziny płyną. A właściwie nie płyną, tylko brutalnie wybijają je mój zegarek. Leżę i boję się, że znów z niczym nie zdążę. I myślę – jak zwykle w takich razach – o afrykańskim ludzie Nuerów. Przypomina mi się fragment z książki brytyjskiego antropologa, masowo cytowany w pracach, które próbują uchwycić istotę przednowoczesnego czasu: „Nuerowie nie mają terminu odpowiadającego słowu »czas« w naszym języku i dlatego nie mogą, w przeciwieństwie do nas, mówić o czasie tak, jakby był czymś rzeczywistym, jakby przemijał, mógł zostać zmarnowany, zaoszczędzony i tak dalej. Nie sądzę, aby kiedykolwiek doświadczali uczucia walki z czasem [...]”. Walki z czasem, bez której współczesne życie zachodnich społeczeństw wydaje się niemożliwe.

Nuerowie, którzy jako lud pasterski muszą wraz z nadejściem suszy wyprowadzać swoje bydło bliżej rozlewisk Nilu, mają w swoim języku słowa na oznaczenie pór roku czy miesiące, jednak terminy te nie tyle odsyłają do abstrakcyjnego systemu miar, ile oznaczają całokształt czynności, jakie trzeba podjąć w określonym czasie. „W miesiącu *kur* robi się pierwsze tany rybackie i tworzy pierwsze obozy dla bydła, a ponieważ robi się te rzeczy, musi to być *kur* lub w czas w okolicy *kur*”. Czas jest więc dla Nuerów relacją między czynnościami. Zapytani o to, kiedy coś się stało, powiedzą raczej „w czasie wczesnych obozów” lub „w trakcie zbiorów”, niż podadzą nazwę miesiąca. Podobnie działa to w odniesieniu do pory dnia: jakieś zdarzenie mogło zajść „podczas dojenia” albo „gdy cielęta wróciły z pastwiska”. Oczywiście istnieją w ich języku określenia czasu odsyłające do ruchu ciał niebieskich, ale pozycja słońca na niebie ma dla nich znaczenie o tyle, o ile wiąże się ona z określonymi czynnościami. Dlatego zwrotów dotyczących krótkiego okresu między 4 a 6 rano jest tu tak samo dużo jak tych związanych z pozostałą częścią dnia. Ich liczba wynika z wielości rozmaitych zajęć wypełniających poranek...

Takie doświadczanie czasu – czasu nieistniejącego poza wykonywanymi czynnościami – nie jest udziałem wyłącznie Nuerów. Dowodzą tego funkcjonujące w różnych językach wyrażenia i zwroty, które pozwalając wyrazić, jak długo coś trwa, odsyłają do określonych działań. Na Madagaskarze – pisze inny antropolog – czas może być mierzony „gotowaniem ryżu” (około pół godziny) lub „smażeniem szarań-

czy” (chwila). W Cross River w Nigerii tego rodzaju jednostką czasu jest uprażenie kukurydzy. A dla polskich chłopów jeszcze w XIX wieku była to zdrowaśka. Tego rodzaju miary – podobnie jak łokieć czy stopa w wypadku jednostek długości – mają to do siebie, że stanowią wiedzę płynącą z codziennych doświadczeń ciała i będąc w ścisłym związku z lokalnymi praktykami, stawiają opór próbom ujednolicenia, podejmowanym w celu stworzenia uniwersalnego układu miar. Na ironię więc może zakrawać historia, jaka stoi za wynalezieniem zegara wahadłowego, a więc pierwszego mechanizmu dokładnego na tyle, by mierzyć sekundy. Młody Galileusz, obserwując ruchy kołyszącego się żyrandola w katedrze w Pizie, odmierzał czas ich trwania za pomocą swego pulsu. Dziś wydaje się zupełnie nieprawdopodobne, że był zdany na własne serce jako rodzaj czasomierza, przecież nawet u zdrowego człowieka może bić ono wolniej lub szybciej. Tak jak przyspiesza bicie mojego, kiedy orientuję się, że minęła kolejna godzina, a ja nie zrobiłam tego, co powinnam. Kabylowie (inny przykład afrykańskiego narodu szczęśliwie nieznającego idei wyścigu z czasem) wiedzieli, co mówią, kiedy nazywali zegar diabelskim wynalazkiem.

Upowszechnienie się zegara mechanicznego, jakie dokonuje się w Europie między 1300 a 1650 rokiem, powoduje fundamentalną zmianę w postrzeganiu czasu. Miary mające swoje źródło w miejscu, ciele i codziennych praktykach ustępują abstrakcyjnym jednostkom zestandaryzowanego systemu. Ale decydującego znaczenia zegar nabiera wraz z narodzinami kapitalizmu. Wedle słynnej formuły był on dla tego systemu gospodarczego wynalazkiem ważniejszym niż maszyna parowa.

Różnie określa się tę zmianę w odnoszeniu się do czasu, którą przypieczętowują oczywiście procesy urbanizacyjne i industrializacyjne. Jedni piszą o cyklicznym czasie rolnictwa przeciwstawionym miejskiemu czasowi przemysłowemu, inni o opozycji czasu przeżywanego i czasu odmierzanego. Koncepcja, która odnosi się bezpośrednio do badań nad Nuerami czy Kabylami, mówi zaś o czasie zadaniowym i czasie zegarowym. Jej autor opisuje przemiany, jakie w życiu brytyjskich klas ludowych zaszły wraz z rozwojem gospodarki kapitalistycznej. Gdy na skutek grodzień całe rzesze ludzi zostały pozbawione dostępu do zapewniających przeżycie pastwisk, lasów czy rzek, stanowiących dotąd dobra wspólne – koniecznością stała się praca najemna, która nabrała znamion towaru. Jego wartość zaś oblicza się w jednostkach czasu. To wówczas zaznacza się wyraźne rozgraniczenie między „pracą” a „życiem”, które w społeczeństwach tradycyjnych upływały razem. A odmierzany w godzinach czas staje się walutą.

Benjamin Franklin prawdopodobnie nie był pierwszą osobą, która przekonywała, że czas to pieniądz. Z pewnością jednak jako pierwszy uczynił z tej formuły rodzaj filozofii

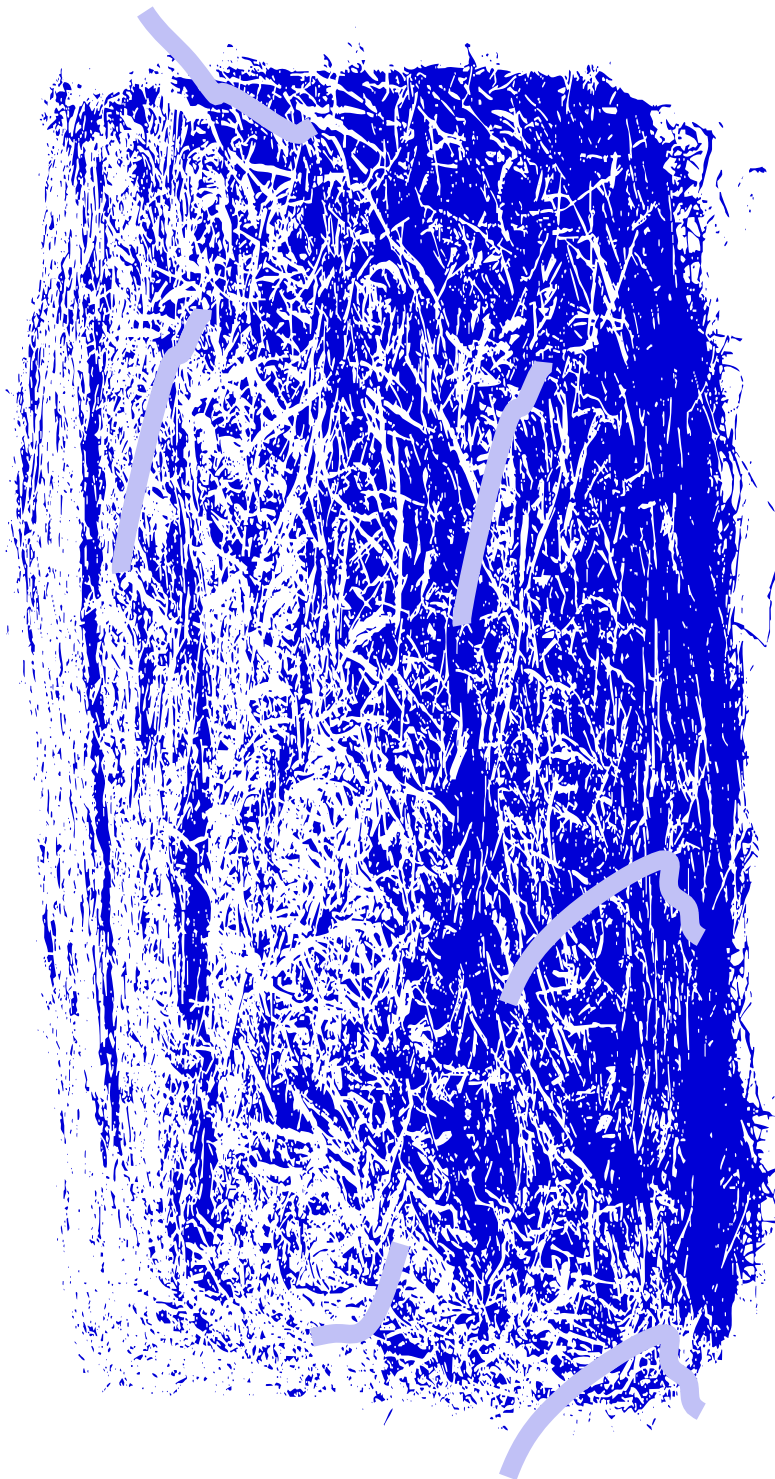
życiowej. Czas staje się tu rzeczą, którą należy zarządzać. Bo „kto marnuje bezużytecznie czas wart pięć szylingów, traci pięć szylingów”, a „kto traci pięć szylingów, traci nie tylko tę sumę, lecz wszystko, co można by zarobić dzięki nim, spożytkowując je w wytwórczości”. Słowa te nie brzmią dziś jak odosobniony pogląd, do którego trzeba szczególnie przekonywać. Ale ich autor napisał je w czasach, kiedy opór wobec kapitalistycznej logiki czasu był jeszcze na tyle silny, że w wielu krajach Europy robotnicy obchodzili tzw. święty poniedziałek, będący po prostu przedłużeniem niedzieli. Zatrudniony w londyńskiej drukarni młody Franklin obserwował ten zwyczaj i jako jedyny jej pracownik go nie obchodził!

Wizerunek Franklina widnieje na studolarowym banknocie, ale najbardziej znany portret przedstawia go podczas słynnego eksperymentu z latawcem. Doświadczenie to miało dowieść, że pioruny podczas burzy stanowią wyładowania elektryczne. Fakt, że Franklin przypomina tu Zeusa, traktować trzeba poważnie. Na obrazie został uchwycony moment, w którym fascynacja niewidzialnymi siłami działającymi w świecie przechodzi w pragnienie ich ujarznienia; nauka rozumiana jako dążenie do prawdy przeradza się w naukę rozumianą jako źródło władzy. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Franklin, usiłując ściągnąć z chmury ładunek elektryczny, korzysta z butelki lejdejskiej – prototypu baterii. Możliwość magazynowania energii elektrycznej stanowić będzie pierwszy krok do jej utowarowienia.

Nie tylko czas to pieniądz zatem – wraz z nadejściem nowoczesności pieniądzem staje się też energia. Energia, która służy do uniezależnienia się od cykli natury, a więc – i tu zataczamy koło – do zapanowania nad czasem. Fabryki napędzane maszynami parowymi, niezależne od szybkości nurtu rzeki czy siły wiatru, pracują tak samo przez cały rok. Rozjaśnione światłem elektrycznym nie muszą zamykać się na noc. Pioruny i grzmoty zostają zaprzęgnięte do pracy, biorą udział w produkcji towarów, służą kumulacji kapitału.

Co mogłoby uwolnić nas od poczucia walki z czasem? Kiedy tak leżę i zamartwiam się, że marnuję dzień, robi się ciemno. Przypomina mi się Jonathan Crary, który w książce *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu* opisywał, jak kapitalizm próbuje unieważnić rytm dobowy. „Sen to jedyna pozostająca przeszkoda, ostatni przejaw »warunków naturalnych«, których kapitalizm nie może wyeliminować”. I znowu powiedzenie Kabyłów: „Nie ma sensu ścigać świata, nikt nigdy go nie wyprzedzi”.

Dobrych snów.



KATARZYNA CZECZOT

RACE AGAINST TIME

I'm lying down and the hours fly by. In fact, they're not flying, but are brutally struck by my watch. I'm lying down and am afraid that I'd be late with everything. And I'm thinking—as usual, in such cases—about the African people of the Neur. I remember an excerpt from a book by a British anthropologist, mass quoted in studies attempting to capture the nature of pre-modern time: “the Nuer have no expression equivalent to ‘time’ in our language, and they cannot, therefore, as we can, speak of time as though it were something actual, which passes, can be wasted, can be saved, and so forth. I do not think that they ever experience the same feeling of fighting against time”. Fighting against time without which contemporary life of Western societies seems impossible.

The Neur, who, as a herding tribe, have to lead their cattle closer to the Nile flood plains with the coming of the drought, have words for seasons or months in their language, but the terms refer not so much to an abstract system of measures as signify the sum-total of activities that need to be undertaken in a given period. “In the month of *kur*, the first fishing dams and the first cattle camps are put up and since those things are done, it must be a *kur* or a time around *kur*.” For the Neur, time is therefore a relationship between activities. If asked, when something happened, they prefer to answer: “in the time of early camps” or “during harvest”, rather than giving a name of the month. Similarly, when referring to a time of day: an event could occur “during milking” or “when the calves came back from the pasture.” Naturally, their language does have descriptions of time referring to the movement of heavenly bodies, but the Sun's position in the sky has significance for them only to the extent that it is related to particular activities. Thus, there are as many phrases for the short period between 4 and 6 am as for the remaining time of day. Their number results from a plurality of different activities to be completed in the morning...

Such an experience of time—time that does not exist beyond performed activities—is shared not only by the Neur. The proof lies in expressions and phrases of various languages that express duration by referring to particular activities. Another anthropologist affirms that, in Madagascar, time can be measured in ‘boiling rice’ (about half an hour) or

‘frying locust’ (a moment). In Cross River, Nigeria, such a unit of time is dry-roasting corn. For Polish peasants, the unit was one Hail Mary as late as the 19th century. The sort of measures—just like an elbow or a foot for measures of length—is characterised by the fact that they constitute knowledge arising from everyday experiences of the body and being strictly connected to local practices, they resist attempts at unification, made to create a universal system of measures. The story behind the invention of the pendulum clock, or the first mechanism precise enough to measure seconds, is, therefore, quite ironic. Young Galileo, observing movement of a chandelier rocking in the cathedral of Pisa, measures their duration by means of his pulse. Today, it seems entirely improbable that he had to rely on his heart for a time-measuring device, since even a healthy person experiences a slower or faster heartbeat. Just as my heartbeat accelerates, when I realise that another hour has passed and I haven't done what I was supposed to. The Kabyles (another African people fortunate enough not to be familiar with the notion of racing against time) were right in calling the clock a devilish invention.

Popularisation of the mechanical clock that took place in Europe between 1300 and 1650 brings about a fundamental change in time perception. Measures derived from a place, the body and everyday practices are superseded by abstract units of a standardised system. But the clock gains its definitive significance with the birth of capitalism. According to the famous slogan, for this economic system, the invention of the clock was more important than that of a steam machine.

The change in referring to time, obviously concluded by processes of urbanisation and industrialisation, has been variously described. Some write about the cyclical time of agriculture contradicting the urban industrial time, others posit the opposition between experienced and measured time. A concept invoked with direct reference to the studies of the Neur or the Kabyle distinguished event and clock time. Its author described transformations in the life of British popular classes that occurred due to the development of capitalist economy. When fencing deprived masses of people from access to life-sustaining pastures, forest or rivers, hitherto common goods, there arose the necessity of wage labour, which started operating as a commodity. Its value was determined in time units. It is the period when a clear distinction between ‘work’ and ‘life’, which had been led together in traditional societies, becomes marked. And time measured in hours becomes a currency.

Benjamin Franklin probably was not the first person to argue that time is money. But he was surely the first to turn the slogan into a kind of philosophy of life. Here, time becomes a thing that ought to be managed. Since “[h]e that idly loses five shillings’ worth of time;

loses five shillings”, but also “[h]e that loses five shillings, not only loses that sum, but all the advantage that might be made by turning it in dealing.” Today, those words do not sound like a singular view that would require any particular persuasion. But their author wrote them in a period when resistance against the capitalist logic of time was strong enough for workers in many European countries to celebrate the so-called ‘holy Monday’, which was nothing but an extension of Sunday. Young Franklin, employed in a London print shop, witnessed the custom and was the only employee not to follow it!

Franklin’s portrait is on the hundred dollar bill, but his most famous depiction represents him during his renowned experiment with a kite. The experiment was supposed to prove that thunder during storms is an electrical charge. That Franklin resembles Zeus in this image ought to be treated seriously. It captured the moment in which our fascination with invisible forces acting upon Earth becomes transformed into a desire for their subjugation; science conceived as a pursuit of truth changes into science as a source of power. It is not insignificant that Franklin’s attempt to draw the electric charge from a cloud makes use of a Leyden jar—a prototype of the battery. The capacity for electrical energy storage will have become the first step towards its commodification.

Henceforth, not only is time money, but the coming of modernity turns energy into currency as well. Energy that serves making ourselves independent of natural cycles and, therefore—here we come a full circle—ruling over time. Factories powered by steam engines, independent of the speed of the river stream or the strength of wind work in an identical fashion throughout the year. Lit by electric light, they do not have to be closed for the night. Thunder and lightning harnessed into labour take part in the production of commodities, serving the accumulation of capital.

What could free us from the sensation of fighting against time? When I’m lying down, worrying that I’m wasting my day, it gets dark. I remember Jonathan Crary and his book *24/7: Late Capitalism and the End of Sleep*, describing ways in which capitalism attempts to annul the daily cycle. “Sleep is the only remaining barrier, the only enduring “natural condition” that capitalism cannot eliminate.” And, once again, I hear the Kabyle adage: “It is useless to pursue the world, no one will ever overtake it.”

Sleep well!



POST BROTHERS RYTM I PRACA MAZURKA

ZNACZENIE POJĘCIA FIGURACJI DA SIĘ PRAKTYCZNIE WYJAŚNIĆ PRZEZ ODNIESIENIE DO TAŃCÓW TOWARZYSKICH. JEST TO W ISTOCIE NAJPROSTSZY PRZYKŁAD. POMYŚLMY O MAZURKU, MENUECIE, POLONEZIE, TANGU CZY ROCK'N'ROLLU. OBRAZ RUCHOMEJ FIGURACJI WZAJEMNIE POWIĄZANEJ GRUPY LUDZI NA PARKIECIE POZWALA WYOBRAZIĆ SOBIE PAŃSTWA, MIASTA CZY RODZINY, JAK RÓWNIEŻ KAPITALISTYCZNE, KÓMUNISTYCZNE I FEUDALNE SYSTEMY SPOŁECZNE JAKO FIGURACJE. POSŁUGUJĄC SIĘ TYM POJĘCIEM, MOŻEMY WYELIMINOWAĆ ANTYTEZĘ, KTÓRA OPIERA SIĘ NA INNYCH WARTOŚCIACH I IDEALACH, PRZEJAWIAJĄCYCH SIĘ WSPÓŁCZESNIE W UŻYCIU SŁÓW „JEDNOSTKA” I „SPOŁECZEŃSTWO”¹.

Norbert Elias

Powstały w późnym średniowieczu w centralnej Polsce mazurek jest formą muzyczną komponowaną, wykonywaną i przeznaczoną pierwotnie dla chłopów pańszczyźnianych; rytmem pracy, w którym mieszkańcy wsi młócili cepami zboże albo szatkowali kapustę w kolektywnym metrum trzy czwarte albo trzy ósme. „Autentyczny” mazurek ludowy jest złożeniem trzech popularnych tańców: wolniejszego kujawiaka i następującego po nim umiarkowanego mazura zwieńczonego szybszym oberkiem. Mazurki zwyczajowo tańczy się w parach, po okręgu, wykonując wirowanie i obroty na całych stopach, co jakiś czas przytupem akcentując zmiany kierunku ruchu. Mazurek jest przykładem tego, co Theresa Buckland określa mianem tańców „w polu” czy „polowych”², przy czym „lud” stanowiły zazwyczaj społeczności chłopskie wykonujące tego rodzaju tańce w pewnym

kontekście społecznym, jako część ich życia codziennego. Stopniowo miejsce wykonania przenosiło się z otwartej przestrzeni pod strzechy, a tańce te stawały się obowiązkowym składnikiem powszechnych obrzędów, takich jak wesela. Brak rozróżnienia na muzyków, tancerzy i biernych odbiorców nadawał temu rodzajowi tańca/formy muzycznej rolę kolektywnej figury powoływanej do życia przez wszystkich członków i członkinie wspólnoty. Każda grupa realizowała ten stały rytm na swój sposób, wprowadzając innowacje i improwizując słowa, ruchy i melodie, dodając zaskakujące akcenty rytmiczne i rozwinięcia³. Przekładając rytm swojej wyzyskiwanej pracy na trans ze spontanicznymi lokalnymi ozdobnikami, te wiejskie wspólnoty przywłaszczały sobie swoją pracę jako strukturę zbiorowego kształtowania tożsamości i wymiany.

W XVI i XVII wieku polscy właściciele ziemscy przejęli i przyswoili mazurki na potrzeby dworskich tańców towarzyskich. Wraz z podróżowaniem elit wiejskich do Warszawy i za granicę wzrastała popularność tego tańca wśród arystokracji, która wprowadzała nowe elementy, następnie wtórnie adoptowane przez mieszkańców wsi na terenie Polski. Na początku XVIII wieku mazurek trafił do repertuaru arystokratycznych tańców dworskich, spopularyzowany przez ekstrawaganckie bale sasko-polskiego króla Augusta II w Dreźnie, i upowszechnił się na salonach całej Europy.

Nacjoniści europejscy budowali tożsamość i tradycje narodowe, sięgając w dużej mierze do kultury i mitologii ludowej – i gdy rozbiór Polski w końcowych dekadach XVIII wieku naraził jej tożsamość na niebezpieczeństwo, mazurek stał się, słowami Barbary Milewski, „namacalną tkanką narodu, substancją, wokół której polscy nacjoniści mogli wyznaczyć wyobrażoną linię graniczną w zastępstwie wymazanych z mapy granic”⁴.

Z salonów Francji mazurki rozeszły się po całym świecie, docierając do Niemiec, Skandynawii, Włoch, Austrii, Irlandii, Wielkiej Brytanii, Rosji, Holandii, Hiszpanii i Portugalii. Procesy kolonizacyjne oraz obecność polskich żołnierzy na wygnaniu przyczyniły się do popularyzacji mazurka w koloniach: holenderskich i francuskich Antylach, na Azorach, Kubie, Curaçao, Wyspach Zielonego Przylądka i Kanarach, a nawet w Brazylii, Meksyku, Nikaragui i na Filipinach. Został on adoptowany przez miejscowe kultury, poddany kreolizacji i stopieniu z lokalnymi wpływami, praktykami i tradycjami kulturowymi, owocując zupełnie nowymi formami, które jednak zachowywały podobny układ kroków⁵. Niczym pasażer na gapę podróżujący po kolonialnych i imperialnych sieciach, mazurek z jego „nieczystą” tradycją regionalną i transnarodowymi adaptacjami podsuwa dużo bardziej zniuansowane rozumienie globalizacji (zwane przez niektórych „glokalizacją”) jako wymiany kulturowej odbywającej się poza prostymi powiązaniem kolonizatora z kolonizowanymi, a nawet poza stosunkami globalno-lokalnymi.

O ile w niektórych miejscach nadal praktykuje się stylizowaną, dworską wersję tańca, inne grupy, takie jak wspólnoty na Wyspach Zielonego Przylądka i Martynice, przyjęły stochastyczną synkopację i wirtuozerskie improwizacje skrzypcowe stosowane przez polskich chłopów, przywracając tym samym formę mazurka do jego ludowych korzeni⁶. Niejako antycypując najnowsze badania dowodzące związku między pańszczyzną w Polsce a transatlantyckim handlem ludźmi⁷, odzyskanie mazurka jako rytmu ludowego w tych odległych miejscach sugeruje nie tylko globalną solidarność zniewolonych pracowników, ale także pewną niezbywalną relację pomiędzy rytmem, pracą, wspólnotą i wolnością. Właśnie tę dynamikę eksplorowała Iza Tarasewicz, inicjując w ramach 32. Biennale Sztuki w São Paulo projekt *Mbamba Mazurek* (2016) – zwieńczony zorganizowanym przez artystkę wspólnym występem muzyków wykonujących polskie i brazylijskie odmiany mazurka (np. *forró* i *coco*) wraz z wykonawcami specjalizującymi się w afrobrazylijskim *jongo*, doprowadzając do scalenia tych wirowych tańców i synkopowanych rytmów celem wydobywania dzielonej spuścizny niewolnictwa i praktyk wspólnotowej pracy i oporu.

W opublikowanym w 1896 roku studium *Arbeit und Rhythmus* [*Praca i rytm*]⁸ niemiecki ekonomista i antropolog Karl Bücher dowodził, że źródła tańca, muzyki, poezji, sztuki, a nawet języka należy szukać na przecięciu pracy i rytmu. Związany z pracą ruch ciała i generowane przez nią dźwięki powoływały rytm, ten zaś wspierał organizację pracy. Poddawszy analizie pieśni pracy pochodzące ze wszystkich stron świata pod kątem wykonywanych przy nich czynności, Bücher zasugerował, że powtarzalne działania, tempa, kolektywne relacje, a nawet instrumenty muzyczne stanowią wyabstrahowane narzędzia i procesy pracy, natomiast koordynacja rytmu była niezbędna do rozwoju relacji ekonomicznych. Tak jak tempo, które ułatwia koordynowanie działań pracowników i wypełnia ciężką pracę radością i znaczeniem, rytm był kluczowy dla „zasady pracy wspólnej”, a co za tym idzie był on dla Büchera źródłem wspólnot politycznych jako takich. W swoich badaniach Bücher starał się odkryć na nowo „pierwotną jedność”, w której „praca, zabawa i sztuka wzajemnie się przenikają” – jako przeciwieństwo rosnącego uprzemysłowienia pracy, które dokonuje podziału procesów pracy i prowadzi do alienacji pracownika przez narzucenie mechanistycznych relacji między ciałem a produkcją. Jak dowodzą liczne krytyki nowoczesności, dyscyplinowanie ciała i jego rytmów w gospodarce uprzemysłowionej ma na celu ukształtowanie populacji zgodnie z ideologicznymi wyznacznikami porządku społecznego przez narzucenie ludzkim czynnościom rytmu maszyny. Jednakże krytyki te nie tylko przedstawiają ową choreografię jako narzuconą ciału z zewnątrz, ale także utrzymują wyimaginowany i idylliczny pogląd o istnieniu „organicznych”, „przednowoczes-

nych” rytmów, który pomija społeczne, biologiczne i technologiczne interakcje i siły sprawcze, jakie za nimi stoją. Podążając za Bücherem, można uznać rozwój mazurka za element opisywanego wyżej procesu oddzielenia muzyki od pracy (przesłaniającego społeczne i materialne pochodzenie tej muzyki) oraz zauważyć, że stylizacja i przywłaszczenie praktyki kulturowej chłopów nastąpiły równocześnie z wywłaszczeniem ich ziemi, pracy i ciała oraz postępującym rozpadem więzi wspólnotowych. Zarazem zachowanie bliskiego związku mazurka z rytmem pracy rolniczej, od jego ludowych korzeni na polskich polach po plantacje Nowego Świata, przypomina ową „pierwotną jedność” pracy i rekreacji przez sztukę dzięki transpozycji rytuałów kolektywnego trudu i znoju w źródło euforii, komunikacji i wspólnoty.

Współdzielony ruch synchronizuje rytmy ciała i fale mózgowe, wytwarzając poczucie więzi i jedności wśród ludzi, którzy razem tańczą i pracują. „Radosna praca” społeczeństw „tradycyjnych” była spleciona i zestrojona – pod względem czasu trwania i tempa, w mikro- i makroskali – nie tylko z organicznymi rytmem ciała, ale także z kosmicznymi rytmemi pór roku i witalnym tempem ekologii pozaludzkich. Cykliczne ruchy mazurka przywołują pradawny puls, wskazujący na trwałość świętych więzów pomiędzy niebem a ziemią, na której zniewoleni przodkowie pracowali i przetrwali. Zarazem jego rytm był z gruntu praktyczny: wzmacniał kolektywną siłę rolników, koordynował ich ruchy, pomagał im w jednoczeniu się i nadawał najtrudniejszym zadaniom aurę święta. Na wsi miejsce pracy znajduje się wokół domu; nie jest odrębne od życia codziennego, przez co praca i wszelkie rytuały są nierozdzielnie splecione. Przekładając ruchy pracy na muzykę, taniec i śpiew, mazurek ożywia te istotne relacje i przechwytuje dynamikę pracy i zabawy wbrew i pomimo poddaństwa. W przeciwieństwie do seryjności i podziału pracy, taniec ten zaprzęga i regeneruje siłę roboczą, zamiast po prostu ją zużywać⁹, tworząc kolektywną figurację w ruchu, ucieleśniony asamblaż, który nie tylko odzwierciedla porządek społeczny, ale też kreuje, testuje, pozwala doświadczać i eksperymentować z tego rodzaju relacjami. Podmiotem nie jest tutaj autonomiczna jednostka ani też nieistotny trybik w większej maszynie społecznej, ale kolektywny i współzależny podmiot o rozproszonej sprawczości. Wszyscy tancerze i tancerki zostają przekształceni przez wykonywany układ. Jest w tym szaleńczym tańcu wzajemna zależność ograniczona krokami i metrum mazurka, ale formę tę charakteryzuje jej krewka improwizacyjność, ponieważ tancerze i tancerki spontanicznie akcentują rytmy tupnięciem, klaskaniem, stukotem obcasów albo zmianami kierunku wirowania. Jak zauważył Friedrich Schiller o podobnych tańcach towarzyskich: „każdy zdaje się podążać za swoją skłonnością, nie wchodząc jednak nigdy w drogę komukolwiek innemu. To najodpowiedniejszy symbol deklaracji

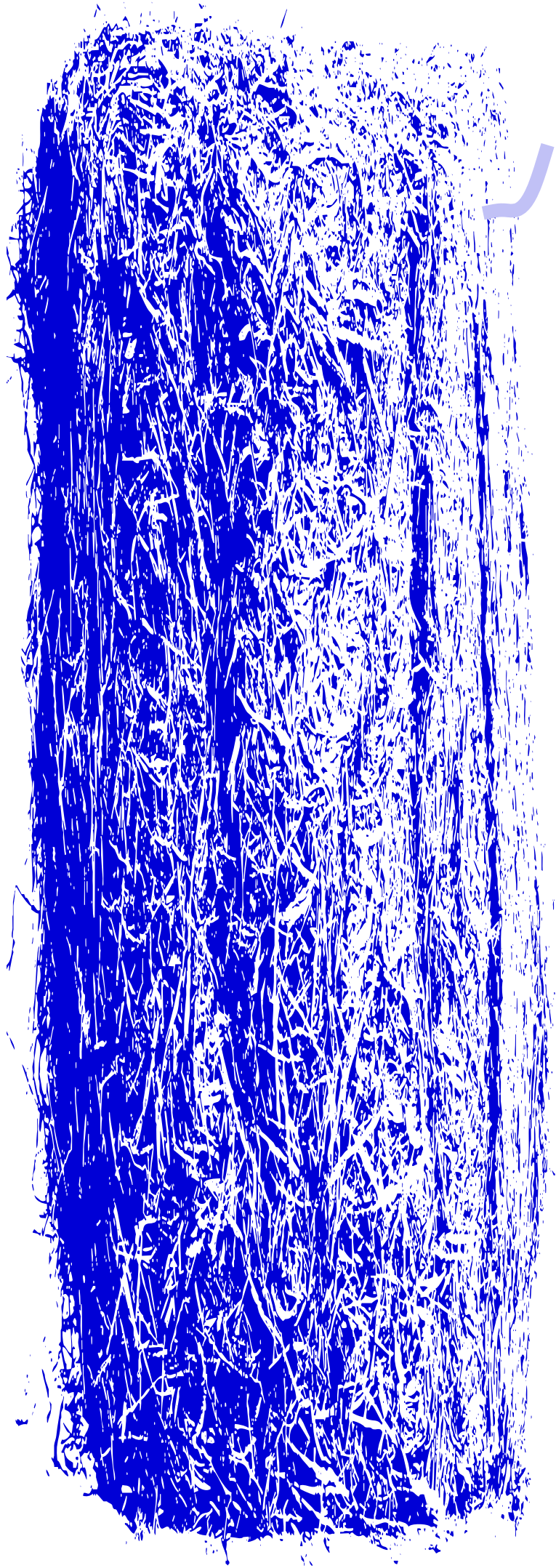
wolności indywidualnej przy jednoczesnym uznaniu wolności innych”¹⁰.

Od kilku lat Iza Tarasewicz powołuje do życia taką właśnie wizję kolektywnej rytmicznej pracy i wspólnoty jako antytezę alienacji współczesnego życia i ekopolitycznych kryzysów naszych czasów. Ludzie są w jej projektach wyrażeniem nieobecni. W zamian rzeźby Tarasewicz odwołują się do animizmu narzędzi rolniczych, rozwijając ich sprawczość w ramach kolaboracyjnych rytmów wsi. Komunałem jest stwierdzenie, że narzędzia są przedłużeniem ludzkich rąk, wzmacniającym percepcję i działanie, jednak w ruchach wykonywanych przy pracy narzędzia tracą swoją instrumentalność przez udział w hybrydowym tańcu opartym na współpracy. Artystka często multiplikuje przypominające dłoń zęby grabi, wytwarzając złożoną mnogość gestów, ignorując przy tym kciuk jako oznakę wyższości ewolucyjnej ludzi. Nagromadzenie tych obsługiwanych ręcznie metalowych zębów wskazuje na formowanie się kolektywnego działania, tak jakby każdy drapak chwycił swój świat we właściwy sobie sposób, ale w ścisłej współpracy z innymi. Zbiorowa siła jest chyba najbardziej widoczna w częstym powtarzaniu przez artystkę wyabstrahowanych form zgrabiarek gwiazdowych, tych maszyn o zardzewiałych, samoczynnie obracających się kołach, ciągniętych przez traktor lub konia, aby rozprościć skoszone siano czy słomę. W jej pracach te uzbrojone w zęby koła skręcają się w niepokojące wiry, podtrzymują żyrandole z surowych materiałów, takich jak zboże czy mosiądz, lub zwisają niczym nachodzące na siebie w kosmosie gwiazdy. Zagęszczenie tych kolistych ruchów abstrakcyjnie opisuje wspólnotowe obroty w mazurku, jak również generatywne, iteratywne i transformatywne cykle pracy i zabawy, użyteczności i świętości. Działające razem figuracje budowane są przez skojarzenie pracy, materialności, działania i – ponad wszystko – rytmu.

Podobnie jak mazurek, konstrukcje Tarasewicz transponują pracę w formę, sugerując, że estetyka jest ściśle związana z technikami pracy i przetrwania, które wyrastają z ucieleśnionych potrzeb i kooperacji w różnych skalach. Przekształcając te „straumatyizowane” maszyny rolne w organizmy cybernetyczne i przenosząc je do przestrzeni wystawienniczych, artystka obnaża materialne realia i ruchy wsi, a także podważa idylliczne fantazje na temat wiejskości przez narzucenie krytycznego anachronizmu, ponownej oceny przeszłości i teraźniejszości jako metod tworzenia choreografii dla niepewnej przyszłości. W jej pracach i zainteresowaniu mazurkiem przejawia się cynizm wobec arystokratycznych bądź nacjonalistycznych przedstawień i zawłaszczeń ludności wiejskiej, utrzymujących się do dnia dzisiejszego w debatach politycznych, jak również rysują paralele między historią zniewolenia w Polsce a obecnym wyzyskiem ciał i ziemi. Mazurek służy tutaj jako narzędzie transformacji tradycji, znoju oraz traumy w rytmiczną siłę, radość, godność oraz solidarność,

jako forma przepracowania założeń dotyczących klasy, pracy, łańcuchów produkcji i zasad przetrwania, oraz propozycja nowego spojrzenia na moc zbiorowości. Nieustępliwość rytmów pracy w mazurku, jego trwanie pomimo przejścia go na potrzeby występów scenicznych czy „sztuki wysokiej” oraz przyswojenie jego ludowych zasad na całym świecie to dla artystki znak szerokich możliwości odnowy tego systemu ludowego oraz jego radykalnego zastosowania.

Złożone materialne aglomeraty Tarasewicz działają jako rytmiczne miejsca połączeń i przekształceń pomiędzy kosmosem, naturą i społeczeństwem, jednostką i zbiorowością, przeszłym i obecnym. To krytyczne i eksperymentalne przesunięcie mazurka przywraca utracone, albo co najmniej zagrożone, relacje wspólnotowe wsi, wyrażając tęsknotę za korzeniami i więziami społecznymi w globalnym kontekście historycznym i opartym na wyzysku systemie gospodarczym, i pozwala zrozumieć ten kryzys relacji między jednostką a społeczeństwem jako oznakę szerszych zmagania. Mazurek i jego ucieleśnione cykliczne rytmy są w stanie zaoferować model oraz metodę emancypacyjnej choreografii społecznej, służąc jako technika łączenia, organizacji, artykulacji i rozmieszczania ciał w kryzysie. Wszak rewolucje są serią obrotów.



- 1 N. Elias, *The Civilizing Process*, trans. E. Jephcott, New York 1978, s. 261–262, tłum. własne (wydanie polskie: *O procesie cywilizacyjnym*, Warszawa 2011).
- 2 T.J. Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* [Taniec w polu. Teoria, metody i problemy etnografii tańca], New York 1999.
- 3 Kilko badaczy i badaczek w ostatnich latach przedstawiło tezę, że rytm mazurka wykrystalizował się wraz z ustandaryzowaniem się akcentu paroksytonicznego w polszczyźnie – a co za tym idzie, wariacje i improwizacje w rytmie mazurka, zarówno w tańcu, jak i muzyce, związane są z dynamiką mowy i dialektami mikroregionalnymi, jak również z pojawieniem się „idiomu polskiego” jako całości. Zob. E. Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie*” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006 oraz M. Zaborowski, „*Gestural Patterns in Kujaw Folk Performing Traditions: Implications for the Performer of Chopin’s Mazurkas*” [Układy gestów w ludowych tradycjach wykonawczych Kujaw. Implikacje dla wykonawcy mazurków Chopina], praca magisterska, University of Victoria 2013.
- 4 B. Milewski, ‘Chopin’s Mazurkas and the Myth of the Folk’, *19th-Century Music*, Vol. 23, No. 2, Autumn, 1999, 113–35, oraz B.A. Milewski, ‘The Mazurka and National Imaginings’ (PHD Dissertation, Princeton University, November 2002).
- 5 Niespodzianką dla polskich odbiorców może być informacja, że skreolizowane mazurki na Karaibach wyewoluowały w jazzowy *beguine* i bardziej zmysłowy *mazóuk*, który został na nowo odkryty w latach 70. XX w., stając się prototypem stylu muzycznego *zouk*, współcześnie zglobalizowanej i niezwykle popularnej formy franko-afrokaraibskiego popowego R&B.
- 6 W większości krajów karaibskich doszło do stopienia się mazurka z afrokaraibskim tańcem towarzyskim *bèlè*, o podobnym rytmie, stworzonym w latach 60. XIX w. przez wyzwolonych niewolników. *Bèlè* wzmacnia ludzkie więzi z ziemią, boskimi duchami i ideałami wolnościowymi, a jego ruchy często odzwierciedlają pracę na roli i jej trudy.
- 7 Przykładowe prace w tym nurcie badawczym: K. Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Poznań 2021; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu*, Warszawa 2020; K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021; M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Warszawa 2020.
- 8 K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus* [Praca i rytm], Leipzig und Berlin, 1909 (1896). Przekład i komentarz w: P. Michon, *Rhythm as Form of Working Process* [Rytm jako forma procesu pracy], „*Rhythm*”, 11 March 2019.
- 9 Tradycyjnie muzyka mazurka nie ma ramy konstrukcyjnej ani określonego końca. Według *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, mazurki, „które nie podlegały wpływom muzyki miejskiej, zdają się nie mieć wyraźnego zakończenia, jako że powtórzenia wykonywane są *ad libitum* albo finalny takt kończy się na dominancie na trzeciej jednostce taktowej, bez akcentu, pozostawiając wrażenie nagłego zniknięcia”, C.R. Halski, M.J.F. Brown, „Mazurka” [Mazurek], w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 9, s. 865–866, London 1980.
- 10 Cyt. za: A. Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* [Choreografia społeczna. Ideologia jako wykonanie w tańcu i ruchu codziennym], Durham and London 2005, s. 2.

POST BROTHERS THE RHYTHM AND LABOUR OF MAZURKA

WHAT IS MEANT BY THE CONCEPT OF THE FIGURATION CAN BE CONVENIENTLY EXPLAINED BY REFERENCE TO SOCIAL DANCES. THEY ARE, IN FACT, THE SIMPLEST EXAMPLE THAT COULD BE CHOSEN. ONE SHOULD THINK OF A MAZURKA, A MINUET, A POLONAISE, A TANGO, OR ROCK 'N' ROLL. THE IMAGE OF THE MOBILE FIGURATIONS OF INTERDEPENDENT PEOPLE ON A DANCE FLOOR PERHAPS MAKES IT EASIER TO IMAGINE STATES, CITIES, FAMILIES, AND ALSO CAPITALIST, COMMUNIST, AND FEUDAL SYSTEMS AS FIGURATIONS. BY USING THIS CONCEPT WE CAN ELIMINATE THE ANTITHESIS, RESTING FINALLY ON DIFFERENT VALUES AND IDEALS, IMMANENT TODAY IN THE USE OF THE WORDS 'INDIVIDUAL' AND 'SOCIETY'.¹

Norbert Elias

Born in the late Middle Ages in central Poland, mazurka is a music originally composed, played, and enjoyed by serfs, a work rhythm where village peasants would thresh grains with flails and chop heads of cabbage to a collective 3/4 or 3/8 beat. The 'original' folk mazurka is an amalgamation of three popular dances: the slower tempo kujawiak, followed by the moderate tempo mazur, and finally the faster oberek. Mazurkas are customarily danced in pairs, around a circle, performing whirling rotations on the whole feet, and sometimes emphasizing changes in the direction of movement and rotations with a stomp. Mazurka represents what Theresa Buckland

frames as dances "in the field,"² where the "folk" were usually peasant societies that performed the dances in a social context, as part of their everyday lives, progressively moving from outdoors to in to become essential in common rituals such as weddings. With no distinction between performers, dancers, and passive recipients, the dance/music served as a kind of collective figure generated by all members of the community. Each group performed this rigid rhythm differently, innovating, and improvising words, movements, and notes along the cadence with surprising rhythmic accents and flourishes.³ By translating the rhythms of their exploited labor into a trance with spontaneous, localized, embellishments, such rural communities appropriated their work as a structure for communal identity formation and exchange.

In the 16th and 17th centuries, Polish feudal landowners adopted and interpreted mazurkas for social dancing in their country manors. As these rural elites travelled, they built the dance popularity among aristocrats, introducing to them new elements, which were later reciprocally adopted by the villagers in Poland. By the early 18th century, the mazurka had become key to the aristocratic court dance repertoire, popularized by the extravagant balls of the Saxon-Polish king Augustus II in Dresden, and common in the salons across Europe.

European Nationalists largely drew upon folk culture and myths to build their national traditions and, as the foreign partitions of Poland at the end of the 18th century put this identity at risk, mazurka became, as Barbara Milewski describes, "the palpable matter of *naród* (the nation), the substance around which Poland's nationalists could draw an imaginary line in place of the geographic boundaries that had been erased."⁴

From the salons of France, the mazurkas spread further—reaching Germany, Scandinavia, Italy, Austria, Ireland, Britain, Russia, the Netherlands, Spain, and Portugal. Through processes of colonialism and the presence of Polish exile soldiers, this sound became popular in the colonies of the Dutch and French Antilles, Azores, Cuba, Curacao, Cape Verde and the Canary Islands, and even Brazil, Mexico, Nicaragua, and the Philippines. The music was adopted into local cultures, creolizing and fusing with specific cultural influences, practices, and traditions in each location to become entirely new forms, yet still moving to similar steps.⁵ As a stowaway in colonial and imperial networks, mazurka's "impure" regional tradition and its transnational adaptations suggests a more nuanced sense of globalization (what some have called "glocalization"), a cultural exchange outside the simple nexus of colonizer/colonized or even global/local relations. While some locations still practice a stylized courtly version of the dance, other groups, such as that of the communities of Cape Verde and Martinique, embraced the stochastic syn-

copations and virtuosic violin improvisations of Polish peasants, returning the form to its folk substrate.⁶ As if anticipating recent scholarship connecting legacies of Polish serfdom to Trans-Atlantic chattel slavery,⁷ the recovery of mazurka as a folk rhythm in these wayward locales suggests not only a global solidarity among enslaved workers, but also something essential about the relationships between rhythm, labor, community, and freedom. It was precisely these dynamics that Tarasewicz explored when she initiated *Mbamba Mazurek* (2016) on occasion of the 32nd São Paulo Biennial, a performance where the artist brought together musicians of Polish and Brazilian strains of mazurka (such as *forró* and *coco*), with practitioners of the Afro-Brazilian dance rhythm *jongo*, thereby fusing these circular dances and syncopated rhythms to bring out their shared slave legacies and practices of communal work and resistance.

In his 1896 book *Arbeit und Rhythmus (Labor and Rhythm)*,⁸ Karl Bücher argued that the origin of dance, music, poetry, art, and even language itself could be found at the intersection of work and rhythm. Because of the bodily movements it involved and the sounds it produced, work induced rhythm and rhythm helped to organize work. Analyzing work songs from across the world in relation to the work performed, the economist and anthropologist suggested that repetitive actions, tempos, collective relations, and even musical instruments are abstractions of the tools and processes of labor, and that the coordination of rhythm has been essential to the development of economic relations. As a tempo that facilitates coordination between workers and imbues arduous work with joy and meaning, rhythm was essential to the “principle of labor in common”, and thus for Bücher, it is at the origin of political communities as such. Bücher’s research sought to rediscover an “original unity” in which “labor, play, and art blended into each other”, providing a counterpoint to the increasing industrialization of labor, which divides labor processes and alienates the worker by imposing a mechanistic relation between the body and production. As numerous critiques of modernity have argued, industrialism’s disciplining of the body and its rhythms served to mold the populace according to an ideological social order, imposing the rhythms of the machine on human action. Yet such critiques not only imagine this choreography as imposed on the body from outside, but also maintain an imaginary and idyllic view of “organic”, “pre-modern”, rhythms which neglects the social, biological, and technical interchanges and agencies from which they derive. Following Bücher, one could then see the development of mazurka as part of this process of separating music from work (obscuring its social and material origins) and that the stylization and appropriation of the peasant worker’s cultural practice was simultaneous with the expropriation of their land, labor, and bodies, and

the progressive dissolution of their communal bonds. At the same time, from its folk roots in the fields of Poland to the plantations of the New World, the perseverance of mazurka’s intimate relation to the rhythms of agrarian labor recalls this “original unity” of work and recreation in art, by transposing the rituals of collective toil and hardship into a source of euphoria, communication, and community.

Shared movement synchronizes body rhythms and brain waves, creating feelings of connection and unity among people who dance and work together. The ‘joyous work’ of ‘traditional’ societies was a form of labor entangled and attuned—in its duration and tempo, and on micro and macro scales—to not only the body’s organic rhythms, but also to the cosmic rhythms of the seasons and the vital pace of non-human ecologies. Mazurka’s cyclical movements invoke an ancient cadence that suggests a persistence of sacred connections with the heavens and the soil on which enslaved ancestors labored and survived. At the same time, its rhythm was inherently practical: it boosted the farmers’ collective strength, coordinated their movements, helped them to unite against their needs, and gave the most difficult tasks a festive turn. In the countryside, the workplace is all around the house; it is not separate from everyday life and thus labor and any ritual are inextricably intertwined. By transposing the movements of work into music, dance, and song, mazurka rekindles these essential relations and seizes the dynamics of work and play against and in spite of subjugation. In contrast to the serialization and division of labor, the dance harnesses and regenerates labor power rather than simply use it up,⁹ producing a collective figuration in motion, an embodied assemblage that not only reflects a social order, but invents, rehearses, experiences, and experiments with such relationships. The subject here is neither an autonomous individual nor a mere sprocket in a larger social machine, but instead a collective and interdependent subject with distributed agency. All dancers are redone through the pattern they enact. In the frenzied dance of mazurka, there is a mutual dependence within the constraints of the movements and meter, yet integral to the form is its wild improvisatory character, where dancers spontaneously punctuate the beats with stomps, slaps, clicking heels, and whirling inflections. As the philosopher Friedrich Schiller observed about similar social dances: “...each seems only to be following his own inclination, yet without ever getting in the way of anybody else. It is the most perfectly appropriate symbol of the assertion of one’s own freedom and regard for the freedom of others.”¹⁰

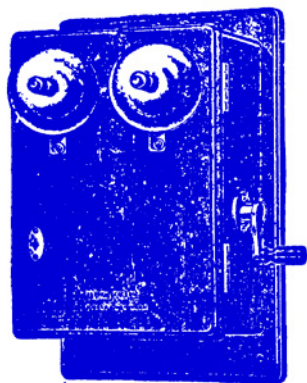
For several years, Iza Tarasewicz has conjured this vision of collective, rhythmical labor and community as an antithesis to the alienations of contemporary life and the ecopolitical crises of our day. The presence of humans is conspicuously absent from her projects. Instead, her

sculptures invoke an animism in agricultural implements, elaborating their agency within the collaborative rhythms of the countryside. It is a well-worn cliché that tools are extensions of human hands, enlarging perception and action, yet within the motions of work, tools lose their instrumental character, engaging in a hybrid, collaborative, dance. Tarasewicz often multiplies the hand-like tines of the hand rake, generating complex profusions of gesture, yet disregarding the thumb as a sign for human evolutionary supremacy. The mass accumulation of these manual metal prongs suggests an assembly of collective action, as if each scraper is grasping at their world in their own way, yet intimately together. This collective force is perhaps most noticeable in her frequent repetition of abstracted star-wheel rakes, those rusty free-wheeling spinners pulled by tractor or horse to spread cut hay or straw. In her works, these toothy wheels are twisted into turbulent vortexes, support chandeliers of bare materials such as wheat or brass, or hang like overlapping stars in the cosmos. The gathering of these circular movements abstractly annotates the communal rotations of mazurka dancing and the generative, iterative, and transformative cycles of labor and play, utility and the sacred. Functioning in concert, figurations are built through associated labor, materiality, action and, above all, rhythm.

Like mazurka, Tarasewicz's constructions transpose work into form, suggesting that aesthetics is intimately tied to techniques of labor and survival, springing from embodied necessities and collaborations across scales. By transforming these "traumatized" agrarian apparatuses into cybernetic organisms and displacing them into exhibition spaces, the artist lays bare the material realities and motions of the countryside and thwarts idyllic fantasies of the rural by imposing a critical anachronism, a reappraisal of the past and present as choreographing methods for an uncertain future. Her works and her interest in mazurka demonstrate a cynicism towards the aristocratic or nationalist representation and appropriation of the rural peasantry, which continues to this day in political debates, and draws parallels between the history of enslavement in Poland and the exploitation of bodies and earth today. Mazurka serves here as a tool for the transformation of tradition, toil, and trauma into rhythmic force, joy, dignity, and solidarity, a reworking of assumptions regarding class, work, production chains, and essential survival, and a reappraisal of the powers of collectivity. The tenacity of the labor rhythms of mazurka, its persistence despite its hijacking as performative spectacle or 'high art' and the embracement of its folk principles throughout the world, signals to the artist a profound possibility for this folk system's renewal and its radical application.

The complex material agglomerations of Tarasewicz, operate as rhythmic sites of connection and conversion between the cosmos, nature, and

society, the individual and the collective, the past and the present. This critical and experimental redeployment of mazurka recollects the lost, or at least threatened, communal relations of the village, expressing a longing for roots and social bonds within a global historical context and an exploitative economic system, and understands this crisis between the individual and society as a marker of broader struggles. Mazurka and its embodied, cyclical, rhythms may offer a model and method for an emancipatory social choreography, serving as a technique for connection, for the organization, articulation, and disposition of bodies in crisis. After all, revolutions are a sequence of spins.



- 1 Norbert Elias, *The Civilizing Process*, trans. E. Jephcott, New York: Urizen, 1978, 261–62.
- 2 T.J. Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, New York: St. Martin's Press, 1999.
- 3 Several researchers recently have suggested that the mazurka rhythm crystalized alongside the standardization of the penultimate stress system in the Polish language, and therefore the variations and improvisations in its rhythms, both danced and played, are connected to the dynamics of speech and to micro-regional dialects, as well as to the emergence of a “Polish idiom” as a whole. See E. Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie*” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne* [‘Polish Rhythms’ in the music of sixteenth to nineteenth centuries. A morphological study], Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006, and M. Zaborowski, ‘Gestural Patterns in Kujaw Folk Performing Traditions: Implications for the Performer of Chopin’s Mazurkas’ (MA thesis, University of Victoria 2013).
- 4 B. Milewski, ‘Chopin’s Mazurkas and the Myth of the Folk’, *19th-Century Music*, Vol. 23, No. 2, Autumn, 1999, 113–35, and B.A. Milewski, ‘The Mazurka and National Imaginings’ (PHD Dissertation, Princeton University, November 2002).
- 5 It may be surprising for Polish audiences to hear also that creolized mazurkas in the Caribbean evolved into the jazzy “beguine” and the more seductive “mazouk” that was rediscovered in the 1970s as a prototype for “zouk” music, a now globalized and extremely popular form of Franco-Afro-Caribbean RnB pop.
- 6 Mazurka in much of the Caribbean merged with the Afro-Caribbean bèlè social dance, a similar rhythm that developed in the 1860s by emancipated slaves that reinforces human connections with the land, divine spirits, and ideals of freedom, and often represents agricultural labor and hardship in its movements.
- 7 Some recent examples include K. Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa* [Serfdom. A True Story of Polish Slavery], Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2021; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu* [A People’s History of Poland. A History of Exploitation and Resistance], Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2020; K. Pobłocki, *Chamstwo* [Peasantry]. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021; M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich* [Bastards of Serfdom. A History of Peasant Revolts], Warszawa: Wydawnictwo RM, 2020.
- 8 K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig und Berlin: Teubner, 1909 (1896), translation and see also in P. Michon, ‘*Rhythm as Form of Working Process*’, *Rhuthmos*, 11 March 2019.
- 9 By tradition, the mazurka music has no construction frame nor any defined end. According to the New Grove Dictionary of Music and Musicians, the mazurkas “that remained unaltered by influences of urban music seem to have no definite ending, as the repeats are made ad libitum, or their concluding bar finishes on the dominant on the third beat, without accent leaving the impression of disappearance into the air [...]”, C.R. Halski, M.J.F. Brown, “Mazurka”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols, London: Macmillan, 1980, 9: 865–66.
- 10 Quoted in A. Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press: Durham and London, 2005, 2.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

Działanie performatywne Kasi Hertz

od środy do niedzieli (w każdym tygodniu trwania wystawy)
w godzinach 12–18

30.06.2023, GODZ. 19

Wernisaż wystawy „Duby smalone”

Ambient ~ Projekt New Hope

Chleb z Komputera ~ Łukasz i Mateusz Radziszewscy

1.07.2023, GODZ. 12

Oprowadzanie z kuratorką wystawy Katarzyną Różniak-Szabelską i artystkami

8.07.2023, GODZ. 12

Wokół alternatywnej historii elektryfikacji poza obiegiem kapitalistycznym –

wykład z oprowadzaniem **Katarzyny Czeczot**, kulturoznawczyni mieszkającej w Puszczy Białowieskiej, profesorki Instytutu Badań Literackich PAN

9.07.2023, GODZ. 15–18

Ambient ~ Projekt New Hope

22.07.2023, GODZ. 12

Wokół zwrotu ku ziemi w polskiej sztuce współczesnej –
wykład z oprowadzaniem **Ewy Tatar**, badaczki sztuki, kuratorki wystaw, praktyczki permakultury, zamieszkałej na podlaskich bagnach aktywistki praw człowieka

23.07.2023, GODZ. 15–18

Ambient ~ Projekt New Hope

29.07.2023, GODZ. 12

Oprowadzanie w języku białoruskim

5.08.2023, GODZ. 12

Wokół mazurków w kontekście relacji między pracą, tańcem i rytmem –

wykład z oprowadzaniem w języku angielskim **Matthew Posta z Post Brothers**, entuzjasty, procesora słów, edukatora i kuratora wystaw, mieszkającego w Kolonii Koplany pod Białymstokiem

6.08.2023, GODZ. 15–18

Ambient ~ Projekt New Hope

20.08.2023, GODZ. 15–18

Ambient ~ Projekt New Hope

26.08.2023, GODZ. 12

Oprowadzanie w języku ukraińskim

2.09.2023, GODZ. 10–18

Dyżur kuratorski

3.09.2023, GODZ. 15–18

Ambient ~ Projekt New Hope

ACCOMPANYING EVENTS

Kasia Hertz's work

performed each week of the exhibition, from Wednesday to Sunday,
12 noon–6 pm

30.06.2023, 7 PM

Opening of the exhibition “Duby smalone”

Ambient ~ Projekt New Hope

Chleb z Komputera ~ Łukasz i Mateusz Radziszewscy

1.07.2023, 12 NOON

Guided tour with exhibition curator Katarzyna Różniak-Szabelska and the artists

8.07.2023, 12 NOON

Around the Alternative History of Electrification Outside the Capitalist Circuit—

a guided lecture by **Katarzyna Czeczot**, a cultural studies scholar and professor at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, living in Białowieża Forest

9.07.2023, 3–6 PM

Ambient ~ Projekt New Hope

22.07.2023, 12 NOON

Around the Turn to the Earth in Polish Contemporary Art—

guided lecture by **Ewa Tatar**, art researcher, exhibition curator, permaculture practitioner, human rights activist living in the Podlasie swamps.

23.07.2023, 3–6 PM

Ambient ~ Projekt New Hope

29.07.2023, 12 NOON

Guided tour in Belarusian language

5.08.2023, 12 NOON

Around Mazurkas in the Context of the Relationship Between Labor, Dance and Rhythm—

lecture with guided tour in English with **Matthew Post of Post Brothers**, an enthusiast, word processor, educator and curator living in Kolonia Koplany near Białystok

6.08.2023, 3–6 PM

Ambient ~ Projekt New Hope

20.08.2023, 3–6 PM

Ambient ~ Projekt New Hope

26.08.2023, 12 NOON

Guided tour in Ukrainian language

2.09.2023, 10 AM–6 PM

Day with curator available in the exhibition space

3.09.2023, 3–6 PM

Ambient ~ Projekt New Hope





3.



4.



5.



6.



7.



7a.



7b.



7c.





10.



11.



12.



13.



14.

15.







18.



19.



19a., 19b.

1.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrutný | Edible, Beautiful, Untamed*, 2022
instalacja z 7 elementów:
3 rzeźby z betonu i ceramiki,
125 × 80 × 103; 145 × 75 × 122;
150 × 75 × 132 cm; 3 rzeźby
z drewna, metalu i masy hydro-
izolacyjnej z piaskiem,
244 × 110 × 120; 238 × 100 ×
130; 260 × 100 × 130 cm; relief
(beton, ceramika szklowana,
rysunek grafitem na blasze,
lakierowany), 100 × 150 × 15 cm
Dzięki uprzejmości artystki
i galerii hunt kastner w Pradze

2.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrutný | Edible, Beautiful, Untamed*, 2022
Dzięki uprzejmości artystki
i galerii hunt kastner w Pradze

3.

Widok wystawy „Duby smalone”,
Galeria Arsenał w Białymstoku

4.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrutný | Edible, Beautiful, Untamed*, 2022
Dzięki uprzejmości artystki
i galerii hunt kastner w Pradze

5.

Od lewej:
Martina Drozd Smutná, *Woman
with Spade*, 2018
olej na płótnie, 145 × 115 cm
Martina Drozd Smutná,
Woman with Hay, 2018
olej na płótnie, 145 × 115 cm

6.

Od lewej:
Martina Drozd Smutná,
Break, 2023
pastele na papierze, 32 × 25 cm
Martina Drozd Smutná,
Harvest 2, 2023
pastele na papierze, 32 × 25 cm
Martina Drozd Smutná,
Harvest 1, 2023
pastele na papierze, 32 × 25 cm

7.

Agnieszka Polska, *Plan
Tysiącletni*, 2021
video dwukanałowe, 28'
Praca z *Kolekcji II* Galerii Arsenał
w Białymstoku

7A.

Agnieszka Polska, *Plan
Tysiącletni*, 2021
kadr z wideo
Praca z *Kolekcji II* Galerii Arsenał
w Białymstoku

7B.

Agnieszka Polska, *Plan
Tysiącletni*, 2021
kadr z wideo
Praca z *Kolekcji II* Galerii Arsenał
w Białymstoku

7C.

Agnieszka Polska, *Plan
Tysiącletni*, 2021
kadr z wideo
Praca z *Kolekcji II* Galerii Arsenał
w Białymstoku

8.

Widok wystawy „Duby smalone”,
Galeria Arsenał w Białymstoku

9.

Od lewej:
Iza Tarasewicz, *Looped Proces-
sions IV*, 2022
stal oksydowana, mosiądz,
pszenica, drut, 3 elementy, każdy
129 × 129 × 10 cm
Dzięki uprzejmości artystki oraz
Gunia Nowik Gallery
Iza Tarasewicz, *Ruins and
Promises*, 2022
stal oksydowana, farba, drut
stalowy, 410 × 250 × 295 cm
Dzięki uprzejmości artystki oraz
Gunia Nowik Gallery

10.

Iza Tarasewicz, *Looped
Processions IV*, 2022
stal oksydowana, mosiądz,
pszenica, drut, 3 elementy, każdy
129 × 129 × 10 cm
Dzięki uprzejmości artystki oraz
Gunia Nowik Gallery

11.

Widok wystawy „Duby smalone”,
Galeria Arsenał w Białymstoku

12.

Karol Palczak, *Żarówka
w nocy*, 2022
olej na płycie kompozytowej
naklejonej na sklejkę,
13,5 × 15,5 cm
Kolekcja Magdaleny Dębskiej
i Łukasza Kosmali

13.

Prace Izy Tarasewicz na wystawie
„Duby smalone”

14.

Prace Karola Palczaka na
wystawie „Duby smalone”

15.

Od lewej:
Karol Palczak, *Płonąca kukła pod
drzewem*, 2022
olej na blasze ocynkowanej
naklejonej na sklejkę,
89,5 × 52 cm
Kolekcja Simulart
Karol Palczak, *Czesiek
i kukła*, 2022
olej na blasze ocynkowanej
naklejonej na płytę MDF,
53,3 × 28,3 cm
Kolekcja Wojciecha
Bojanowskiego

16.

Prace Agnieszki Brzeżańskiej na
wystawie „Duby smalone”

17.

Prace Agnieszki Brzeżańskiej na
wystawie „Duby smalone”

18.

Prace Agnieszki Brzeżańskiej na
wystawie „Duby smalone”

19.

Eglé Budvytytė, *Songs from the
Compost: Mutating Bodies,
Imploding Stars*, 2020
video 4K, 30'

19A.

Eglé Budvytytė, *Songs from the
Compost: Mutating Bodies,
Imploding Stars*, 2020
kadr z wideo

19B.

Eglé Budvytytė, *Songs from the
Compost: Mutating Bodies,
Imploding Stars*, 2020
kadr z wideo

1.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrotný* | *Edible, Beautiful, Untamed*, 2022

7-piece installation: 3 sculptures in concrete and ceramics, 125 × 80 × 103; 145 × 75 × 122; 150 × 75 × 132 cm; 3 sculptures in wood, metal and waterproofing agent with sand, 244 × 110 × 120; 238 × 100 × 130; 260 × 100 × 130 cm; relief (concrete, glazed ceramics, graphite drawing on metal plate, varnished), 100 × 150 × 15 cm
Courtesy of the artist and the hunt kastner gallery, Prague

2.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrotný* | *Edible, Beautiful, Untamed*, 2022

Courtesy of the artist and the hunt kastner gallery, Prague

3.

“Duby smalone”, exhibition view, Arsenal Gallery in Białystok

4.

Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrotný* | *Edible, Beautiful, Untamed*, 2022

Courtesy of the artist and the hunt kastner gallery, Prague

5.

From left:
Martina Drozd Smutná, *Woman with Spade*, 2018

oil on canvas, 145 × 115 cm

Martina Drozd Smutná, *Woman with Hay*, 2018

oil on canvas, 145 × 115 cm

6.

From left:
Martina Drozd Smutná, *Break*, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, *Harvest 2*, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

Martina Drozd Smutná, *Harvest 1*, 2023

pastel on paper, 32 × 25 cm

7.

Agnieszka Polska, *The Thousand-Year Plan*, 2021

two-channel video, 28'

From the Arsenal Gallery in Białystok *Collection II*

7A.

Agnieszka Polska, *The Thousand-Year Plan*, 2021

video still

From the Arsenal Gallery in Białystok *Collection II*

7B.

Agnieszka Polska, *The Thousand-Year Plan*, 2021

video still

From the Arsenal Gallery in Białystok *Collection II*

7C.

Agnieszka Polska, *The Thousand-Year Plan*, 2021

video still

From the Arsenal Gallery in Białystok *Collection II*

8.

“Duby smalone”, exhibition view, Arsenal Gallery in Białystok

9.

From left:

Iza Tarasewicz, *Looped Processions IV*, 2022

oxidised steel, brass, wheat, wire, 3 elements,

each 129 × 129 × 10 cm

courtesy of the artist and Gunia Nowik Gallery

Iza Tarasewicz, *Ruins and Promises*, 2022

oxidised steel, paint, metal wire, 410 × 250 × 295 cm

courtesy of the artist and Gunia Nowik Gallery

10.

Iza Tarasewicz, *Looped Processions IV*, 2022

oxidised steel, brass, wheat, wire, 3 elements, each 129 × 129 × 10 cm

courtesy of the artist and Gunia Nowik Gallery

11.

“Duby smalone”, exhibition view, Arsenal Gallery in Białystok

12.

Karol Palczak, *Light Bulb at Night*, 2022

oil on composite paned pasted on plywood, 13,5 × 15,5 cm

From Magdalena Dębska and Łukasz Kosmala's collection

13.

Artworks by Iza Tarasewicz at the exhibition “Duby smalone”

14.

Artworks by Karol Palczak at the exhibition “Duby smalone”

15.

From left:

Karol Palczak, *A Burning Dummy Underneath a Tree*, 2022

oil on galvanised steel sheet

pasted on plywood, 89,5 × 52 cm

From the Simulart collection

Karol Palczak, *Czesiek and a Dummy*, 2022

oil on galvanised steel sheet

pasted on MDF board,

53,3 × 28,3 cm

From Wojciech Bojanowski's collection

16.

Artworks by Agnieszka

Brzeżańska at the exhibition

“Duby smalone”

17.

Artworks by Agnieszka

Brzeżańska at the exhibition

“Duby smalone”

18.

Artworks by Agnieszka

Brzeżańska at the exhibition

“Duby smalone”

19.

Eglė Budvytė, *Songs from*

the Compost: Mutating Bodies,

Imploding Stars, 2020

video 4K, 30'

19A.

Eglė Budvytė, *Songs from*

the Compost: Mutating Bodies,

Imploding Stars, 2020

video still

19B.

Eglė Budvytė, *Songs from*

the Compost: Mutating Bodies,

Imploding Stars, 2020

video still

DUBY SMALONE

9 Duby 10 N

Publikacja dokumentuje wystawę „Duby smalone” / The publication documents the exhibition “Duby smalone”

Galeria Arsenał w Białymstoku / Arsenal Gallery in Białystok
30.06–3.09.2023

Kuratorka / Curator: Katarzyna Różniak-Szabelska

Udział biorą / Participants: Agnieszka Brzeżańska, Eglė Budvytė, Kasia Hertz, Anna Hulačová, Karol Palczak, Agnieszka Polska, Martina Drozd Smutná, Iza Tarasewicz

Identyfikacja wizualna wystawy / Exhibition visual identity: Karolina Pietrzyk & Tobias Wenig

Patroni medialni / Media partners:

SZUM blok

GAZETA
wyborcza

wyborcza.pl
— BIAŁYSTOK —

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

not
noty na 6 tygodni

Współpraca / Collaboration:



Publikacja / Publication

Projekt graficzny / Graphic design by
Karolina Pietrzyk & Tobias Wenig

Zdjęcia / Photographs: Tytus Szabelski-Różniak

Teksty / Essays: Katarzyna Różniak-Szabelska, Katarzyna Czeczot, Ewa Tatar, Post Brothers

Redakcja i korekta / Copy-editing and proofreading: Ewa Borowska

Tłumaczenie z polskiego na angielski
i z angielskiego na polski / Polish to English
and English to Polish translation: Piotr Mierzwa

© Copyright by Authors and Galeria Arsenał
w Białymstoku
Białystok 2023

Wydawca / Published by:

Galeria Arsenał w Białymstoku
ul. Adama Mickiewicza 2, 15–222 Białystok,
Poland
tel. +48 85 74 20 353 | mail@galeria-arsenal.pl
| galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenał / Director of the
Arsenal Gallery: Monika Szewczyk

G A L E R I A
Arsenał

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



Białystok 2023

