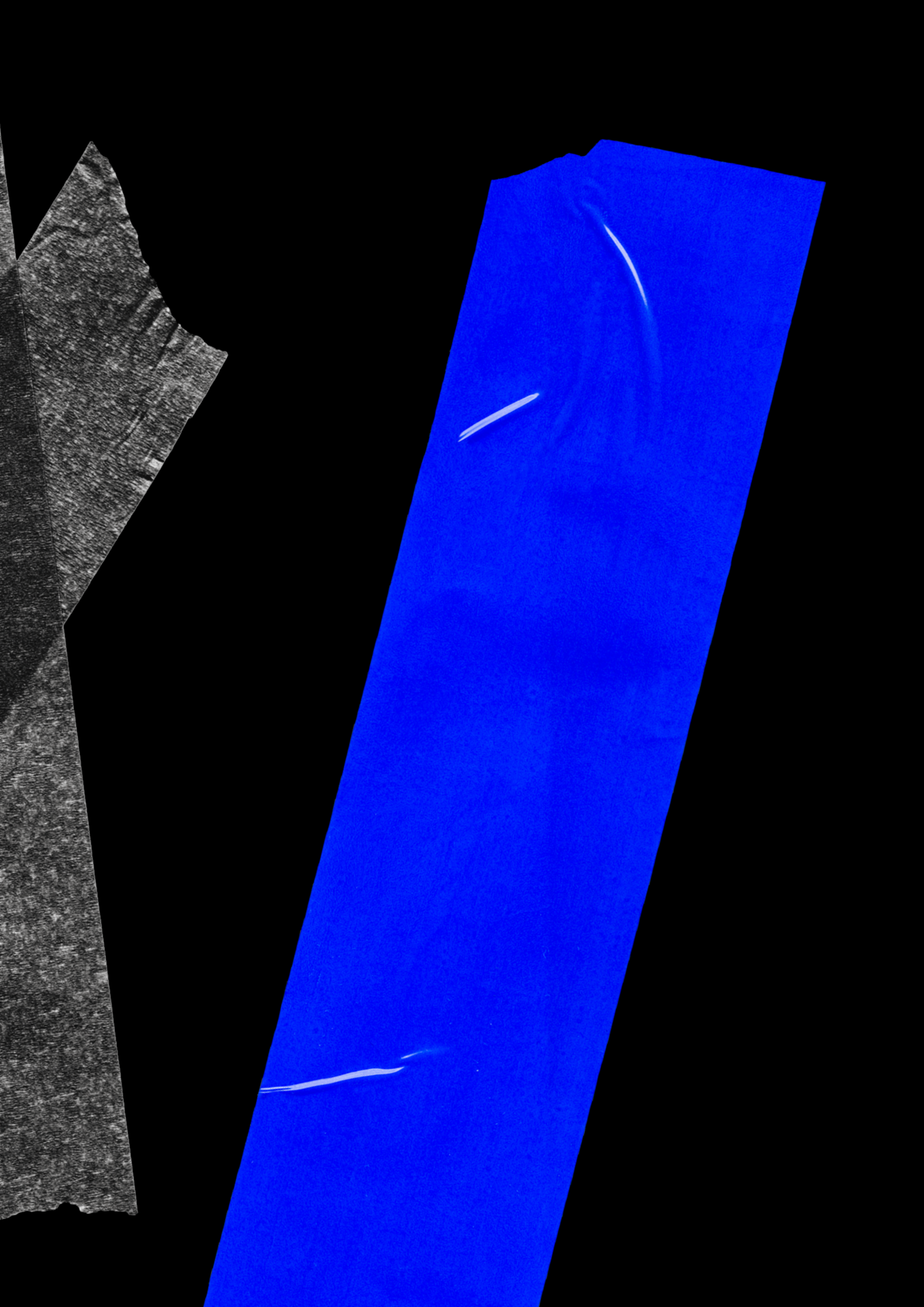


Radical Hope

Presentation of works
from *Collection II*
of the Arsenal Gallery
in Białystok

Prezentacja prac
z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał
w Białymstoku

ISBN 978-83-66262-28-7



Radical Hope

Presentation of works
from *Collection II*
of the Arsenal Gallery
in Białystok

Prezentacja prac
z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał
w Białymstoku

Golden Thread Gallery
13.09–8.11.2025

GOLDEN
THREAD
GALLERY 

Radical Hope

Presentation of works from
Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok

Artists: Hubert Czerepok, Zhanna Kadyrova,
Diana Lelonek, Lada Nakonechna, Marina Naprushina,
Konrad Smoleński, Piotr Uklański

13.09–8.11.2025

Golden Thread Gallery, Belfast



Curator: Monika Szewczyk
Collaboration: Peter Richards
Organiser: Arsenal Gallery in Białystok
municipal cultural institution
Co-organiser: Adam Mickiewicz Institute

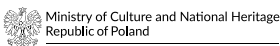


collaboration on the part of
the Golden Thread Gallery in Belfast:
Peter Richards – Co-Director of Golden Thread Gallery
Sarah McAvera – Co-Director of Golden Thread Gallery
Liz Byrne – Business Development Manager
Mary Stevens – Exhibitions Officer

collaboration on the part of the Arsenal Gallery in Białystok:
Monika Szewczyk – Director of the Arsenal Gallery
Eliza Urwanowicz-Rojecka – coordination
Gabriela Owdziej, Piotr Trypus – communication, promotion

collaboration on the part of the Adam Mickiewicz Institute:
Olga Wysocka – Director
Olga Brzezińska – Deputy Director
Piotr Sobkowicz – Deputy Director
Agnieszka Rudzińska – coordination
Joanna Andruszko, Justyna Laskowska – communication

The event is part of the UK/Poland Season 2025
organized by the British Council,
the Adam Mickiewicz Institute and
the Polish Cultural Institute in London,
funded by the Ministry of Culture and
National Heritage and the Ministry of Foreign
Affairs in Poland



Nadzieja radykalna

Prezentacja prac z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał w Białymstoku

Artystki i artyści: Hubert Czerepok, Zhanna Kadyrova,
Diana Lelonek, Lada Nakonechna, Marina Naprushina,
Konrad Smoleński, Piotr Uklański

13.09–8.11.2025

Golden Thread Gallery, Belfast



Kuratorka: Monika Szewczyk
Współpraca: Peter Richards
Organizator: Galeria Arsenał w Białymstoku
miejska instytucja kultury
Współorganizator: Instytut Adama Mickiewicza

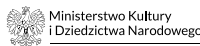


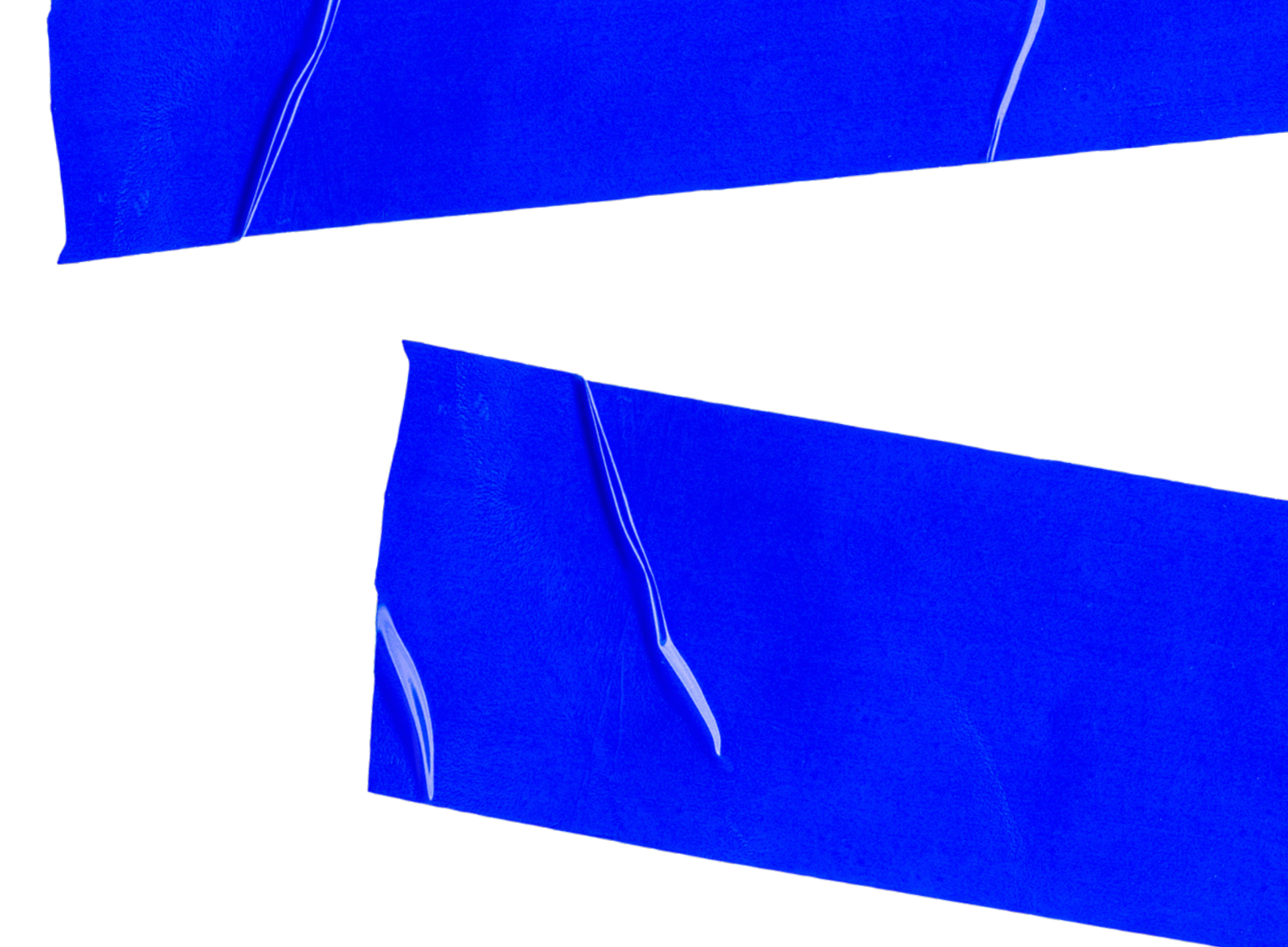
współpraca ze strony Golden Thread Gallery w Belfaście:
Peter Richards – Co-Director of Golden Thread Gallery
Sarah McAvera – Co-Director of Golden Thread Gallery
Liz Byrne – Business Development Manager
Mary Stevens – Exhibitions Officer

współpraca ze strony Galerii Arsenał w Białymstoku:
Monika Szewczyk – Dyrektorka Galerii Arsenał
Eliza Urwanowicz-Rojecka – koordynacja
Gabriela Owdziej, Piotr Trypus – promocja

współpraca ze strony Instytutu Adama Mickiewicza:
Olga Wysocka – Dyrektorka
Olga Brzezińska – Wicedyrektorka
Piotr Sobkowicz – Wicedyrektor
Agnieszka Rudzińska – koordynacja
Joanna Andruszko, Justyna Laskowska – komunikacja

Wydarzenie jest częścią UK/Poland Season 2025
organizowanego przez British Council,
Instytut Adama Mickiewicza
i Instytut Kultury Polskiej w Londynie,
finansowanego przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego oraz
Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Polsce





Radical Hope exhibition is part of the UK/Poland Season 2025, which runs from March to November 2025. It includes over a hundred events in the fields of film, theatre, visual arts, design, literature and music in dozens of cities in Poland, the United Kingdom and Northern Ireland. Its aim is to revive dialogue, deepen cooperation and strengthen artistic and social ties. The programme is co-organised by the Adam Mickiewicz Institute, the Polish Cultural Institute in London and the British Council.

The Adam Mickiewicz Institute (IAM) brings Polish culture to people around the world. As a state institution, it creates lasting interest in Polish culture and art through strengthening the presence of Polish artists on the global stage. It initiates innovative projects, supports international cooperation and cultural exchange. It promotes the work of both established and emerging artists, showcasing the diversity and richness of our culture. The IAM also runs the Culture.pl portal, a comprehensive source of knowledge about Polish culture.

Wystawa *Nadzieja radykalna* jest częścią trwającego od marca do listopada 2025 roku sezonu kulturalnego UK/Poland Season 2025. Obejmuje on ponad sto wydarzeń z zakresu filmu, teatru, sztuk wizualnych, designu, literatury i muzyki w kilkudziesięciu miastach Polski, Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej. Jego celem jest ożywienie dialogu, pogłębienie współpracy oraz umocnienie więzi artystycznych i społecznych. Program współorganizowany jest przez Instytut Adama Mickiewicza, Instytut Kultury Polskiej w Londynie oraz British Council.

Instytut Adama Mickiewicza (IAM) łączy polską kulturę z ludźmi na całym świecie. Jako instytucja państwowa, tworzy trwałe zainteresowanie polską kulturą i sztuką, wzmacniając obecność polskich artystek i artystów na globalnej scenie. Inicjuje innowacyjne projekty, wspiera międzynarodową współpracę oraz wymianę kulturalną. Promuje twórczość zarówno uznanych, jak i obiecujących twórców, ukazując różnorodność i bogactwo naszej kultury. IAM prowadzi także portal Culture.pl, stanowiący wszechstronne źródło wiedzy o polskiej kulturze.

Radical Hope

Collection II at the Arsenal Gallery in Białystok is one of the most significant contemporary art collections in Poland. It not only reflects the Polish art scene of the past thirty years but also engages with some of the most compelling developments in Eastern European art. Conceived as an open collection, it serves as a foundation for creating multifaceted narratives that seek to make sense of the reality we live in. *Collection II* brings together works created during and after Poland's political transformation, as well as the fall of the Berlin Wall and the Soviet Union, and the regained sovereignty of its former republics, including Ukraine and Belarus. The early 1990s were a time of profound change, and even greater hope. For Polish art, it was a period of inspiration and reassessment, as artists began to embrace the idea of art as a critical tool for social change. But is such change even possible? Today, that question seems harder to answer than it did thirty years ago. What can we say now about the world we live in? Can the language of art help us understand it better, make it easier to accept? Can we come to terms with it enough to feel a little safer?

We live on the edge of madness, in a constant, multifaceted crisis that fuels tensions on both global and personal levels. We find ourselves helpless, and increasingly indifferent, as we witness the war in Ukraine, a war waged against civilians. We have been speaking about it for three years now, though in reality it has been unfolding in hybrid form since 2014. The brutally suppressed protests and political prisoners in Belarus have almost faded from memory. We watch civil disobedience on the streets of Tbilisi and Belgrade, or riots in Paris, and these are only examples from our immediate surroundings. The entire world seems consumed by conflict, whether through ongoing wars, deepening divisions or the rise of extremist movements. Even the shared threat of the climate crisis has failed to bring about a sense of cooperation or dialogue. It feels as though there are no safe places left. Those who migrate in search of safety often encounter hostility and rejection. We may not experience this first hand, yet we can relate. In both Belfast and Białystok, we understand what it means to live on edge and to feel under threat. Sharing experiences of conflict can become an important force for connection, sparking reflection. We live with a constant sense of danger, or rather, of many overlapping dangers.

Monika Szewczyk

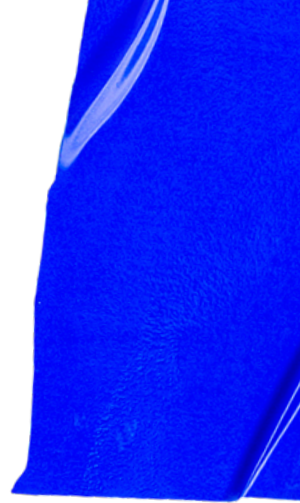
translated from Polish by Anna Bergiel

We carry a feeling of helplessness and the awareness that time is running out, that the order which shaped our world is disappearing. Many believed that World War II would be the last catastrophe of its kind, that we would never forget and never dare to repeat it. Today it feels as though we are standing at the threshold of another global conflict. After the war, the return of fascism seemed impossible. Yet now it's spreading once again, its reach growing ever wider.

It hardly seems likely that art could save us from all this, but perhaps it can still teach us something. In the works on view, the artists explore themes of solidarity and cooperation, as well as fractures in the social fabric, as seen in the work of Piotr Uklański. They examine the dangers posed by fundamentalism, highlighted by Hubert Czerepok, and remind us of the devastating consequences of totalitarianism, as reflected in Zhanna Kadyrova's work. Konrad Smoleński addresses feelings of alienation and entrapment in the face of reality, while Diana Lelonek warns of the looming climate catastrophe. Lada Nakonechna sheds light on the issues of refugees and undocumented migration, and Marina Naprushkina exposes fear of the Other as both a political resource and a tool of control. Between the lines, questions emerge about democracy, about agency, about our readiness to take responsibility and about the strategies we choose in order to survive.

In his book *Radical Hope*, which lends its title to the exhibition, Jonathan Lear reflects on how to live in a world that has lost its meaning, drawing on the story of the North American Crow tribe. He asks how we can find hope in such a world and how we can express it. This approach to hope goes beyond the simple expectation that circumstances will improve or that problems will be solved. It speaks instead to the idea of profound transformation. Following Lear's intuition, we need a guide to help us emerge from existential impasse, someone who can see within the crisis a new field of possibilities. In the past, we might have assigned this role to art, believing that artists, by commenting on reality, anticipate solutions that do not yet exist. But can we still place that responsibility on them today? What, then, do we base our hope on? And to what extent can we still call it radical?

Nadzieja radykalna



Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku to jeden z najważniejszych zbiorów sztuki współczesnej w Polsce. Jest nie tylko reprezentatywna dla ostatnich trzydziestu lat sceny polskiej, lecz także eksploruje najciekawsze zjawiska sztuki Europy Wschodniej. Jej koncepcja opiera się na idei zbioru otwartego, na bazie którego można tworzyć wielowątkowe narracje podejmujące próbę opisu rzeczywistości, w jakiej żyjemy. *Kolekcja II* obejmuje sztukę powstałą w i po okresie transformacji ustrojowej w Polsce – a zarazem po upadku muru berlińskiego oraz rozpadzie Związku Radzieckiego i odzyskaniu suwerenności przez byłe republiki ZSRR, w tym Ukrainę czy Białoruś. Początek lat 90. był dla nas czasem dużych zmian i jeszcze większych nadziei, a dla polskiej sztuki – okresem inspiracji i przewartościowań w kierunku podjęcia się roli krytycznego narzędzia zmiany społecznej. Czy taka zmiana w ogóle jest możliwa? Dziś chyba trudniej nam odpowiedzieć na to pytanie niż trzydzieści lat temu. Co dziś możemy powiedzieć o naszej rzeczywistości i czy za pośrednictwem języka sztuki możemy uczynić ją bardziej zrozumiałą, łatwiejszą do akceptacji? Czy możemy ją ośwoić na tyle, by poczuć się bezpieczniej?

Żyjemy na skraju szaleństwa w permanentnym wielorakim kryzysie, wywołującym liczne napięcia w skali globalnej i indywidualnej. Jesteśmy bezradnymi i coraz bardziej obojętnymi świadkami wojny w Ukrainie, wojny toczonej przeciwko ludności cywilnej. Mówimy o niej od trzech lat, choć praktycznie trwa w formie hybrydowej od 2014 roku. Prawie już nie pamiętamy o brutalnie stłumionych protestach i więzieniach politycznych w Białorusi. Obserwujemy obywatelskie nieposłuszeństwo tłumów na ulicach Tbilisi i Belgradu czy zamieszki w Paryżu; a to tylko nasze najbliższe sąsiedztwo. Cały świat ogarnięty jest konfliktami albo w postaci toczących się wojen, albo pogłębiających się podziałów i eskalacji ekstremistycznych postaw. Nawet perspektywa wspólnego zagrożenia, jakim jest kryzys klimatyczny, nie determinuje do szukania płaszczyzny współpracy i porozumienia. Wydaje się, że nie ma już bezpiecznych miejsc, a ci, co emigrują w ich poszukiwaniu, trafiają na mur niechęci i odrzucenia. Wydarzenia te często nie są naszymi bezpośrednimi doświadczeniami, ale możemy się z nimi identyfikować. W Belfaście i w Białymstoku dobrze rozumiemy napięcie, graniczne sytuacje i nieobce jest nam poczucie zagrożenia. Współdzielenie doświadczeń związanych z konfliktem może stanowić ważny element integrujący, stymulujący refleksję.

Żyjemy w poczuciu zagrożenia czy raczej wielu różnych zagrożeń, w poczuciu bezradności i ze świadomością kończącego się czasu, przemijania porządku, który nas konstruował. Po II wojnie światowej wiele osób miało przeświadczenie, że to ostatnia taka hekatomba: że nigdy jej nie zapomnimy i nie ośmielimy się jej powtórzyć. Dziś mamy wrażenie, że jesteśmy w przededniu kolejnego ogólnoswiatowego konfliktu. Po II wojnie światowej powrót faszystów wydawał się niemożliwy – dziś brunatniejące masy zataczają coraz szersze kręgi.

Nie wydaje się prawdopodobne, żeby sztuka mogła nas przed tym uratować – ale czy może nas czegoś nauczyć? W prezentowanych na wystawie pracach artyści badają kwestie solidarności i współpracy oraz pęknięć w strukturze społecznej (Piotr Uklański), analizują zagrożenia fundamentalizmami (Hubert Czerepok), przypominają o konsekwencjach totalitaryzmu (Zhanna Kadyrova), mówią o wyobcowaniu i osaczeniu w kontakcie z rzeczywistością (Konrad Smoleński), ostrzegają przed kataklizmem klimatycznym (Diana Lelonek), naświetlają kwestie uchodźstwa i nielegalnych migracji (Lada Nakonechna), wskazują na strach przed Innym jako pożywkę kapitałów politycznych i instrument zarządzania (Marina Naprushkina). Gdzieś między wierszami pojawiają się pytania o demokrację, o sprawczość, o naszą gotowość przyjęcia na siebie odpowiedzialności, o strategię przetrwania.

W książce *Nadzieja radykalna*, z której zaczerpnięty jest tytuł wystawy, Jonathan Lear na bazie opowieści o północnoamerykańskim plemieniu Wron prowadzi rozważania o tym, jak żyć w świecie, który stracił sens. Jak znaleźć w nim nadzieję i jak ją wyrazić. To podejście do nadziei, które wykracza poza zwykłe oczekiwania poprawy sytuacji lub rozwiązania problemów, jest ideą głębokiej przemiany. Idąc za intuicją Leara, aby wyjść z egzystencjonalnego impasu potrzebujemy przewodnika, który dostrzeże w kryzysie nowe pole możliwości. Dawniej taką rolę przypisalibyśmy sztuce, wskazując na to, że artyści i artyści, komentując rzeczywistość, antycypują rozwiązania, jakich jeszcze nie ma. Ale czy dziś możemy obciążyć ich taką odpowiedzialnością? Na czym zatem opieramy swoją nadzieję? Czy – i na ile – jest ona radykalna?



Radical Hope Art at the Edge of Uncertainty

Hope is not a luxury – it is a necessity. It is not passive. It is not escapism, nor a denial of the present's complexity. Rather, it is a radical act: the courage to imagine a future not dictated by the inertia of the past. In an age saturated with curated distraction and commodified crisis, to hope is to resist despair and envision a more humane alternative.

Curated by Monika Szewczyk, *Radical Hope* brings together selected works from the Arsenal Gallery, Białystok, *Collection II* – one of Poland's most vital contemporary art collections, representing three decades of artistic engagement with the shifting cultural and political landscapes of Poland and Eastern Europe. The exhibition explores the role of art in cultivating what philosopher Jonathan Lear calls "radical hope" – a hope that endures even when the frameworks of meaning have collapsed.

The works on view do not offer easy answers. Instead, they confront unresolved historical fears – colonial, racial, ecological – and ask: how do we begin to articulate a solution when the rules are breaking down and language itself is destabilized?

Marina Naprushkina's *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate* draws from her work with refugees, exposing fear as a tool of social control. Her practice reframes fear not as a private emotion but as a systemic force – engineered, circulated, and weaponized.

From fear to false promises, Hubert Czerepok's *Lux Aeterna* interrogates the enduring legacy of 19th-century utopianism. His work reveals how rational ideals can mask extreme violence, reminding us that the past is not past – it is perilously close, embedded in the architecture of the present.

Diana Lelonek's *Forms of Survival* shifts the lens toward ecological collapse. Her speculative installations imagine the future of cultural institutions in a world unraveling. Can art remain a site of resistance and renewal when the infrastructures that support it are themselves in crisis?

This question reverberates in Zhanna Kadyrova's *Shots* series, where cracks in ceramic surfaces – beautiful yet brutal – speak to the trauma of war and the seductive ambiguity of aesthetic form. Her work captures the violence of abstraction, where meaning fractures under pressure.

Konrad Smoleński's *The End of Radio* turns inward, reflecting on alienation in the digital age. If a broadcast has no listener, does it still exist? His work becomes a metaphor for the breakdown of communication and the isolation of the individual in a hyperconnected yet dissonant world.

The erosion of collective ideals is further explored in Piotr Uklański's *Untitled (Solidarity)*. As the iconic logo disintegrates, so too does the illusion of unity. Uklański's piece questions the endurance of political symbols and the fragility of shared narratives.

Lada Nakonechna's *Mobile Portable Model* brings to the exhibition an illuminating search for security – economic, political, and existential. Her work becomes a guiding light, exposing the stark realities of displacement while holding space for the possibility of belonging.

Together, these works do not merely reflect the world – they offer glimpses of how we might reshape it. They insist that even when language fails and systems falter, the ethical imperative remains: to speak, to imagine, to build. Radical hope, then, is not a distraction. It is a compass.

The future is not written. It is shaped by the stories we choose to tell, the solidarities we choose to form, and the courage with which we choose to hope.

Nadzieja radykalna

Sztuka na krawędzi niepewności

Nadzieja nie jest luksusem, lecz koniecznością. Nie jest bierna. Nie stanowi ucieczki i nie upraszcza teraźniejszości. Przeciwnie, jest aktem radykalnym – jest na tyle odważna, by wyobrazić sobie przyszłość, której nie determinuje bezwład przeszłości. W czasach skomercjalizowanego kryzysu, przesyconych wyselekcjonowaną rozrywką, nadzieja stawia opór rozpacz i pozwala wyobrazić sobie bardziej humanitarną alternatywę.

Wystawa „Nadzieja radykalna”, której kuratorką jest Monika Szewczyk, prezentuje wybrane dzieła z *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku – jednego z najważniejszych polskich zbiorów sztuki współczesnej, dokumentującego trzy dekady artystycznego zaangażowania w zmieniające się krajo-brazy kulturowe i polityczne Polski oraz Europy Wschodniej. Wystawa bada rolę sztuki w kształtowaniu tego, co filozof Jonathan Lear nazywa „radykalną nadzieją” – trwającą nawet wtedy, gdy dotychczasowe ramy znaczeń ulegają destrukcji.

Prezentowane prace nie oferują łatwych odpowiedzi. Zamiast tego konfrontują zwiedzających z nierozwiązanymi lękami historycznymi: kolonialnymi, rasowymi i ekologicznymi. Skłaniają do zastanowienia się nad sposobem tworzenia nowych rozwiązań, gdy dotychczasowe zasady się dezaktualizują, a język traci stabilność.

Twój strach to nasz kapitał. Twoja nienawiść to nasz mandat Mariny Naprushkiny, czerpiąc z jej doświadczenia pracy z uchodźcami, demaskuje strach jako instrument kontroli społecznej. Artystka opowiada o nim nie jako o prywatnym uczuciu, lecz jako o sile systemowej, zaprojektowanej, rozpowszechnianej i wykorzystywanej do walki.

Od strachu do fałszywych obietnic prowadzi nas Hubert Czerepok w pracy *Lux Aeterna*, w której bada trwałe dziedzictwo dziewiętnastowiecznego utopizmu. W swoim dziele ujawnia, że racjonalne ideały mogą maskować skrajną przemoc, i przypomina, że przeszłość wcale nie minęła. Pozostaje niebezpiecznie blisko, wpisana w architekturę teraźniejszości.

Diana Lelonek w *Formach przetrwania* kieruje uwagę na kryzys ekologiczny. Jej spekulatywne instalacje przedstawiają wizję przyszłości instytucji kultury w świecie pogrążonym w chaosie. Czy sztuka może pozostać przestrzenią oporu i odnowy, gdy same struktury, które ją wspierają, przeżywają kryzys?

To pytanie powraca także w serii *Shots* Zhanny Kadyrovej. Pęknięcia na ceramicznych powierzchniach – piękne, lecz brutalne – opowiadają o traumie wojny i uwodzicielskiej dwuznaczności formy estetycznej. Praca ukazuje przemoc abstrakcji, w której znaczenie rozpada się pod naciskiem.

W *The End of Radio* Konrad Smoleński zwraca się do wewnątrz, podejmując temat alienacji w epoce cyfrowej. Czy przekaz istnieje, jeśli nikt go nie odbiera? Jego instalacja jest metaforą załamania komunikacji i izolacji jednostki w hiperpołączonym, lecz pełnym dysonansów świecie.

Erozję ideałów wspólnotowych pogłębia Piotr Uklański w pracy *Bez tytułu (Solidarność)*. Wraz z rozpadem ikonicznego logo rozpada się także iluzja jedności. Uklański zadaje pytanie o trwałość symboli politycznych i kruchość wspólnych narracji.

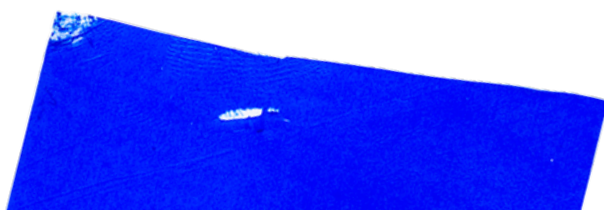
Ruchomy model przenośny Lady Nakonecznej wnosi do wystawy poruszający aspekt poszukiwania bezpieczeństwa ekonomicznego, politycznego i egzystencjalnego. Praca rzuca światło na brutalną rzeczywistość wygnania, jednocześnie zachowując przestrzeń na możliwość przynależności.

Wszystkie te prace nie tylko odzwierciedlają świat, lecz także pokazują, jak możemy go na nowo kształtować. Przypominają, że nawet gdy język zawodzi, a systemy drżą w posadach, pozostaje etyczne zobowiązanie, by mówić, wyobrażać sobie i budować. Radykalna nadzieja nie jest więc ucieczką, lecz kompasem.

Przyszłość nie została jeszcze zapisana. Tworzą ją historie, które zdecydujemy się opowiedzieć, solidarność, jaką zdecydujemy się okazać, i odwaga, z jaką zdecydujemy się mieć nadzieję.

Peter Richards

Tłumaczenie z angielskiego: Anna Bergiel



Hubert Czerepok

Lux Aeterna

2011, video, 29 min

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok. Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

The form of Hubert Czerepok's work is determined by the context of its making. The material was filmed in Norway in 2011, soon after the right-wing extremist Anders Breivik, allegedly acting to the good of the European civilisation, committed the Utøya massacre. The title *Lux Aeterna* refers Czerepok's work to a piece of music by Clint Mansell which had its own place in Breivik's insane scheme: in a manifesto¹ he had published on the Internet he declared he intended to listen to it while carrying out the attack. He considered it a song that induced an amok of passion and helped to overcome fear. Czerepok makes the person of the killer and the rhetoric of his manifesto the keystone of his reflections concerning utopian ideologies which in their metaphysical and reformatory passion permit their followers to commit deeds of unimaginable evil.

A monologue that accompanies a monotonous shot of moving through a lit tunnel is an introduction to the key themes considered by Czerepok. From the off, an emotionless voice reads out excerpts from the writings of Thomas Jefferson, Adolf Hitler, the terrorist Ted Kaczynski and Anders Breivik.² What these men had in common was the readiness to use any means possible to promote the effectuation of the realities they envisaged. The narrative is completed by the subsequent panoramas of Scandinavian landscapes, shimmering water and hills ruined by machinery, which are filmed in the manner of Nazi cinema, in which the metaphor of taking possession of Nature, i.e. ruling the world, was taken to the extremes.

Lux Aeterna

2011, video, 29 min

Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku. Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

O kształcie pracy Huberta Czerepoka zdecydował kontekst, w jakim powstała. Materiał realizowany był w Norwegii w 2011 r., w czasie gdy prawicowy ekstremista Anders Breivik, rzekomo w imię dobra cywilizacji europejskiej, dokonał masakry na wyspie Utøya. Tytuł *Lux Aeterna* został zapożyczony z utworu Clint Mansella. Kompozycja ta znalazła miejsce w opętańczym planie Breivika: na kartach opublikowanego w internecie manifestu¹ oświadczył on, iż będzie jej słuchał w trakcie przeprowadzania zamachu. Traktował ją jako pieśń wywołującą pełen pasji obłęd, pomagającą zdławić strach. Postać zbrodniarza jak też retoryka jego manifestu stały się u Czerepoka klamrą spinającą rozważania o utopijnych ideologiach, które w reformatorsko-metafizycznych zapędach dają przyzwolenie na posunięcie się do niewyobrażalnego zła.

Do kluczowych wątków podjętych przez artystę wprowadza monolog towarzyszący monotonnemu ujęciu jazdy przez oświetlony tunel. Dobiegająca z offu wypowiedź, odczytywana pozbawionym emocji głosem, złożona jest z fragmentów pism Thomasa Jeffersona, Adolfa Hitlera, zamachowca Teda Kaczynskiego i Andersa Breivika². Postaci te łączy gotowość do sięgnięcia po wszelkie środki umożliwiające budowę projektowanych rzeczywistości. dopełnieniem narracji są następujące potem widoki skandynawskich krajobrazów, drgającej powierzchni wody i wzgórz rozkopywanych przez maszyny, utrzymane w manierze kina nazistowskiego, w którym metafora zawłaszczania natury – panowania nad światem – doprowadzona została do skrajności.





Czerepok reaches for rhetorical forms, as well as the instruments for depicting and interpreting reality, which were formulated in the period of Romanticism. Ideological programmes referred to in *Lux Aeterna* echo the great ideas of that era. The vision of Nature referring to the aesthetic category of the sublime also derives from the Romantic conventions. A passage from the monologue from *Kordian* by Juliusz Słowacki provides the culmination to Czerepok's work. While delivering this monologue upon the peak of Mont Blanc, Kordian undergoes an inner metamorphosis and becomes a patriot ready to fight for the homeland. Paradoxically, Breivik turns out to be the contemporary reflection of Słowacki's protagonist. He describes his transformation as "the ideological journey – from indoctrinated multiculturalist zealot to Conservative Revolutionary". Declaring the will to engage in active combat, he speaks of himself as a lonely warrior. By referring to Kordian, Czerepok reveals the Romantic aspect of Breivik, bringing out the surprising and unintended similarity of their attitudes. He also emphasises that the legacy of the 19th century is still dangerously familiar today, as are the post-Romantic visions for which it provides the foundation, and that extreme evil is concealed behind the seemingly rational ideas of social utopias.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Czerepok sięga po wypracowane w dobie romantyzmu formy retoryczne oraz narzędzia obrazowania i interpretowania rzeczywistości. Przywołane w *Lux Aeterna* programy są echem wielkich romantycznych idei. W atmosferze epoki osadzona jest także wizja przyrody ukazanej w konwencji odwołującej się do estetycznej kategorii wzniosłości. Pracę wieńczy fragment monologu z *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Wygłaszając go na górze Mont Blanc, Kordian przechodzi wewnętrzną metamorfozę, staje się patriotą gotowym walczyć za Ojczyznę. Paradoksalnie Breivik okazuje się współczesnym odbiciem bohatera Słowackiego. Swą transformację określa jako ideologiczną podróż od zindoktrynowanego zwolennika wielokulturowości do konserwatywnego rewolucjonisty³. Deklarując konieczność czynnej walki, mówi o sobie jako o samotnym wojowniku. Czerepok, przywołując Kordiana, pokazuje romantyczne oblicze Breivika. Odsłania zaskakującą i nieuświadomianą zbieżność postaw tych postaci, jak też niebezpieczną bliskość XIX-wiecznego dziedzictwa, budowanych na nim postromantycznych wizji oraz skrajnego zła kryjącego się za pozornie racjonalnymi projektami utopii społecznych.

Izabela Kopania

¹ 2083 – A European Declaration of Independence (2011).

² These are, respectively, *Letter to William Stephenson Smith* (1787), *Mein Kampf* (1925–27), *The Free Information Society* (1995), *2083 – A European Declaration of Independence* (2011).

¹ 2083 – A European Declaration of Independence (2011).

² Odpowiednio: *Letter to William Stephenson Smith* (1787), *Mein Kampf* (1925–27), *The Free Information Society* (1995), *2083 – A European Declaration of Independence* (2011).

³ *The ideological journey – from indoctrinated multiculturalist zealot to Conservative Revolutionary*.

Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of
the Minister of Culture and National Heritage
of the Republic of Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Carried out with financial support
from the Podlaskie Voivodeship
Marshal's Office in Białystok

Zrealizowano przy wsparciu finansowym
Urzędu Marszałkowskiego Województwa
Podlaskiego w Białymstoku



Co-financed from the means of
the City of Białystok budget

Zrealizowano przy wsparciu finansowym
Prezydenta Miasta Białegostoku

Zhanna Kadyrova

Shots

2010–2014, 9 objects, personal technique
3 white and 3 black ceramic flooring tiles, 60 × 60 cm
1 white and 2 black ceramic tondos, ø 60 cm

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok
7 elements purchased by the Arsenal Gallery in Białystok and
2 elements donated to the Arsenal Gallery by the artist in 2020

The cycle *Shots* was conceived as a work situated on the borderline between an abstraction, a performance and an inquiry into the properties of a material. In 2010, when the first objects were made, Zhanna Kadyrova was interested in the effects of immediate destruction of ceramic tiles: she struck the shiny, monochromatic surfaces with heavy tools or shot at them with rubber-bullet weapons. The network of cracks that instantly appeared on the smooth tile evoked a number of aesthetic emotions in the viewer. These abstract lines were associated with a variety of natural forms: spider webs, radiating leaf veins, cracks on eggshells. The gesture of destruction had, perversely, the character of an act of creation, since in effect, a new quality was created: in the process of becoming useless and destroyed, the object gained the features of a beautiful one.

Four years later, Kadyrova's explorations acquired new meanings. When the war in eastern Ukraine broke out in 2014, it was difficult not to associate the artist's actions with the fact that at that time, shots were aimed mostly at people. In creating her next works, Kadyrova reached for tools of destruction of a very different nature, for instance the Kalashnikovs used during the fighting in the east of the country. The holes and cracks that appeared on the tiles became a metaphorical image of military actions. As Kadyrova herself admitted, it was difficult for her not to think what happens to a human body when a similar shot is fired at it.

Kadyrova's objects are also a record of dramatic changes and aggressive political processes evident in Ukraine, of the hostile ideologisation and restrictions on social life. In the history of art, the language of abstraction has many times permitted to escape the invasive reality and the brutality of events, as well as to evade direct representations of truth. In the case of works from the *Shots* cycle, the enchanting beauty of abstract cracks created in an uncontrolled way serves to emphatically talk about evil. Beauty reveals here its ambivalent and perverse nature; hence, the viewer may perceive Kadyrova's objects in terms of a dissonance. Awareness of the context in which the cycle was created compels us to push aside its decorative quality, making way for a stern moral message.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Shots

2010–2014, 9 obiektów, technika własna
3 białe i 3 czarne ceramiczne płyty podłogowe, 60 × 60 cm
1 białe i 2 czarne ceramiczne tonda, ø 60 cm

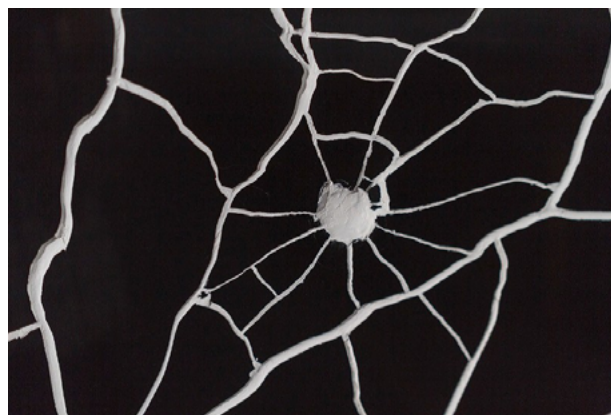
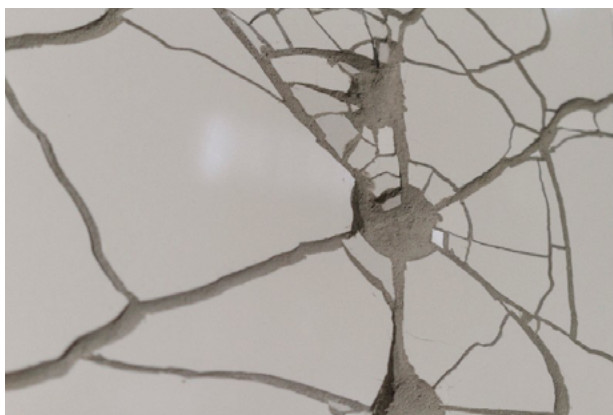
Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku
7 elementów zakupionych przez Galerię Arsenał w Białymstoku oraz
2 elementy подарowane Galerii Arsenał przez artystkę w 2020 r.

Cykl *Shots* (Strzały) został pomyślany jako praca na granicy abstrakcji, performansu i badania własności materiału. W 2010 r., gdy powstawały pierwsze obiekty, Zhannę Kadyrovą interesował efekt natychmiastowej destrukcji płyt ceramicznych: artystka uderzała w monochromatyczne błyszczące powierzchnie ciężkimi narzędziami bądź strzelała do nich z broni gumowej. Siatka spękań, która momentalnie pojawiała się na gładkiej płycie, wywoływała w odbiorcy szereg doznań natury estetycznej. Abstrakcyjne linie kojarzyły się z formami natury: pajęczyną, rozchodzącymi się żyłkami liści, pęknięciami na skorupce jajka. Gest zniszczenia miał tu przewrotnie wymiar aktu tworzenia – jego efektem była nowa jakość; nieprzydatny destrukcji zyskiwał wymiar przedmiotu pięknego.

Cztery lata później poszukiwania Kadyrovej zyskały nowe znaczenia. Gdy w 2014 r. wybuchła wojna we wschodniej Ukrainie, trudno było nie skojarzyć działań artystki z faktem, iż wówczas strzały kierowane były przede wszystkim w stronę ludzi. Tworząc kolejne prace, Kadyrova sięgnęła po innego rodzaju narzędzia destrukcji, choćby kałasznikowy, używane w walkach na wschodzie kraju. Dziury i krakelury powstające na płytach stały się metaforycznym obrazem działań wojennych. Jak przyznawała artystka, trudno było jej nie myśleć o tym, co po podobnym strzale dzieje się z ciałem człowieka.

Obiekty Kadyrovej to również zapis dramatycznych zmian, agresywnych procesów politycznych, napastliwej ideologii i krępowania życia społecznego w Ukrainie. W historii sztuki język abstrakcji nierzadko pozwalał uciec od narzucającej się rzeczywistości, brutalności wydarzeń i bezpośredniego obrazowania prawdy. W wypadku prac z cyklu *Shots* urzekające piękno abstrakcyjnych, powstałych w niekontrolowany sposób spękań służy temu, by dobitnie mówić o tym, co złe. Piękno odsłania tu swą ambiwalentną i przewrotną naturę, przez co obiekty Kadyrovej mogą budzić w odbiorcy dysonans. Znajomość kontekstu powstania cyklu każe odsunąć na bok jego walor dekoracyjny, dając pierwszeństwo surowemu przekazowi moralnemu.

Izabela Kopania



Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of the Minister of Culture
and National Heritage of the Republic of Poland
coming from the Fund for the Promotion of Culture



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Carried out from the means of
the City of Białystok budget

Zrealizowano ze środków
budżetu Miasta Białegostoku

Diana Lelonek

Formy przetrwania

2020, HD video, 8 min, edition 1/3

texts, photos, field recordings, editing: Diana Lelonek
voice-over: Sandra Babij
studio recordings and sound mastering: Marcin Partyka

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Diana Lelonek's *Forms of Survival* are a vision of the world (including the world of art) after a catastrophe. The narrative revolves around several short e-mail messages. They were inspired by authentic correspondence concerning the cancellation, postponement or transfer of planned exhibitions to the web, received by Lelonek from curators and gallery directors after the outbreak of the Sars-Cov-2 pandemic. The coronavirus outbreak froze the work of artists and art institutions, the production and distribution of artworks, for months. Lelonek's work is one of many possible scenarios for the future of galleries, museums and artists in the face of the problems affecting contemporary societies: the climate crisis or the economic and political collapse.

In the film, Lelonek's correspondents report on how they are coping with the new reality, as funding for cultural institutions has been withdrawn due to the crisis and some of those institutions were closed down. They accept with humility and understanding the fact that, in the face of drought and as part of humanitarian aid, museums and galleries have to fulfil more important functions. Exhibition halls are being turned into greenhouses or housing for disaster victims. Vegetables and fruit are grown in the areas around the buildings, beehives are set up on the roofs. Buildings are being gradually taken over by nature: moss is growing in the halls, trees are breaking through roofs, animals are finding shelter indoors. Their former workers restore rivers to their natural courses and eliminate drainage ditches. Others, in order to survive, go into hibernation and seek new forms of symbiosis with nature: they watch birds, grow vegetables, collect rhizomes and tubers; some live underground and their bodies "fuse with the roots and join the mycelium". Paradoxically, however, they see this slowdown as a liberation. Now they are "living for real": without the stress, without the efforts to obtain grants and the struggle with budgetary shortages. In *Forms of Survival*, criticism of the state's cultural policy and the underfunding of cultural institutions is palpable. "We live very modestly, we're good at it", we hear.

Coming from off-screen is a female voice imitating voiceovers familiar from nature films, accompanied by utopian shots of nature. Human beings are invisible, there are no traces of their intervention. However, the idyllic, peacefully changing landscapes are permeated by anxiety. The sounds of nature do not bring solace. The post-disaster world is far from ideal.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Forms of Survival

2020, video HD, 8 min, edycja 1/3

teksty, zdjęcia, nagrania terenowe, montaż: Diana Lelonek
lektorka: Sandra Babij
nagrania studyjne i mastering dźwięku: Marcin Partyka

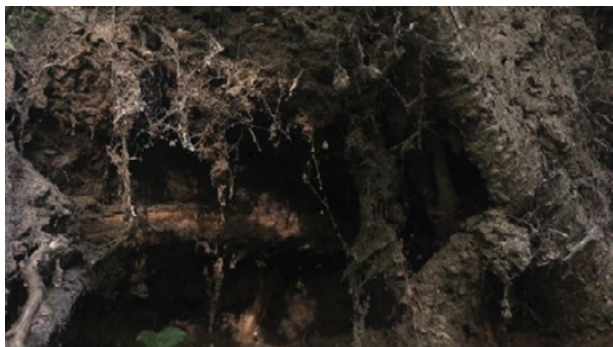
Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Formy przetrwania Diany Lelonek to wizja świata (w tym świata sztuki) po kataklizmie. Narracja zorganizowana jest wokół kilku krótkich wiadomości mailowych. Zainspirowane zostały autentyczną korespondencją w sprawie odwołania, przesunięcia terminu bądź przeniesienia do Internetu planowanych wystaw, otrzymywaną przez artystkę od kuratorów i dyrektorów galerii po wybuchu pandemii Sars-Cov-2. Koronawirus na długie miesiące zamroził funkcjonowanie artystów i instytucji sztuki, produkcję i dystrybucję dzieł. Praca Lelonek to jeden z wielu możliwych scenariuszy przyszłości galerii, muzeów i artystów wobec problemów dotyczących współczesne społeczeństwa: kryzysu klimatycznego, zapaści ekonomicznych i politycznych.

W filmie korespondenci artystki relacjonują, jak radzą sobie w nowej rzeczywistości – gdy z powodu kryzysu cofnięto finansowanie instytucji kultury, a część z nich wręcz zamknięto. Z pokorą i zrozumieniem przyjmują fakt, że w obliczu suszy i w ramach pomocy humanitarnej muzea i galerie muszą pełnić ważniejsze funkcje. Sale wystawowe zamieniają się w szklarnie bądź urzęda w nich mieszkana dla ofiar katastrofy. Na terenach wokół budynków uprawiane są warzywa i owoce, na dachach ustawiane ule. Gmachy stopniowo przejmują natura: sale porasta mech, drzewa przebijają poszycia dachów, w pomieszczeniach znajdują schronienie zwierzęta. Pracownicy zajmują się renaturalizacją rzek i likwidacją rowów melioracyjnych. Inni, by przetrwać, zapadają w stan hibernacji i szukają nowych form symbiozy z naturą: przyglądają się ptakom, uprawiają warzywa, zbierają kłącza i bulwy; niektórzy mieszkają pod ziemią, a ich ciała „zrastają się z korzonkami i łączą z grzybnią”. Paradoksalnie jednak owo spowolnienie traktują jak wyzwolenie. Teraz „żyją naprawdę”: bez stresu, starań o granty i zmagania z niedomyskającym się budżetem. W *Formach przetrwania* silnie wybrzmiewa krytyka polityki kulturalnej państwa, niedofinansowania instytucji kultury. „Żyjemy bardzo skromnie, mamy w tym wprawę” – słyszymy.

Płynącemu z offu kobiecemu głosowi, naśladującemu lektorki filmów przyrodniczych, towarzyszą utopijne ujęcia przyrody. Człowiek jest tu niewidoczny, nie ma żadnych śladów jego interwencji. Idylliczne, spokojnie zmieniające się krajobrazy przenika jednak niepokój. Dźwięki natury nie przynoszą ukojenia. Świat po katastrofie daleki jest od idealnego.

Izabela Kopania



Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of
the Minister of Culture, National Heritage and
the Republic of Poland coming from the Promotion
of Culture Fund – a state purpose fund



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu
Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego,
program Narodowe kolekcje sztuki współczesnej.



Carried out from the means of
the City of Białystok budget

Zrealizowano ze środków
budżetu Miasta Białegostoku

Lada Nakonechna

Mobile Portable Model

2014, installation (metal, lamp, a drawing on the wall)
approx. 250 × 80 × 80 cm

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok. Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2015

The issue of space holds the central place in Nakonechna's oeuvre. She perceives it in sociological categories: as the area in which social interactions occur, and treats art as an instrument for their observation. At the same time she is distrustful of art; the question she poses is how the methods and tools used by artists may help us to better understand interpersonal relations. Her installations she calls "potential situations", in which the act of playing a social role collides with the act of seeing and the structures of social relations may be revealed. Most of Nakonechna's works are activated only in the moment when a viewer enters their sphere. Her comment on her *Mobile Portable Model* is: "Without people, this installation loses its meaning; it becomes no more than an assemblage of metal elements".

The work is a metal structure in the shape of a tower topped with a revolving lamp and thus evoking associations with a lighthouse, but also with a guard tower. It is completed by a handwritten sentence on the gallery wall, saying, in Polish, "After we saw the lighthouse, the majority of us decided to swim ashore". The inscription, lit by a moving circle of light, places the installation in the discourse of illegal immigration, as it automatically evokes the reports of a succession of boats with migrants reaching the shores of Europe, as well as the drastic photographs of the victims of these crossings with which the dire statistics are illustrated. While she avoids the literal approach, Nakonechna points to the economic, political and humanitarian aspects of the search for a new home.

Light is the key element of this work. It is light that constructs the "potentiality of an occurrence". On the one hand, it is the light of trust and faith, which may lead to a safe shore; on the other, it is the terrifying light of searchlights tracking a fugitive, which heralds the end to all hopes for a better life. The recipients of Nakonechna's installation find themselves in this ambiguous situation. The wall is a boundary which may perhaps be crossed, and the area in which the viewer moves – the region of the European reality – is a territory of stability and affluence, often perceived in the categories of a centre. Through her actions, Nakonechna attempts to push the recipients out of their safe comfort zone.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Ruchomy model przenośny

2014, instalacja (metal, lampa, rysunek na ścianie)
ok. 250 × 80 × 80 cm

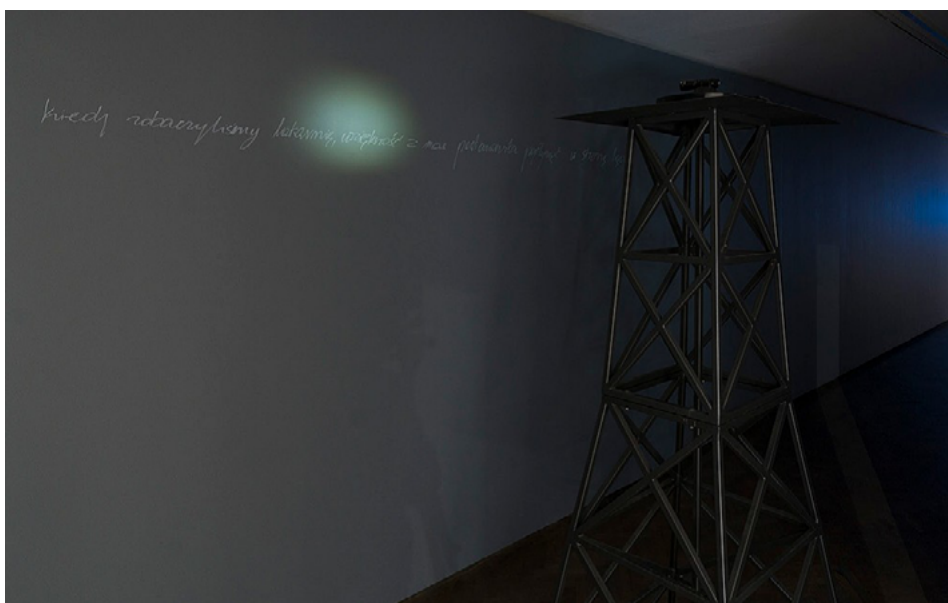
Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku. Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2015 r.

W twórczości Lady Nakonechnej centralne miejsce zajmuje kwestia przestrzeni. Artystka pojmuję ją w kategoriach socjologicznych – jako obszar, na którym dochodzi do interakcji społecznych. Sztukę traktuje jako instrument służący do ich obserwacji. Jednocześnie jest wobec niej podejrzliwa, pytając, w jaki sposób metody i narzędzia wykorzystywane przez artystów mogą przyczynić się do lepszego zrozumienia relacji międzyludzkich. O swoich instalacjach mówi jako o „sytuacjach potencjalnych”, w których akt odgrywania roli społecznej zderza się z aktem oglądania, a struktury relacji społecznych mogą zostać odsłonięte. Większość realizacji Nakonechnej uaktywnia się w momencie, gdy w ich obręb wkracza widz. „Bez ludzi ta instalacja traci znaczenie, staje się tylko zestawem metalowych elementów” – powiedziała artystka, komentując swój *Ruchomy model przenośny*.

To metalowa konstrukcja w kształcie wieży z zamontowaną na szczycie lampą obrotową – budząca skojarzenia z latarnią morską, ale też z wieżą strażniczą. Pracę dopełnia sentencja napisana odręcznie na ścianie galerii: „Kiedy zobaczyliśmy światło latarni, większość z nas zdecydowała się płynąć do brzegu”. Napis, oświetlany przesuwającym się kręgiem światła, sytuuje instalację w orbicie problemu nielegalnej migracji. Automatycznie przywołuje doniesienia o kolejnych łodziach z migrantami docierających do europejskich brzegów oraz drastyczne zdjęcia ofiar tych przepraw, ilustrujące tragiczne statystyki. Nakonechna, unikając dosłowności, zwraca uwagę na ekonomiczne, polityczne i humanitarne wymiary poszukiwania nowego domu.

Kluczowym elementem pracy jest światło. To ono buduje „potencjalność zdarzenia”. Z jednej strony to światło ufności i wiary, które być może pozwoli trafić na bezpieczny ląd; z drugiej – to wzbudzające trwogę światło szperaczy tropiących uciekiniera, zwiastujące kres nadziei na lepsze życie. W takiej dwuznacznej sytuacji znajduje się odbiorca instalacji Nakonechnej. Ściana jest granicą, którą być może uda się przekroczyć. Jednak obszar, po którym porusza się widz – obszar europejskiej rzeczywistości – to terytorium stabilizacji i dobrobytu, często widziane w kategoriach centrum. Poprzez swoje działania artystka próbuje wypchnąć odbiorcę poza jego strefę komfortu i bezpieczeństwa.

Izabela Kopania

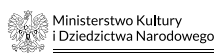


Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of
the Minister of Culture and National Heritage
of the Republic of Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Podlaskie

Carried out with financial support
from the Podlaskie Voivodeship
Marshal's Office in Białystok

Zrealizowano przy wsparciu finansowym
Urzędu Marszałkowskiego Województwa
Podlaskiego w Białymstoku



Białystok

Co-financed from the means
of the City of Białystok budget

Dofinansowano ze środków
z budżetu Miasta Białegostoku

Marina Naprushkina

Your Fear – Our Capital Your Hate – Our Mandate

2013–2020, from the *Red Moabit* cycle

2 elements: canvas, acrylic paint, 51 × 255 cm

1 element: canvas, acrylic paint, 214 × 165 cm

63 elements: C-print (A2 format), 360 × 416 cm in total

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok

Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

The work by Marina Naprushkina, an artist of Belarusian origin working in Germany, grows out of her experience derived from contact with refugees. Although the disturbing slogan *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate* has a universal dimension, the collage of red and white prints forming the background to it clearly refers the slogan to the relationship between the native inhabitants of Europe (Germany) and newcomers from the wider outside. The tone of the inscription is clearly propagandistic, related to agitation activity, which gives it a political character, bringing it close to a programmatic slogan of some party.

Naprushkina's artistic activity is strongly linked to her social and political activism. Being born in the authoritarian Belarus, her background, and the fact that she herself had to find her way in a new society, are not insignificant here. She is interested in exploring the mechanisms of power, its inherent tools of control and manipulation. The work *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate* grows out of these explorations, even though it is directly associated with another initiative by Naprushkina, the Neue Nachbarschaft // Moabit (New Neighbourhood // Moabit), an organisation supporting the integration of immigrants into local communities and helping them to overcome linguistic and cultural barriers.

At the centre of Naprushkina's work is fear, ANGST, written on one of the prints. She perceives fear as a collective experience and explicitly contextualises it as part of the relationship between Us and Others/Aliens. This Other has a definite face, hinted at by the texts used in the collage: dialogues and New Year's greetings in Russian, inscriptions written in Arabic, a photograph of the stock in a Turkish shop, and a travel document issued to immigrants who have no valid passport. Whereas the fear of the Others is often discussed as a reason for their exclusion, Naprushkina points out that the Others also live in fear – a fear induced by racist attitudes, cultural resentment, language and economic barriers, the spectre of deportation. She indicates that there is political capital against the Other, one built on fear and capable of transforming this fear into other feelings, such as hatred, which may lead to violence. Fear appears in Naprushkina's work as an efficient instrument for managing the society.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Twój strach to nasz kapitał Twoja nienawiść to nasz mandat

2013–2020, z cyklu *Moabit czerwony*

2 elementy: płótno, akryl, 51 × 255 cm

1 element: płótno, akryl, 214 × 165 cm

63 elementy: C-print (format A2), łącznie 360 × 416 cm

Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku

Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Praca Mariny Naprushkiny, artystki białoruskiego pochodzenia pracującej w Niemczech, wyrasta z doświadczeń obcowania z uchodźcami. Mimo że wypisany na płóciennych banerach niepokojący slogan *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate* ma wymiar uniwersalny, to kolaż czerwono-białych wydruków tworzących tło hasła w wyraźny sposób odnosi je do relacji między rdzennymi mieszkańcami Europy (Niemiec) a przybyszami z szeroko pojętego zewnątrz. Ton napisu jest wyraźnie propagandowy, agitacyjny, co nadaje mu charakter polityczny, zbliża do partyjnego hasła programowego.

Działalność artystyczna Naprushkiny jest silnie związana z jej aktywizmem społecznym i politycznym. Nie bez znaczenia jest tu pochodzenie artystki – urodzonej w autorytarnej Białorusi – oraz fakt, iż sama musiała odnaleźć się w nowym społeczeństwie. Interesuje ją badanie mechanizmów sprawowania władzy, właściwych jej narzędzi kontroli i manipulacji. Praca *Twój strach to nasz kapitał. Twoja nienawiść to nasz mandat* wyrasta z tych poszukiwań, aczkolwiek bezpośrednio związana jest z inną inicjatywą artystki: Neue Nachbarschaft // Moabit (Nowe Sąsiedztwo // Moabit), organizacją wspierającą włączanie imigrantów do lokalnych społeczności, pomagającą pokonać bariery językowe i kulturowe.

W centrum pracy Naprushkiny leży strach, ANGST, wypisany na jednym z wydruków. Artystka postrzega strach jako doświadczenie zbiorowe i wyraźnie kontekstualizuje je jako element relacji między Nami a Innymi/Obcymi. Ów Inny ma konkretną twarz – podpowiadają ją wykorzystane w kolażu dialogi i życzenia noworoczne w języku rosyjskim, napisy zapisane pismem arabskim, zdjęcie asortymentu tureckiego sklepu i dokument podróży wydawany imigrantom nieposiadającym ważnego paszportu. O ile często mówi się o strachu przed Innym, będącym powodem jego wykluczenia, to Naprushkina zwraca uwagę na fakt, że Inny też żyje w strachu. Indukowanym przez rasistowskie postawy, kulturową niechęć, barierę językową i ekonomiczną, widmo deportacji. Przeciwko Obcemu, co sygnalizuje artystka, występuje budowany na strachu kapitał polityczny zdolny do przekształcania lęku w inne uczucia, choćby nienawiść pociągającą za sobą przemoc. Strach jawi się w pracy Naprushkiny jako sprawny instrument zarządzania społeczeństwem.

Izabela Kopania

YOUR FEAR -

YOUR HATE -

OUR
CAPITAL
OUR
MANDATE



Konrad Smoleński

The End of Radio

2012, audio installation, 194 microphones, 210 stands, 20 headphone amplifiers, 5 DVD players and others

Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok. Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Konrad Smoleński's installation *The End of Radio* is constructed of nearly two hundred microphones on stands. The microphones, placed side by side in a dense grouping, emit a recording made in the course of an opinion poll conducted in the street. Reversal of the basic function of a microphone constitutes the key to the installation's conception and concurrently the foundation on which the artist constructs the meanings contained in his work. Instead of "collecting" sound, that is transforming acoustic waves to electric current, transducers used by Smoleński "send out" the current.

The recording that reaches the recipient is not clear. The microphones emit static; only single words are heard over distortions. The form of the installation reinforces the feeling of chaos and of sound overload which is difficult to comprehend. Crackling and garbled words issue from a thicket of appliances which encircle and press upon the recipient. In this way, Smoleński builds a perception of uncertainty and menace, a feeling of a displacement in fixed schemata that impose order on reality, which are characteristic to his works. Effort put into listening to, isolating and understanding the emitted phrases is incommensurate with the image of reality constructed on the basis of forthcoming data.

The title of the installation derives from the title of a track by Shellac, an American band whose artistic stance based on experimental approach to sound is close to Smoleński's own attitude of observing the nature of sound. *The End of Radio* by Shellac constitutes a query as to the relationship between the sender and the recipient, and between a broadcast recorded in a radio studio and the recipient. Does the act of sending a broadcast still occur if it has no listeners (recipients)? *Ergo*, does a broadcast "exist" when there is no-one to hear it? The situation of a viewer confronted with Smoleński's work is to a certain extent a reflection, albeit a distorted and exaggerated one, of alienation experienced in contact with reality. *The End of Radio* may be perceived as pertaining to the inflation of sounds and to sensory input overload. In the gallery space, the usually selective reception of sound is disrupted and the viewer is forced to stand face to face with a profusion of hard-to-assimilate sounds.

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

The End of Radio

2012, audioinstalacja, 194 mikrofony, 210 statywów, 20 wzmacniaczy słuchawkowych, 5 odtwarzaczy DVD i in.

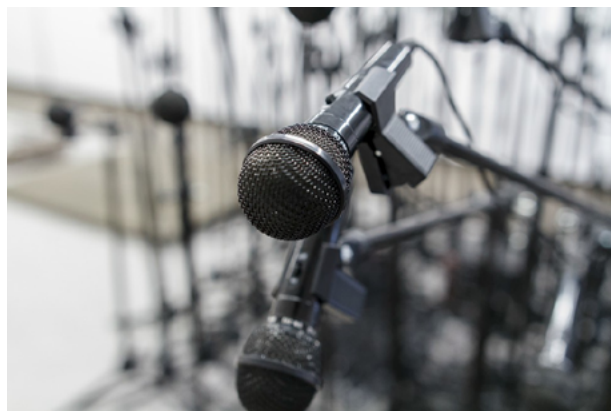
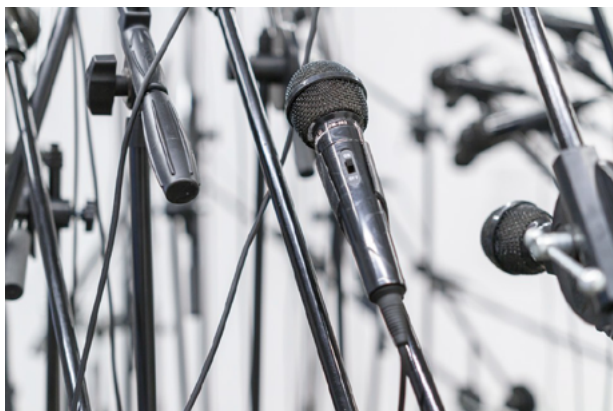
Kolekcja II Galerii Arsenal w Białymstoku. Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

Instalacja Konrada Smoleńskiego *The End of Radio* zbudowana została z blisko dwustu mikrofonów ustawionych na statywach. Urządzenia, usytuowane blisko siebie i tworzące zwartą grupę, emitują nagranie zarejestrowane w trakcie przeprowadzanego na ulicy badania sondażowego. Kluczem, na którym opiera się koncepcja instalacji i w oparciu o który artysta buduje znaczenia pracy, jest odwrócenie podstawowej funkcji mikrofonu. Wykorzystane przez Smoleńskiego przetworniki zamiast „odbierać dźwięk” – przetwarzają fale akustyczne na prąd elektryczny – „wysyłają” go.

Zapis docierający do odbiorcy nie jest czysty. Z mikrofonów dochodzą trzaski, spośród licznych zakłóceń przebijają pojedyncze słowa. Wrażenie chaosu, nadmiaru dźwięku, który trudno percypować, potęguje forma instalacji. Szumy i zbitki słów dochodzą z gęszczy osaczających widza urządzeń. Smoleński buduje charakterystyczną dla jego prac sytuację niepewności, poczucia zagrożenia, wytrącenia z ustalonych schematów porządkujących rzeczywistość. Wysiłek włożony w usłyszenie, wyodrębnienie i zrozumienie fraz jest niewspółmierny do obrazu rzeczywistości konstruowanego na podstawie docierających danych.

Tytuł instalacji został zapożyczony z utworu amerykańskiej grupy Shellac, której postawa artystyczna, oparta na eksperymentalnym podejściu do dźwięku, bliska jest postawie Smoleńskiego, uważnie przyglądającego się jego naturze. *The End of Radio* formacji Shellac stawia pytanie o relację między nadawcą a odbiorcą, przekazem powstającym w studiu radiowym a słuchaczem. Czy w wypadku braku słuchaczy (odbiorców) akt nadawania audycji nadal zachodzi? *Ergo* czy audycja „istnieje”, skoro nikt jej nie słucha? Sytuacja widza skonfrontowanego z pracą Smoleńskiego jest na swój sposób odwzorowaniem – przerysowaniem i wyolbrzymieniem – wyobcowania doświadczanego w kontakcie z rzeczywistością. *The End of Radio* można widzieć jako pracę o inflacji dźwięków, nadmiarze docierających bodźców. Ich na co dzień selektywny odbiór w przestrzeni galerii zostaje zakłócony, oglądający jest zmuszony pozostać sam na sam z profuzją trudnych do zasymilowania brzmień.

Izabela Kopania



Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of
the Minister of Culture and National Heritage
of the Republic of Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Carried out with financial support
from the Podlaskie Voivodeship
Marshal's Office in Białystok

Zrealizowano przy wsparciu finansowym
Urzędu Marszałkowskiego Województwa
Podlaskiego w Białymstoku



Co-financed from the means
of the City of Białystok budget

Dofinansowano ze środków
z budżetu Miasta Białegostoku

Piotr Uklański

Untitled (Solidarity)

2007, diptych, photograph on Dibond sheet, 260 × 370 cm, edition 5 + AP
Collection II of the Arsenal Gallery in Białystok. Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2017 and 2018

The logo of the “Solidarity” Labour Union is one of the most widely recognised motifs in the set of words, images and symbols that define the Polish identity. The logo was created in August 1980 during the strike at the Gdańsk Shipyard, where the workers rose against the communist government. Jerzy Janiszewski’s suggestive inscription “SOLIDARNOŚĆ” was inspired by the slogans expressing support for the strikers, written by hand on shipyard fencing and the walls of buildings in Gdańsk. And indeed, the script created by this designer, known as *solidaryca*, i.e. “Solidarity script”, brings to mind letters hastily painted with a thick brush. The characteristic shaky line of the logo, and the vertical stroke of the letter “N” transforming into the pole of the Polish flag, bring to mind an image of people marching at the head of a demonstration.

Over a quarter of a century after it has been created, the “Solidarity” logo has been used by Piotr Uklański. On the quay of the Gdańsk Shipyard he directed several thousand soldiers wearing white and red sweatshirts to arrange themselves into the word “SOLIDARNOŚĆ” and then photographed them from a great height. It is not the only work in Uklański’s oeuvre to be an effect of a collective performance directed by the artist; his portrait of Pope John Paul II created with the participation of Brazilian soldiers at the São Paulo Art Biennial (2004) is also well known. The so-called living photographs, created in the years 1915–1921 by Arthur Mole and John Thomas on commission from the American army, are worth mentioning in this context. They photographed thousands of soldiers arranged in expressively propagandistic images, such as the Statue of Liberty or the portrait of President Wilson.

Uklański’s action has nothing to do with patriotic sentiment and his recreation of the logotype is not intended as an affirmation of Solidarity. The recorded disintegration of the image – the soldiers, who earlier stood dutifully in their places, begin to disperse and the logo loses its shape and sharp contours – is an important element of the diptych. Uklański makes an enquiry into the place Solidarity holds in contemporary Poland. Does the iconic sign still stand for living ideas – or is it no more than a signboard for a fossilised organisation? How much of the symbol which the “Solidarity” logo used to be under the communist rule still survives? Is the act of the logo’s dispersal a metaphor for the disintegration of the movement and the devaluation of its ideals?

Izabela Kopania

translated from Polish by Klaudyna Michałowicz

Bez tytułu (Solidarność)

2007, dyptyk, fotografia na dibondzie, 260 × 370 cm, edycja 5 + AP
Kolekcja II Galerii Arsenal w Białymstoku. Praca zakupiona przez Galerię Arsenal w Białymstoku w 2017 i 2018 r.

Logo związku zawodowego „Solidarność” jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów z zasobu słów, obrazów i symboli definiujących polską tożsamość. Znak powstał w sierpniu 1980 r., w trakcie skierowanego przeciw władzy komunistycznej strajku robotników w Stoczni Gdańskiej. Sugestywny napis „SOLIDARNOŚĆ”, autorstwa Jerzego Janiszewskiego, był inspirowany hasłami wyrażającymi poparcie dla strajkujących, pisanymi odręcznie na murach stoczni i elewacjach gdańskich budynków. Wykreowana przez projektanta czcionka (tzw. *solidaryca*) rzeczywiście przypomina litery niedbale namalowane grubym pędzlem. Ze względu na ich charakterystyczne rozchwiecie, jak też ramię litery „N” przechodzące w drzewiec z flagą Polski, logo budzi skojarzenia z ludźmi maszerującymi w pochodzie.

Po znak „Solidarności”, ponad ćwierć wieku po jego powstaniu, sięgnął Piotr Uklański. Na terenie Stoczni Gdańskiej, dyrygując na nabrzeżu kilkoma tysiącami żołnierzy ubranych w białe i czerwone bluzy, ustawił napis „SOLIDARNOŚĆ”, a następnie sfotografował go z dużej wysokości. Nie jest to jedyna w dorobku Uklańskiego praca powstała jako efekt sterowanego przez artystę performansu zbiorowego. Znany jest także jego portret Jana Pawła II, zrealizowany z udziałem brazylijskich żołnierzy na Biennale Sztuki w São Paulo (2004). Warto w tym kontekście wspomnieć o tzw. *living photographs* (żywych fotografiach), wykonywanych w latach 1915–1921 przez Arthura Mole’a i Johna Thomasa na zlecenie armii amerykańskiej. Z tysięcy żołnierzy ustawiali oni, a później rejestrowali nośne propagandowo obrazy, jak Statua Wolności czy portret Woodrowa Wilsona.

Działanie Uklańskiego nie ma w sobie nic z patriotycznego sentymentu, a odtworzenie logotypu nie jest wyrazem afirmacji wobec Solidarności. Istotnym elementem dyptyku jest uchwycony rozpad wizerunku: stojący wcześniej karnie żołnierze zaczynają rozchodzić się w różne strony, a logo traci kształt i ostre kontury. Artysta zadaje pytanie o miejsce Solidarności we współczesnej Polsce. Czy za ikonycznym znakiem kryją się jeszcze żywe idee, czy też jest on już tylko sztyldem skostniałej organizacji? Ile do dzisiaj przetrwało z symbolu, jakim logo „Solidarności” było w komunistycznej rzeczywistości? Czy akt rozproszenia napisu to metafora dezintegracji ruchu i dewaluacji ideałów?

Izabela Kopania



Work purchase / Zakup pracy:



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

Co-financed from the means of the Minister of Culture and
National Heritage of the Republic of Poland (Part 1 of the diptych)
Co-financed from the means of the Minister of Culture and
National Heritage of the Republic of Poland coming from
the Fund for the Promotion of Culture (Part 2 of the diptych)



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowe

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego (1. część dyptyku)
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury (2. część dyptyku)



Białystok

Carried out from the means of
the City of Białystok budget

Zrealizowano ze środków
budżetu Miasta Białegostoku

essays / teksty:

Monika Szewczyk, Peter Richards, Izabela Kopania

Polish-English and English-Polish translation /

tłumaczenie z polskiego na angielski i z angielskiego na polski:

Anna Bergiel, Klaudyna Michałowicz

visual identity and publication design /

identyfikacja wizualna wystawy i projekt graficzny publikacji:

Katarzyna Dudziec

editing and proofreading / redakcja i korekta:

Ewa Borowska, Marlena Zagórska

© Copyright by Authors and Galeria Arsenal

Białystok 2025

Published by / Wydawca:

Galeria Arsenal w Białymstoku

ul. A. Mickiewicza 2

15-222 Białystok, Poland

tel. +48 857420353

mail@galeria-arsenal.pl

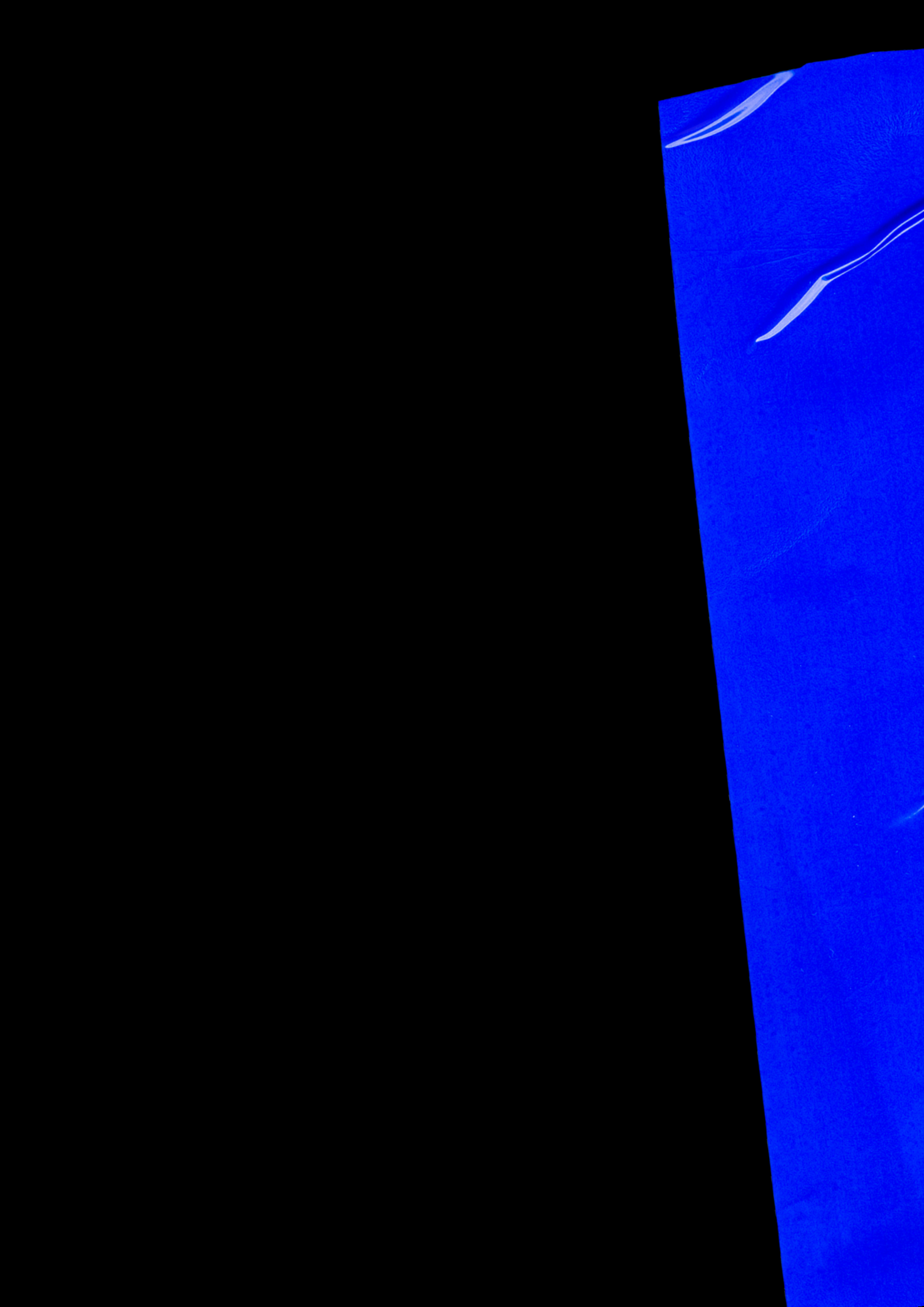
galeriaarsenal.pl

Director of the Arsenal Gallery / Dyrektorka Galerii Arsenal:

Monika Szewczyk

Białystok 2025

ISBN 978-83-66262-28-7



G A L E R I A *Arsenal*

