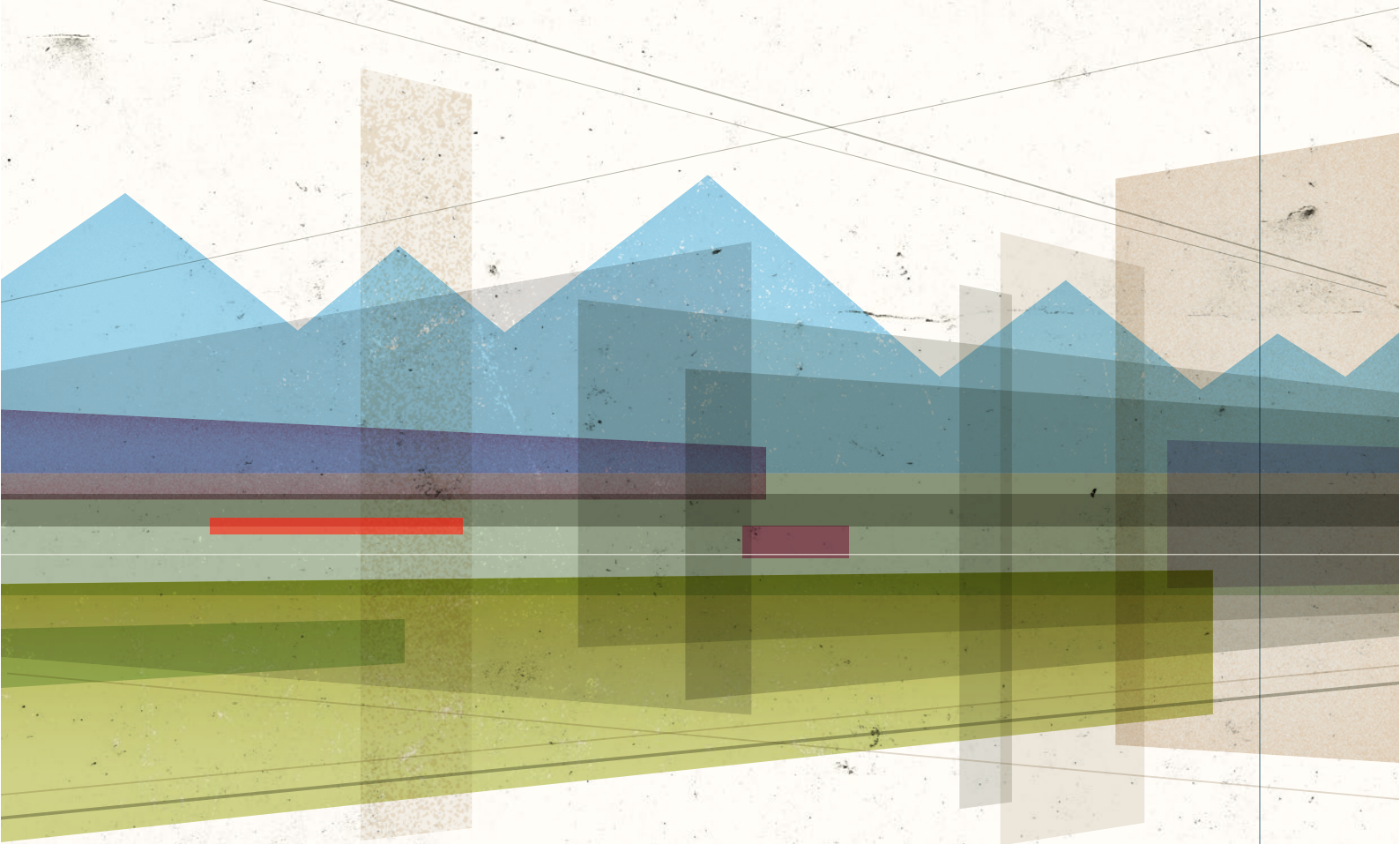


WSPÓLNY KRAJOBRAZ / POWITANIE OBCEGO COMMON LANDSCAPE / GREETING A STRANGER



ISBN 978-83-66262-27-0

WSPÓLNY KRAJOBRAZ / POWITANIE OBCEGO COMMON LANDSCAPE / GREETING A STRANGER

ARTYSTKI I ARTYŚCI / ARTISTS: Piotr Armianovski [UA]; atelienormalno (Artem Ibadulaev, Iryna Holoborodko, Yevhen Holubentsev, Katya Libkind, Anna Litvinova, Valentyn Radchenko, Anna Sapon, Valeriya Tarasenko, Stanislav Turina) [UA]; Maksym Buba [UA]; ChunTien Chen [TW]; Tiko Imnadze [GE]; Daniel Kotowski [PL]; Ghenadie Popescu [MD]; Stefan Rusu [MD]; Benas Šarka [LT]; Janek Simon [PL]; Mishiko Sulakauri [GE]; Walking Grass Agriculture (HanSheng Chen and HsingYou Liu) [TW]; MaLi Wu [TW]

ZESPÓŁ KURATORSKI / CURATORIAL TEAM: NienTing Chen [TW], Yulia Kostereva [UA], Yuriy Kruchak [UA]

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

Tekst kuratorski / Curatorial text	8
Wywiad Elizabeth Shih z zespołem kuratorskim wystawy „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”	12
Curatorial team of the exhibition <i>Common Landscape / Greeting a Stranger</i> interviewed by Elizabeth Shih	13
KONTEKSTY / CONTEXTS	27
[GE]	
Mariam Shergelashvili	
Choreografia wyzwolenia i niestabilności. Funkcjonowanie wśród wyzwań społeczno-politycznych i kulturowych w Gruzji	28
Choreography of Liberation and Instability: Navigating Through Sociopolitical and Cultural Challenges in Georgia	29
[LT]	
Aistė Paulina Virbickaitė	
Niepotrzebne rzeczy	38
Unnecessary Things	39
[MD]	
Ovidiu Țichindeleanu	
Sianie nieufności. Społeczna i kulturalna perspektywa Mołdawii w 2025 roku	44
Sowing Distrust: The Social and Cultural Perspective of Moldova in 2025	45
[PL]	
Edwin Bendyk	
Katastrofa i nadzieja	54
Catastrophe and Hope	55

[TW]	
Wei-Yun Lin	
Przekraczanie granic i zmiana mapy świata. Sztuka współczesna w Tajwanie w kontekście geopolityki	62
Crossing Boundaries and Rewriting the World's Map: Contemporary Art in Taiwan in the Context of Geopolitics	63
[UA]	
Oleksandra Kushchenko	
Od Majdanu do frontu. Sztuka ukraińska między przeszłością a przyszłością	72
From the Maidan to the Battlefield: Ukrainian Art Between the Past and the Future	73
KRAJOBRAZY / LANDSCAPES	81
KRAJOBRAZ EMPATII / LANDSCAPE OF EMPATHY	83
ateliernormalno [UA]	84
Lisa Korneichuk, <i>ateliernormalno</i>	88
Lisa Korneichuk, <i>ateliernormalno</i>	89
Daniel Kotowski [PL]	96
Wywiad Yulii Kosterevej z Danielem Kotowskim	102
Daniel Kotowski interviewed by Yulia Kostereva	103
KRAJOBRAZ DZIAŁANIA / LANDSCAPE OF ACTION	109
Maksym Buba [UA]	110
Tiko Imnadze [GE]	116
Wywiad Yulii Kosterevej z Tiko Imnadze	122
Tiko Imnadze interviewed by Yulia Kostereva	123
Mishiko Sulakauri [GE]	128
Wywiad Yulii Kosterevej i Yuriya Kruchaka z Mishiko Sulakaurim	134
Mishiko Sulakauri interviewed by Yulia Kostereva and Yuriy Kruchak	135
KRAJOBRAZ WSPÓŁPRACY / LANDSCAPE OF COLLABORATION	143
Ștefan Rusu [MD]	144
Wywiad Yulii Kosterevej z mołdawskim artystą Stefanem Rusu	150
Ștefan Rusu interviewed by Yulia Kostereva	151
MaLi Wu [TW]	164
Wywiad NienTing Chen i Yulii Kosterevej z tajwańską artystką MaLi Wu	170
Taiwanese artist MaLi Wu interviewed by NienTing Chen and Yulia Kostereva	171

KRAJOBRAZ PONAD CZASOWOŚCI / LANDSCAPE OF TIMELESSNESS	179
Janek Simon [PL]	180
Benas Šarka [LT]	186
Ingrida Ragelskienė, <i>Artystyczny wszechświat Benasa Šarki</i>	192
Ingrida Ragelskienė, <i>The Artistic Universe of Benas Šarka</i>	193
Walking Grass Agriculture (HanSheng Chen & HsingYou Liu) [TW]	196
Wywiad NienTing Chen i Yulii Kosterevej z tajwańską grupą artystyczną Walking Grass Agriculture	202
The Taiwanese art group Walking Grass Agriculture interviewed by NienTing Chen and Yulia Kostereva	203
 KRAJOBRAZ PAMIĘCI / LANDSCAPE OF MEMORY	211
Piotr Armianowski [UA]	212
ChunTien Chen [TW]	216
Wywiad NienTing Chen z tajwańskim artystą ChunTien Chenem	222
Taiwanese artist ChunTien Chen interviewed by NienTing Chen	223
Ghenadie Popescu [MD]	228
Wywiad Yuriya Kruchaka z mołdawskim artystą Ghenadie Popescu	234
Moldavian artist Ghenadie Popescu interviewed by Yuriy Kruchak	235
 WYBRANE WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE WYSTAWIE / SELECTED EVENTS ACCOMPANYING THE EXHIBITION	243
 KOLOFON / COLOPHON	247

Tekst kuratorski

Curatorial text

Wystawa „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” jest artystyczną odpowiedzią na wydarzenia ostatnich lat i ich namacalne konsekwencje, które można podsumować jako nieskuteczność poprzednich globalnych konwencji, znaczące geopolityczne przesunięcia i pęknięcia, fragmentację demokratycznych społeczności i chęć niektórych krajów do przepisania światowego porządku na korzyść autorytarnych reżimów. Przez ostatnie cztery lata byliśmy świadkami: kryzysu migracyjnego na wschodniej granicy UE, który osiągnął swój szczyt pod koniec 2021 roku; zbrojnego tłumienia protestów w Kazachstanie na początku 2022; pełnoskalowej inwazji wojskowej Rosji na Ukrainę w lutym 2022; trzeciej wojny w Karabachu we wrześniu 2023 i reintegracji Karabachu z Azerbejdżanem; serii zakrojonych na szeroką skalę ćwiczeń armii chińskiej symulujących okrążenie i całkowitą blokadę Tajwanu – z których ostatnie miały miejsce w październiku 2024; ograniczenia swobód politycznych w Gruzji i masowych protestów trwających od marca 2023, które osiągnęły apogeum w grudniu 2024 roku. Ponadto

The exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger* is an artistic response to the events of recent years and their tangible consequences, which highlight the ineffectiveness of previous global conventions, significant geopolitical shifts and fractures, the fragmentation of democratic communities, and the willingness of certain countries to reshape the world order in favor of authoritarian regimes. Over the past four years, we have witnessed a series of critical developments: the migration crisis on the EU's eastern border, which peaked in late 2021; the violent suppression of protests in Kazakhstan in early 2022; Russia's full-scale military invasion of Ukraine in February 2022; the third Karabakh war in September 2023 and the subsequent reintegration of Karabakh into Azerbaijan; large-scale Chinese military exercises simulating the encirclement and complete blockade of Taiwan, the most recent of which took place in October 2024; and the erosion of political freedoms in Georgia, accompanied by mass protests that have been ongoing since March 2023, reaching a peak in December 2024. Additionally, we have

możliśmy obserwować wzrost znaczenia prawicowych ruchów populistycznych i ich dojście do władzy w niektórych krajach Europy i Stanach Zjednoczonych.

Globalizacja niesie ze sobą zarówno zagrożenia w postaci globalnych kryzysów, jak i szanse, które dostrzegamy w rozumieniu wzajemnych powiązań współczesnego świata. Walka o wolność i niepodległość, która toczy się obecnie w Gruzji i Tajwanie, a jeszcze bardziej – wojna i heroiczny opór ludzi w Ukrainie zmusiły wiele krajów do ponownego przemyślenia swoich priorytetów narodowych i międzynarodowych, do wyraźniejszego określenia dróg własnego rozwoju, poziomu i znaczenia ochrony wolności i sprawiedliwości.

Wystawa „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” nie ma na celu rozwikłania sprzeczności naszych czasów, ale wykorzystuje je jako punkt wyjścia do refleksji nad bardziej solidarną teraźniejszością i sprawiedliwą przyszłością. Główną ideą wystawy jest zaprezentowanie praktyk artystów, którzy przez pryzmat swoich osobistych potrzeb, pragnień i obaw nie tylko opisują realia swoich krajów, ale także zmieniają opisywaną przez siebie rzeczywistość społeczną. Oznacza to, że ich działania są z natury performatywne. Za performatywne uznajemy tu działanie, które daje *realne efekty*.

Chociaż „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” zwraca szczególną uwagę na Polskę i otaczający ją region, na kraje takie jak Ukraina, Litwa, Mołdawia i zachodzące tam procesy artystyczne, wystawa wykorzystuje również strategię „outsidera” lub „obcego” – którego rolą jest zadawanie lub prowokowanie pytań. Pytań, jakich ludzie żyjący w danym miejscu i czasie

seen the rise of right-wing populist movements and their ascent to power in parts of Europe and the United States.

Globalization brings both challenges—manifesting as various global crises—and opportunities, particularly in fostering a deeper understanding of the modern world’s interconnectedness. The ongoing struggles for freedom and independence in Georgia and Taiwan, and especially the war and the heroic resistance of the Ukrainian people, have compelled many countries to rethink their national and international priorities, more clearly define their paths of development, and reassess the significance of protecting freedom and justice.

The exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger* does not seek to resolve the contradictions of our time but rather takes them as a starting point for discussions on solidarity in the present and the pursuit of a just future. Its central idea is to showcase the practices of artists who, through the lens of their personal needs, desires, and concerns, not only depict the social realities of their countries but also actively contribute to change. Their actions are inherently performative—understood here as actions that provoke *tangible effects*.

While *Common Landscape / Greeting a Stranger* places particular emphasis on artistic processes in Poland and neighboring countries such as Ukraine, Lithuania, and Moldova, it also employs the perspective of the “outsider” or “stranger”—a figure whose role is to ask or provoke questions that might otherwise go unspoken. These are questions that those living within a given historical and social context may not articulate, whether due to historical

mogą sobie nie zadawać (czy też: nie mogą zadawać na głos) ze względu na traumatyczne doświadczenia historyczne, konwenanse społeczne lub reguły państwowe. Takimi „outsiderami” są na wystawie artyści z Gruzji i Tajwanu. To pozwala wykorzystać kilka różnych punktów widzenia i w konsekwencji przezwyciężyć ograniczenia indywidualnych optyk – takie jak brak niezbędnego dystansu do bieżącej sytuacji w pozycji „bycia wewnątrz” czy brak zrozumienia lokalnej sytuacji z pozycji zewnętrznego obserwatora – ale także na zestawienie artystów z regionów, które prawie nigdy lub niezwykle rzadko pojawiają się w ramach jednej wystawy.

Krajobraz obecny w tytule wystawy to metafora horyzontalnych połączeń i wzajemnych powiązań. Jest tu rozumiany jako zestaw komponentów, które zawierają teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, a ich badanie może dać nam pewien wgląd w to, dlaczego rzeczy i zjawiska rozwijają się w taki a nie inny sposób.

Struktura wystawy wyodrębnia szeroką gamę działań performatywnych – ruch/przestrzeń, ciało/głos, słowo/tekst, użycie materiałów, interakcję z widzem – i analizuje każde z nich osobno. W ten sposób możliwe jest zademonstrowanie różnych narzędzi, jakie można wykorzystać do wprowadzenia rzeczywistych zmian w danym kontekście społeczno-politycznym i społeczno-kulturowym.

Cele wystawy to: zaprezentowanie praktyk zaangażowanych społecznie artystów współczesnych z sześciu krajów; refleksja nad okresem i procesami, które doprowadziły nas do miejsca/stanu, w jakim jesteśmy teraz; stworzenie platformy do ustanawiania połączeń społeczno-kulturowych między różnymi krajami;

traumas or societal and state-imposed conventions. In the exhibition, artists from Georgia and Taiwan take on this role, enabling a multiplicity of viewpoints that help transcend the limitations of individual perspectives. This approach bridges the gap between the insider’s lack of necessary distance from current realities and the outsider’s potential lack of deep local understanding. At the same time, it brings together artists from regions that rarely, if ever, appear in a single exhibition, fostering new dialogues and connections.

The term landscape in the exhibition’s title serves as a metaphor for horizontal connections and interconnectedness. It is understood as a composition of elements that encompass the past, present, and future. By examining the landscape, we can gain insight into why events unfold as they do.

The exhibition’s structure highlights a broad spectrum of performative actions—movement/space, body/voice, word/text, material usage, and audience interaction—analyzing each individually. This approach demonstrates the diverse tools that can be employed to create tangible change within specific sociopolitical and sociocultural contexts.

The exhibition aims to: showcase the practices of socially engaged contemporary artists from six countries; reflect on the historical periods and processes that have led to our current reality; provide a platform for fostering sociocultural connections across different nations; bring together artists who actively challenge the status quo on complex sociopolitical issues and envision proactive strategies to address them; develop a form

zebranie praktyk artystów, którzy aktywnie kwestionują status quo w złożonych kwestiach społeczno-politycznych i mają wizję proaktywnych taktyk ich rozwiązywania; znalezienie formy reprezentacji procesów, które właśnie zachodzą, i wiedzy, która jest dopiero tworzona.

Poszukując „dobrego scenariusza”, którego potrzebujemy jako społeczeństwo, zespół kuratorski nie chce upraszczać złożoności i zaprzeczać rzeczywistości. Nie wiemy, czym jest sztuka w obecnej sytuacji, ale na szczęście możemy komunikować się ze sobą, aby wspólnie się tego dowiedzieć.

of representation for ongoing processes and emerging knowledge.

In the search for the “good scenario” that society needs, the curatorial team does not seek to oversimplify complexity or disregard reality. We do not yet fully grasp what art represents in the current moment—but, fortunately, we can engage in dialogue to explore and discover it together.

Wywiad Elizabeth Shih z zespołem kuratorskim wystawy „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”

6 lutego 2025

Rozmówcy:

NienTing Chen – kuratorka z Tajwanu

Yulia Kostereva – kuratorka z Ukrainy, obecnie mieszkająca w Białymstoku

Yuriy Kruchak – kurator z Ukrainy

Elizabeth Shih (ES): Wystawa nosi tytuł „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”. Czy możecie się przedstawić i powiedzieć, co was zaciekało w tej współpracy?

NienTing Chen (NTC): Yuriy, Yulia i ja rozpoczęliśmy współpracę pięć lat temu. Tym razem Yulia, reprezentując Galerię Arsenał w Białymstoku, zaprosiła mnie do współtworzenia wystawy w tym miejscu. Cieszę się, że prace tajwańskich artystów mogą stać się częścią prezentacji organizowanej w Europie Środkowo-Wschodniej. Zaprosiliśmy artystów z różnych krajów i środowisk. Uważam, że to bardzo wartościowy projekt.

Yulia Kostereva (YKo): Ta wystawa jest kontynuacją naszej współpracy z NienTing w ramach Open Place (interdyscyplinarna platforma artystyczna tworzona przez Yulię Kosterevę i Yuriya Kruchaka). Chociaż tytuł „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” nawiązuje do naszej wcześniejszej wystawy „Unstable Conditions / Greeting from a Stranger” (Niestabilne warunki / Pozdrowienia od nieznanego), to jednak pojęcie „obcego” nabiera tu nowego znaczenia. Na tej wystawie obcy staje się kimś, kto podważa nasze założenia, zmusza nas do zakwestionowania tego, co uznawaliśmy za pewnik, i skłania do przemyślenia poglądów. Angażując się w tę nową wizję i koncepcję „inności”, odkryłam, że zadając te same pytania, uzyskuję różne odpowiedzi. Gdy próbujemy wyjaśnić swój punkt widzenia komuś, kto patrzy na sprawy z innej perspektywy, nasze idee zderzają się z czyimiś, zmuszając nas do przewartościowania własnych poglądów. Tak się dzieje, gdy ludzie pochodzący z różnych

Curatorial team of the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger* interviewed by Elizabeth Shih

February 6, 2025

Interviewees:

NienTing Chen—curator from Taiwan

Yulia Kosterieva—curator from Ukraine, now based in Białystok, Poland

Yuriy Kruchak—curator based in Ukraine

Elizabeth Shih (ES): This exhibition is called *Common Landscape / Greeting a Stranger*. Can you all introduce yourselves and share what intrigued you about this collaboration?

NienTing Chen (NTC): Yuriy, Yulia, and I began our collaboration five years ago. This time, Yulia, on behalf of the Arsenal Gallery in Białystok, invited me to collaborate on this exhibition. I'm excited to bring Taiwanese artists into an Eastern European exhibition. We have invited diverse artists from various countries and backgrounds. I believe this is a very meaningful collaboration.

Yulia Kosterieva (YKo): This exhibition continues our collaboration with NienTing within Open Place (interdisciplinary art platform created by Yulia Kostereva and Yuriy Kruchak). Although the title, *Common Landscape / Greeting a Stranger*, connects to our previous exhibition, which was titled *Unstable Conditions / Greeting from a Stranger*, the concept of the “stranger” takes on a new meaning here. In this exhibition, the stranger becomes someone who questions our assumptions, challenges what we thought we knew, and pushes us to reconsider our perspectives. By engaging with this new vision and the concept of “otherness”, I found myself asking the same questions, but with different answers emerging. When you try to explain your perspective to someone from a different context, your own conventions clash, forcing you to rethink your views. This is what happens when people from different contexts try to find common ground. Starting with basic knowledge, which must be formulated, this process of formulation transforms our understanding of things.

środków próbują odnaleźć wspólną płaszczyznę. Proces ten zmienia nasze postrzeganie świata, poczynając od podstawowej wiedzy, którą trzeba przeformułować.

Yuriy Kruchak (YKr): Tak, współpraca między Ukrainą a Tajwanem ma już charakter długofalowy. Tym razem jednak poszerzyliśmy geograficzny zakres wystawy, włączając nowe kraje: Polskę, Gruzję, Mołdawię i Litwę.

Kontekst tej wystawy zmienił się z powodu aktualnych światowych problemów i wzrostu prawicowego populizmu, które zakłóciły stabilne relacje międzynarodowe. Wystawa ma na celu ponowne zjednoczenie krajów oraz podkreślenie ich wspólnych zainteresowań kulturalnych i infrastruktury artystycznej.

ES: Yulio, pracujesz jako kuratorka w Galerii Arsenał w Białymstoku. Czy mogłabyś przedstawić artystów i prace, które wybrałaś? Jak wpisują się one w kontekst wspólnego krajobrazu i koncepcję „obcego”?

YKo: Galeria Arsenał w Białymstoku szuka sposobów na przybliżenie sztuki współczesnej publiczności. Opowiadanie jednostkowych, codziennych historii jest dobrym sposobem wzbudzania zaufania u odbiorców. Dla wielu Ukraińców w czasie wojny istnieje tylko teraźniejszość – tu i teraz. Nie ma stabilnej podstawy, na której można by budować myślenie o przyszłości. Z drugiej strony, jako osoba działająca w kulturze, wierzę, że nasze codzienne działania mają istotny wpływ na to, co nadejdzie.

Poprzez pracę z teraźniejszością i skupienie na prostych rzeczach, pozostając wiernymi sobie i wprowadzając drobne zmiany w najbliższym otoczeniu, artyści kształtują sposób, w jaki myślimy o przyszłości. Używają codziennych przedmiotów, by eksplorować wspólne doświadczenia, tworząc sieć znaczeń, która u każdego odbiorcy rezonuje inaczej w zależności od jego indywidualnego bagażu życiowego.

NTC: Często myślimy o świecie jako o „globalnej wiosce”, ale w rzeczywistości nasze odmienne doświadczenia kulturowe, takie jak jedzenie, pogoda czy pory roku, ujawniają głębokie różnice. To, co dla jednej grupy jest oczywiste i znajome, dla innej może być całkowicie obce.

Zaprosiliśmy gruzińską artystkę Tiko Imnadze do zaprezentowania instalacji *What Doesn't Kill You Makes You Richer (Co cię nie zabije, to cię wzbogaci)*. Na początku praca ta wydawała mi się zbyt prosta albo oczywista. Pistolety do tankowania paliwa i krzyże od razu skojarzyły mi się z typowym obrazem Gruzji widzianej z zewnątrz: zasobami naturalnymi, ropą i religią. Jednak po rozmowie z Yulią i Yuriem, którzy wyjaśnili mi powiązania Kościoła prawosławnego z biznesem naftowo-gazowym oraz zwrócili uwagę na to, że gaz służy również do ogrzewania domów (a w Europie Wschodniej zimy potrafią być bardzo mroźne), zrozumiałam, że ta praca opowiada

Yuriy Kruchak (YKr): Yes, this has already become a long-term collaboration between Ukraine and Taiwan. But this time, we've expanded the geography of the exhibition to include new countries like Poland, Georgia, Moldova, and Lithuania.

The context of this exhibition has shifted due to global tensions and the rise of right-populism, which have disrupted stable international relationships. The exhibition aims to reconnect countries and highlight their cultural interests and artistic infrastructure.

ES: Yulia, in your role at the Arsenal Gallery in Białystok, could you introduce the artists and artworks that you've chosen? How do they fit into the context of this common landscape and with these "strangers"?

YKo: The Arsenal Gallery in Białystok aims to find a way to introduce contemporary art to the audience. Telling individual and daily life stories is a good way to build trust with audience. For many Ukrainians during the war, there is only the present – the here and now. There is no stable foundation on which to think about the future. On the other hand, as a cultural practitioner, I believe that our everyday actions also have a significant impact on the future.

By working with the present and focusing on simple things, staying true to oneself, and making small changes in our immediate surroundings, artists can shape how we think about the future. The artists use everyday objects to explore shared experiences, creating a web of meaning that resonates differently with each participant based on their unique life experiences.

NTC: We often think of the world as a "global village", but in reality, our distinct cultural experiences—such as food, weather, and seasons—highlight deep differences. What's familiar to one group can be entirely foreign to another.

We invited Georgian artist Tiko Imnadze to present her work, *What Doesn't Kill You Makes You Richer*. At first, I thought it was too simple or too easy to understand. The gas gun and the crosses immediately reminded me of a typical image of Georgia from an outsider's perspective: natural resources, oil, and religion. But after Yulia and Yuriy explained the connection between the Orthodox Church and the oil and gas business, and that gas is also used to heat homes (and in Eastern Europe winters can be quite cold), I realized there was a deep political issue at play. As a Taiwanese person, I couldn't imagine how cold it must be there in winter. We don't even use heaters in our homes during the colder months.

Additionally, two Taiwanese artists and one art group were invited to join the exhibition. They represent different generations and characteristics of Taiwanese contemporary art. MaLi Wu represents the pioneering generation, with over 30 years of practice. This leading female artist tells the story of Taiwan's art and cultural development. The middle generation is represented by Walking Grass Agriculture, a collective that explores issues of land justice, agriculture, and their ties to family and

o poważnym problemie politycznym. Jako osoba z Tajwanu nie byłam w stanie wyobrazić sobie, jak zimno musi tam być zimą. W naszych domach nie używa się ogrzewania nawet w chłodniejszych miesiącach.

Dodatkowo do udziału w wystawie zaproszono dwoje artystów i grupę artystyczną z Tajwanu. Reprezentują oni różne generacje i cechy tajwańskiej sztuki współczesnej. MaLi Wu jest przedstawicielką pokolenia pionierów: to artystka z ponad trzydziestoletnim dorobkiem. Ta czołowa twórczyni opowiada historię rozwoju sztuki i kultury Tajwanu. Średnie pokolenie reprezentuje kolektyw Walking Grass Agriculture, który bada kwestie sprawiedliwości podziału ziemi, rolnictwa oraz jego związków z rodziną i tożsamością kulturową. Ostatni artysta, ChunTien Chen, to początkujący reżyser filmowy. Jego udział w tej wystawie oznacza nowy rozdział w jego karierze, ponieważ po raz pierwszy prezentuje swoje prace w tak odmiennym kontekście.

ES: Dziękuję za wasze wypowiedzi. Teraz chciałabym zapytać Yuriya jako kuratora Open Place, jak postrzega prezentowane prace.

YKr: W skali globalnej dostrzegalna jest fragmentaryzacja, ale lokalnie rozwija się zupełnie inna dynamika. Praktyka artystyczna na poziomie lokalnym tworzy swojego rodzaju „dobro wspólne”, w którym łączą się różnorodne działania i perspektywy. Śledzenie tych punktów stykowych pozwala zobaczyć, jak sztuka buduje zbiorową świadomość w obrębie różnych społeczności.

Ukraiński kolektyw artystyczny ateliernormalno przesuwając granice powszechnie przyjętego postrzegania, ujawniając subtelności, które często umykają naszej uwadze. Sztuka to odejście od normy, ale na ile jesteśmy świadomi tych odstępstw? Czy dostrzegamy niuanse?

Inny aspekt naszych badań kuratorskich pokazuje, w jaki sposób artyści budują relacje w ramach własnych społeczności, przekształcając te współpracy w dzieła, które przyczyniają się do dobra ogółu. Wzajemna wymiana ujawnia postać „obcego”, kogoś dotąd niewidzialnego lub niesłyszalnego, jak w pracach Daniela Kotowskiego. Sztuka spleta różne punkty widzenia, wpływa na nasze postrzeganie i odsłania niewidoczne struktury wpisane we wspólny krajobraz.

ES: Czy wasz sposób postrzegania sztuki się zmienił? Czy uważacie, że sztuka może wpłynąć na obraz rzeczywistości w opinii publicznej?

YKo: Wolność sztuki polega na jej otwartości na różnorodne formy. Nie chodzi tylko o same dzieła, lecz także o całą strukturę wystawy i jej otoczkę: warsztaty, oprowadzania kuratorsko-artystyczne czy dyskusje, które stają się platformą łączącą sztukę z odbiorcami. Takie działania poszerzają rozumienie sztuki, kwestionując nasze postrzeganie rzeczywistości. Zachęcają widzów, by spojrzeli na świat z własnej perspektywy.

cultural identity. The final artist, ChunTien Chen, is an emerging film director. His participation in this exhibition marks a new chapter in his career, as he presents his works in a different context.

ES: Thank you for your sharing. Can I ask Yuriy, as the curator of Open Place, what your view is on the artworks?

YKr: Globally, fragmentation is evident, but locally, a different dynamic unfolds. Artistic practice at the local level shapes a “commonwealth”, uniting diverse practices and perspectives. Tracing these intersections reveals how art weaves collective consciousness across communities.

The Ukrainian artist collective atelienormalno pushes the boundaries of mainstream perception, revealing sensitivities that often go unnoticed. Art is a deviation from the norm, but how aware are we of these deviations? Do we recognize the subtle undertones of differences?

Another aspect of our curatorial research highlights how artists build connections within their communities, transforming these collaborations into artworks that contribute to the common good. This mutual exchange reveals the “stranger”—someone once invisible or unheard, like in Daniel Kotowski’s work. Art weaves together perspectives, shifting our perception and unveiling unseen structures within our shared landscape.

ES: Has your view of art changed? Do you think that art can bring new perceptions to public opinion?

YKo: The freedom of art lies in its acceptance of diverse forms. Not only the artworks themselves, but also the entire structure of the exhibition, including workshops, artists-curatorial tours, and discussions serve as a platform to bridge the gap between art and the audience. These activities broaden the understanding of art, challenging how we perceive reality. It encourages viewers to think from their own perspectives.

NTC: As a curator, I have always allowed art to lead me to experience the unknown. We want to create opportunities for different people to see what art is. This is why cross-country cooperation is crucial in our exhibition. It’s not a one-way collaboration, but a reciprocal one. It intertwines different forms of communication. Curators, artists, and audiences all bring their unique perspectives.

YKr: It is crucial to understand how artists reshape the meanings of things within their local contexts. Moldavian animation artist Ghenadie Popescu captures the stories of people deported after World War II, while MaLi Wu and Walking Grass Agriculture weave local histories into a global narrative. Their artworks tell the story of the 20th or 21st centuries, revealing subtle transformations often overlooked in daily life, challenging established conventions and exposing the gradual shifts that occur beneath the surface.

NTC: Jako kuratorka zawsze pozwalałam, by sztuka prowadziła mnie w nieznane. Chcemy tworzyć okazję, by różni ludzie mogli zobaczyć, czym jest sztuka. Dlatego tak ważny jest międzynarodowy aspekt tej wystawy. Nie jest to współpraca jednostronna, lecz wzajemna. Przenika się w niej wiele form komunikacji. Kuratorzy, artyści i widzowie wnoszą swoje własne, unikalne punkty widzenia.

YKr: Kluczowe jest zrozumienie, w jaki sposób artyści przekształcają znaczenia rzeczy w kontekście lokalnym. Mołdawski twórca animacji Ghenadie Popescu przedstawia historie osób deportowanych po II wojnie światowej, natomiast MaLi Wu i kolektyw Walking Grass Agriculture wplatają lokalne opowieści w narrację o zasięgu globalnym. Ich prace opowiadają o XX i XXI wieku, ukazując subtelne przemiany, często niedostrzegane w codziennym życiu, podważając ustalone normy i odsłaniając powolne przesunięcia zachodzące pod powierzchnią rzeczywistości.

ES: Jakie różnice zauważyliście pomiędzy kuchnią Tajwanu, Ukrainy i Polski? W jaki sposób te potrawy odzwierciedlają różnorodność kultur, z których pochodzą?

NTC: Moim pierwszym spotkaniem z kuchnią ukraińską były ich pierogi, wizualnie podobne do tajwańskich, ale zupełnie inne w smaku. W 2023 roku odkryłam, że Polska również ma swoją wersję pierogów. To wspólne, a zarazem różnorodne doświadczenie związane z pierogami doskonale oddaje istotę „Wspólnego krajobrazu”.

Jedzenie to uniwersalny język, a niektóre z prezentowanych przez nas dzieł odnoszą się właśnie do tego tematu. MaLi Wu wykorzystuje w swojej twórczości opowieści związane z jedzeniem, by mówić o globalizacji, wojnach imperialnych i migracji. To doświadczenia o charakterze uniwersalnym. Odwiedzający mogą odnaleźć w nich echa historii swoich własnych rodzin.

YKo: Jedzenie ma też inny wymiar: to czynność, która jednoczy ludzi. Dzielenie się jedzeniem i wspólne spędzanie czasu przy stole to codzienne rytuały obecne w różnych tradycjach i kulturach. Można też pomyśleć o innych czynnościach, takich jak śpiew, taniec czy sprzątanie, które mogą łączyć szerokie grupy ludzi.

ES: Yulio, jak oceniasz swoje doświadczenie pracy kuratorskiej w polskim środowisku artystycznym? Czy wojna wpłynęła na postawy społeczne?

YKo: Po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę wzrosło zainteresowanie ukraińską sztuką na całym świecie. Chciałabym jednak zaznaczyć, że kraje Partnerstwa Wschodniego i Europy Środkowo-Wschodniej od dawna są w kręgu zainteresowań Galerii Arsenał w Białymstoku. Instytucja ta już wcześniej współpracowała z artystami i kuratorami z Ukrainy. Jednak po raz pierwszy w Białymstoku prezentowane są prace artystów z Tajwanu.

ES: What differences in food have you experienced between Taiwan, Ukraine and Poland? And how do these foods reflect the variety of cultures behind them?

NTC: My first encounter with Ukrainian food was their dumplings—visually similar to Taiwanese ones, but distinctly different in taste. In 2023, I discovered that Poland has its own version, too. This shared yet varied dumpling experience encapsulates the essence of *Common Landscape*.

Food is a universal language, and some of the artworks we've chosen connect to this theme. Specifically, MaLi Wu uses food-related stories in her work to talk about globalization, imperial wars, and migration. These are universal experiences, and visitors can find parallels in their own family stories.

YKo: Another aspect of food is that it is an activity which brings people together. Sharing food and spending time at a common table are daily rituals in different traditions and cultures. We can also think of other activities like singing, dancing, and cleaning, which can be shared by a wide group of people.

ES: Yulia, you are currently working as a curator in Poland. How's your experience in Poland been so far? Has the war changed attitudes?

YKo: With the full-scale invasion of Ukraine by Russia, interest in Ukrainian art has increased worldwide. However, I would like to point out that the countries of the Eastern Partnership and Central European countries have long been a focus of the Arsenal Gallery in Białystok. Arsenal Gallery has collaborated with artists and curators from Ukraine before. However, this is the first time Taiwanese artists' works are being shown in Białystok.

Polish people have provided a lot of support to both people of Ukraine and those who fled due to the war. But people are different and I can't generalise about the entire nation. What I have realized is that I, my thoughts, actions and the way I work shape people's perceptions of Ukraine. Those who meet you, will often form their impression of the nation through you. For me, building personal connections is a way to overcome prejudices, which may exist toward nations.

YKr: The notion of "identity" today is more fluid than ever. People can move or be forced to another country. Therefore, an important change in my understanding is to identify a person based on values and civic position rather than identification by nationality. This identity is more complex and multilayered than identification by nationality. It's what drives societal processes and determines the direction of the state.

ES: Yuriy, how is your situation as an artist in Ukraine now? How has the war impacted Ukrainian art?

Polacy okazali ogromne wsparcie zarówno obywatelom Ukrainy, jak i wszystkim, którzy musieli uciekać z kraju z powodu wojny. Ale ludzie są różni i nie mogę tego uogólniać na całe społeczeństwo. Zrozumiałam natomiast, że to ja, moje myśli, działania i sposób pracy kształtują w oczach innych obraz Ukrainy. Ludzie, których spotykasz, wyrabiają sobie opinię o twoim kraju przez pryzmat twojej osoby. Dla mnie budowanie osobistych relacji to sposób na przewyżnianie uprzedzeń, które mogą istnieć wobec różnych narodów.

YKr: Pojęcie „tożsamości” jest dziś bardziej płynne niż kiedykolwiek. Ludzie emigrują dobrowolnie albo zostają zmuszeni do opuszczenia swojego kraju. Dlatego istotną zmianą w moim podejściu jest określanie tożsamości człowieka na podstawie wyznawanych przez niego wartości i jego postawy obywatelskiej, a nie jego narodowości. Takie rozumienie tożsamości jest bardziej złożone i wielowarstwowe niż to oparte na przynależności narodowej. To ono napędza procesy społeczne i wpływa na kierunek, w jakim zmierza państwo.

ES: Yuriyu, jaka jest obecnie twoja sytuacja jako artysty w Ukrainie? Jak wojna wpłynęła na ukraińską sztukę?

YKr: Wojna Rosji przeciwko Ukrainie trwa już od jedenastu lat, a jej pełnoskalowa faza od trzech. Wpływa ona na wszystkie warstwy społeczeństwa ukraińskiego i każdy sektor życia. Instytucje artystyczne były jednymi z pierwszych, które musiały się przystosować; wiele z nich przekształciło się w centra pomocy humanitarnej. Sąsiednie kraje, takie jak Polska, od początku udzielały wsparcia osobom zmuszonym do opuszczenia Ukrainy.

To pokazuje, jak istotne są relacje między instytucjami kultury. Ukraina aktywnie budowała więzi kulturalne z innymi krajami jeszcze przed wojną, i to właśnie te relacje okazały się kluczowe w pierwszych etapach pełnoskalowej inwazji. Pomogły Ukrainie przetrwać i stawić opór.

Na początku Rosja planowała inwazję na Ukrainę opartą się na strategii tak zwanego blitzkriegu. Jednak bardzo szybko jej podejście uległo zmianie. To, co miało być szybkim i spektakularnym sukcesem, przerodziło się w przedłużającą się wojnę.

W obliczu tego długotrwałego konfliktu instytucje artystyczne muszą tworzyć trwałe struktury wspierające rozwój kultury. Tematy takie jak trauma fizyczna i psychiczna znajdują się dziś w centrum artystycznego dyskursu, a wiele instytucji współpracuje blisko z weteranami wojennymi. „Kolonizacja” to kolejny kluczowy wątek, który skłania do ponownej analizy doświadczeń z czasów sowieckich i ich znaczenia dla współczesnych zmagania Ukrainy. To moment, w którym powinniśmy spojrzeć na toczące się w Ukrainie procesy jak na wyjątkową formę podmiotowości.

ES: Czy na zakończenie chcielibyście przekazać coś polskiej publiczności?

YKr: The war of Russia against Ukraine has been ongoing for eleven years, with its full-scale phase now lasting three years. It has impacted all layers of Ukrainian society across every sector. Art institutions were among the first to adapt, turning into humanitarian hubs, with neighbouring countries like Poland offering support to displaced individuals from the very beginning.

This highlights the importance of connections between cultural institutions. Ukraine actively built cultural ties with other countries before the war, and these relationships have been crucial in helping Ukraine resist and survive in the initial stages of full-scale invasion.

In the beginning, Russia's aim was to invade Ukraine using a strategy called "blitzkrieg". However, their approach has shifted rapidly. What was expected to be a big success has now turned into a prolonged war.

Amid this prolonged conflict, art institutions must create sustainable structures to support cultural development. Themes such as physical and mental trauma are now central to artistic discourse, with many institutions working closely with military veterans. "Colonization" has also become a major focus, prompting a reassessment of Soviet-era experiences and their relevance to Ukraine's current struggles. This is a time to view the ongoing processes within Ukraine as a unique subjectivity.

ES: Any final words for the Polish audiences?

NTC: I look forward to meeting the Polish and Eastern European audiences in person and embracing feedback from such diverse perspectives.

YKo: Five years of collaboration have given us a deeper level of trust that allows deeper and more frank discussions. It is valuable to have this long-term cultural relationship. I'm truly grateful for and appreciative of this experience. I hope we will have the opportunity to continue working together.

YKr: I want to say thank you to Monika Szewczyk and to Arsenal Gallery team. Open Place also has also had a long-term relationship with the Arsenal Gallery in Białystok and with this exhibition we've extended our collaboration. Above all, it is important to say thank you to all the individuals and organizations, both private and governmental, in Poland and other countries, who have supported Ukraine and continue to do so. Thank you. Thank you.

ES: I will conclude this interview today. Thank you, NienTing, Yulia, and Yuriy.

NTC: Cieszę się, że mogę spotkać się z publicznością z Polski i Europy Środkowo-Wschodniej oraz poznać opinie z tak różnych perspektyw.

YKo: Pięć lat współpracy sprawiło, że zbudowaliśmy wzajemne zaufanie, które pozwala na bardziej otwarte i szczere rozmowy. Taka długofalowa relacja kulturalna jest niezwykle cenna. Jestem naprawdę wdzięczna za to doświadczenie i mam nadzieję, że będziemy mogli je kontynuować.

YKr: Chciałbym podziękować Monice Szewczyk oraz całemu zespołowi Galerii Arsenał w Białymstoku. Open Place od lat współpracuje z tą instytucją, a wystawa „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” jest kontynuacją naszej relacji. Przede wszystkim jednak chciałbym podziękować wszystkim osobom i organizacjom, zarówno prywatnym, jak i publicznym, w Polsce i w innych krajach, które wspierały Ukrainę i nadal to robią. Dziękuję. Dziękuję.

ES: Na tym zakończymy dzisiejszy wywiad. Dziękuję wam, NienTing, Yulio i Yuriyu.

TsuYun (Elizabeth) Shih ukończyła studia licencjackie z historii sztuki i języka włoskiego na University of Birmingham w Wielkiej Brytanii i kontynuuje edukację na studiach magisterskich w Institute of Anthropology na National Taiwan University. Jej obecne badania lokują się na przecięciu kultury i antropologii, ze szczególnym uwzględnieniem tego, jak rdzenne społeczności poruszają się we współczesnych realiach poprzez rewitalizację praktyk kulturowych. Współpracowała z NienTing Chen oraz Yuriyem Kruchakiem i Yulią Kosterevą (Open Place), współtworząc projekty łączące głosy artystów z Tajwanu i Ukrainy.

TsuYun (Elizabeth) Shih is currently pursuing a Master's degree at the Institute of Anthropology, National Taiwan University. She holds her BA History of Art and Italian from the University of Birmingham, UK. Her current research sits at the intersection of culture and anthropology, with a particular focus on how indigenous communities navigate contemporary realities through the revitalization of cultural practices. She collaborated with NienTing Chen, Yuriy Kruchak and Yulia Kostereva (Open Place), contributing to the projects connecting artists' voices from Taiwan and Ukraine.



NienTing Chen [TW] – niezależna kuratorka, badaczka i artystka wizualna. W 2018 roku uzyskała tytuł magistry sztuki w Glasgow School of Art (GSA, GU) w Wielkiej Brytanii, a w 2023 roku tytuł doktory w Liverpool School of Art and Design (LSA, LJMU). Pracuje w różnych miastach w Azji i Europie, a jej badania i praktyka artystyczna koncentrują się na opracowywaniu strategii wprowadzania młodych artystów na światową scenę poprzez wymianę i łączenie zasobów. W 2023 roku w swoim rodzinnym mieście Tajpej założyła The Middle Art Space – niezależną przestrzeń artystyczną organizującą wystawy sztuki współczesnej, seminaria i projekty rezydencyjne.

NienTing Chen [TW] – an independent curator and visual artist. She received her PhD from the Liverpool School of Art and Design (LSA, LJMU) in 2023 and Master of Fine Art from the Glasgow School of Art (GSA, GU), United Kingdom in 2018. She works across cities in both Asia and Europe, with her research as well as artistic practice focusing on developing strategies to bring young artists onto the world stage through the exchange and combination of resources. In 2023, in her hometown of Taipei, she founded The Middle Art Space, an independent art space for contemporary art exhibitions, seminars and residencies.



Yulia Kostereva [UA] – artystka, kuratorka i organizatorka z ponad dwudziestoletnim doświadczeniem. Absolwentka Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie (2001). Jej praktyka obejmuje zarówno sztukę wizualną, jak i partycypacyjną. W 1999 roku wspólnie z artystą Yuriyem Kruchakiem założyła interdyscyplinarną platformę Open Place, w której działa do dziś. Celem platformy jest prowadzenie kreatywnych badań i tworzenie powiązań między procesami artystycznymi a różnymi warstwami społeczeństwa. Sztuka jest tu rozumiana jako miejsce przecięcia procesów artystycznych, społecznych i politycznych.

Yulia Kostereva [UA] – an artist, curator, and organizer with more than twenty years of experience. She graduated from the National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv (2001). Her practice concerns both the visual arts and the art of interaction. In 1999, with the artist Yuriy Kruchak, she launched the interdisciplinary platform Open Place, where she has worked until today. It aims to expand creative research and establish links between artistic processes and different layers of society. Art is understood here as a space of intersection between artistic, social, and political processes.



fot./photo: Iren Moroz

Yuriy Kruchak [UA] – artysta, kurator i organizator z Kijowa, pracujący na styku sztuki i nauk społecznych. Studiował scenografię w Charkowskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (1989–1991) oraz projektowanie środowiskowe w Charkowskim Instytucie Przemysłowo-Artystycznym (1991–1996; obecnie Charkowska Państwowa Akademia Projektowania i Sztuki). W 1999 roku uzyskał tytuł magistra malarstwa w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie. W tym samym roku wspólnie z Yulią Kosterevą założył interdyscyplinarną platformę Open Place. Laureat stypendium Gaude Polonia (2018).

Yuriy Kruchak [UA] – Kyiv-based artist, curator and organizer, working on the fringes of art and social studies. He studied scenography at the Kharkiv State Art College (1989–1991) and environmental design at the Kharkiv Art and Industrial Institute (1991–1996; currently Kharkiv State Academy of Design and Arts). In 1999, he received his Master's degree in painting from the National Academy of Fine Art and Architecture in Kyiv. In the same year, together with Yulia Kostereva, he founded the interdisciplinary platform Open Place. Recipient of the Gaude Polonia scholarship (National Centre for Culture Poland) in 2018.

KOTEKSTY / CONTEXTS

[GE]

Mariam Shergelashvili

Choreografia wyzwolenia i niestabilności. Funkcjonowanie wśród wyzwań społeczno-politycznych i kulturowych w Gruzji

Rzeka ludzi nigdy nie spocznie, bo płynie naprzód z serca narodu || „არ გაჩერდება ხალხის მდინარე ქვეყნის გულიდან გამომდინარე“ [hasło z trwających demonstracji w Gruzji]

9 kwietnia 1991 roku to historyczna data odzyskania niepodległości przez Gruzję. Z kolei 9 kwietnia 1989 roku to dzień brutalnego stłumienia pokojowej demonstracji, rozlewu krwi i zapowiedź wojny domowej – mrocznego rozdziału w najnowszej historii kraju, który wciąż odbija się echem w podzielonym społeczeństwie. Ta data ma dla mnie wyjątkowo osobiste znaczenie. Duża, pogrubiona biała dziewiątka na czarnej okładce książki spleta się z datą moich narodzin: 9 kwietnia 1993 roku. Pokolenie gruzińskich milenialsów, do którego należę, dorastało naznaczone traumą postradzieckiego kryzysu, poruszając się pośród niepewności i trudności mrocznych lat 90. Jednocześnie pielęgnowało ono nadzieję na budowę wolnego, suwerennego państwa. Upadek Związku Radzieckiego odcisnął głębokie piętno na naszej zbiorowej świadomości, dotkniętej niestabilnością ekonomiczną i polityczną... Równocześnie trwało nieustanne poszukiwanie tożsamości narodowej. To burzliwe dziesięciolecie ukształtowało pokolenie zawieszone między dziedzictwem przeszłości a dążeniem do demokratycznej, postępowej przyszłości. Od dziecka postrzegałam te wydarzenia przez pryzmat czarno-białych materiałów dokumentalnych, które wypełniały mój umysł niewytłumaczalnym lękiem zmieszonym z ciekawością. Próbowałam sobie wyobrazić twarze tych, którzy 9 kwietnia stanęli pośród duszącego gazu i ciężkich pojazdów opancerzonych – tych, którzy trwali w swojej cichej odwadze; tych, którzy gubili buty; tych, którzy manifestowali pokojowo, lecz z niezłomną wewnętrzną siłą. Było to odrodzenie kraju, wyjście z tragicznej przeszłości, które do dziś pozostawia niezliczone, wciąż otwarte pytania. Wydarzenia te są istotne nie tylko ze względu na ich wymiar polityczny, lecz także na głębokie społeczne i kulturowe korzenie, które nadal kształtują gruzińskie społeczeństwo. Trauma związana z tymi momentami w historii definiuje współczesną rzeczywistość polityczną i społeczną naszego kraju, a kształtowanie tożsamości narodowej wciąż pozostaje wyzwaniem.

[GE]

Mariam Shergelashvili

Choreography of Liberation and Instability: Navigating Through Sociopolitical and Cultural Challenges in Georgia

The river of people will never rest, flowing forth from the nation's heart || „არ გაჩერდება ხალხის მდინარე ქვეყნის გულიდან გამომდინარე“ [chant from ongoing demonstrations in Georgia]

April 9, 1991, marks the historic rehabilitation of Georgia's state independence. Simultaneously... April 9, 1989—the violent crackdown on peaceful demonstrators, bloodshed, and the prelude to civil war, a dark stain in the country's recent history that continues to reflect a divided and fragmented society. This date always carried a deeply personal meaning for me—a large, bold, white-printed number of 9 on the documentary black-covered book, intertwined by fate with my own same-dated birthday on April 9, 1993. My generation of millennials in Georgia grew up shaped by the trauma of the post-Soviet crisis, navigating the uncertainties and hardships of the dark 1990s while holding onto the hope of building a free, independent country. The collapse of the Soviet Union left a deep imprint on our collective consciousness, marked by economic and political instability... In parallel—constructing a continuous search for national identity. This turbulent era forged a generation that oscillates between the remnants of the past and aspirations for a democratic and progressive future. Since childhood, I perceived these events through black-and-white documentary fragments, filling my mind with an inexplicable fear mixed with curiosity. I tried to imagine the faces of those from the April 9 demonstration who stood beside the suffocating gas and heavy armored vehicles—those who stayed with quiet bravery; those who lost their shoes; those who manifested with peaceful yet unwavering inner strength. It was a rebirth of the country, an emergence from a tragic past, leaving us with countless unanswered questions to this day. These dates hold not only political significance but also deep social and cultural roots that continue to shape Georgian society. The historical trauma left by these events defines the modern political and social reality of Georgia, where the formation of national identity remains an ongoing challenge.

Perspektywa historyczna

Korzenie Gruzji sięgają starożytności; historia, kultura i niezłomność naszego narodu kształtowały się przez wieki. Jako przedstawiciele jednej z najstarszych cywilizacji, Gruzini od zawsze walczyli o niepodległość. Po upadku Imperium Rosyjskiego w 1918 roku kraj podjął próbę demokratyzacji, jednak sowiecka okupacja w 1921 roku brutalnie przerwała ten proces. Pomimo ideologicznych ograniczeń narzuconych przez ZSRR tożsamość narodowa pozostała nierozzerwalną częścią gruzińskiej świadomości. Gruzji udało się zachować odrębność, choć w granicach wyznaczonych przez sowiecki system, który pozostawił po sobie głębokie problemy strukturalne – korupcję, nepotyzm i kontrolę ideologiczną. Wyzwania te do dziś kształtują gruzińską scenę polityczną.

Pod koniec lat 80. i na początku 90., po rozpadzie Związku Radzieckiego, Gruzja stanęła przed nowymi wyzwaniami. Wydarzenia z 9 kwietnia umocniły w narodzie ideę samostanowienia i wzmocniły pragnienie niepodległości. Jednak odziedziczone problemy polityczne i gospodarcze doprowadziły do niestabilności. Wojna domowa, załamanie gospodarcze i konflikty regionalne lat 90. stanowiły poważne przeszkody na drodze do suwerenności. Imperialistyczna polityka Rosji i okupacja Gruzji pozostają kluczowymi czynnikami, które nadal wpływają na wewnętrzne struktury polityczne i społeczne kraju. Protesty z 1989 roku zjednoczyły społeczeństwo wokół wspólnej sprawy, ostatecznie przyczyniając się do upadku Związku Radzieckiego. Jednak utrzymanie niepodległości okazało się niezwykle trudnym wyzwaniem – rosyjska ingerencja, konflikty w Abchazji i Osetii Południowej, wojna w 2008 roku oraz trwające do dziś stopniowe przejmowanie kontroli przez Rosję wciąż kształtują sytuację polityczną i społeczną Gruzji.

Polaryzacja polityczna w Gruzji pogłębiła się na przestrzeni dwóch ostatnich dekad. Reformy zapoczątkowane po rewolucji róż w 2003 roku wprowadziły wartości liberalne i politykę rynkową, lecz jednocześnie przyczyniły się do wzmocnienia ruchów konserwatywnych i populistycznych. Te sprzeczne narracje, w połączeniu z neoliberalnym dyskursem i agresywną polityką konsumpcji, osłabiły spójność społeczną, podporządkowały interes publiczny prawom inwestorów oraz zagroziły ochronie gruzińskiego dziedzictwa kulturowego, społecznego i infrastrukturalnego. Wyzysk pracowników oraz głęboko zakorzeniona dominacja patriarchalna nasiliły poczucie niepewności społecznej, doprowadzając do marginalizacji grup wrażliwych i pogłębiając ich wyobcowanie we własnym kraju. Te złożone problemy przyczyniły się w ostatnich latach do drugiej fali emigracji. Pierwsza masowa fala migracji miała miejsce pod koniec lat 90.; doszło do niej w wyniku niestabilności gospodarczej i politycznej towarzyszącej upadkowi Związku Radzieckiego.

Podziały społeczne pogłębiły się w 2023 roku, gdy rząd Gruzji podjął próbę uchwalenia ustawy o „zagranicznych agentach”, przywołując wspomnienia praktyk z czasów sowieckich. Posunięcie to powszechnie odebrano jako odejście od prozachodniego kursu Gruzji. Kreowanie wizerunku wroga i stygmatyzowanie „obcych” wywołuje strach oraz sprawia, że łatwiej jest traktować innych w sposób wykluczający. Tego rodzaju narracja sprzyja radykalnym grupom, które pod wpływem pseudopatriotycznych i pseudoreligijnych ideologii kierują swoją agresję przeciwko społeczności LGBTQ+,

Historical Perspective

Georgia is an ancient civilization shaped by centuries of history, culture, and resilience. As one of the oldest civilizations, Georgia has always fought for its independence. After the collapse of the Russian Empire in 1918, the country attempted a transition to democracy, but Soviet occupation in 1921 abruptly ended this process. Despite the constraints of Soviet ideology, national identity remained an inseparable part of Georgian consciousness. Even under Soviet rule, Georgia preserved its national identity, albeit within the constraints of the Soviet system, which left behind deep structural issues such as corruption, nepotism, and ideological control—challenges that persist in Georgian politics today.

By the late 1980s and early 1990s, following the dissolution of the Soviet Union, Georgia faced new challenges. The events of April 9 solidified the idea of national self-determination, mobilizing society around independence. However, the inherited political and economic struggles created an unstable environment. Civil war, economic collapse, and regional conflicts in the 1990s presented severe obstacles. Russia's imperialist policies and occupation remain critical issues that continue to influence Georgia's internal political and social structures. The 1989 protests united people under a common cause, ultimately leading to the Soviet Union's collapse. Yet, the path to sustaining independence proved fraught with challenges—Russian interference, conflicts in Abkhazia and South Ossetia, the 2008 war, and ongoing creeping occupation.

Political polarization in Georgia has deepened over the past two decades. The reforms initiated after the Rose Revolution in 2003 introduced liberal values and market-oriented policies but also contributed to the rise of conservative and populist movements. These conflicting narratives, coupled with neoliberal discourse and aggressive consumer-driven policies, have eroded social cohesion, prioritized investor rights over public interests, and undermined efforts to preserve Georgia's cultural, social, and infrastructural heritage. Labor exploitation and entrenched patriarchal dominance have exacerbated social insecurity, leading to the marginalization of vulnerable groups and fostering a sense of alienation in their own homeland. These complex issues have intensified a second wave of emigration in recent years. The first major wave of migration occurred in the late 1990s, following the economic and political instability that accompanied the collapse of the Soviet Union.

In 2023, societal divisions deepened when the Georgian government attempted to pass the “foreign agents” law, evoking memories of Soviet-era practices. This move was widely seen as a shift away from Georgia's Western orientation. Constructing the image of the enemy and stigmatization of “foreign” raises the fear and narrows the perspective of otherness in a non-inclusive way. Meantime such perspective boosts radical groups; targeting the LGBTQ+ community, provoked by pseudo patriotic and pseudo religious influences, further fueled social tensions. Since May 17, 2013, the violent events against LGBTQ+ activists highlighted how the government uses all available manipulative tools to exacerbate social tensions for political gain. The Georgian Dream Party, in power

co dodatkowo zaostrza napięcia społeczne. Od 17 maja 2013 roku, kiedy to doszło do brutalnych ataków na aktywistów LGBTQ+, stało się jasne, że rząd wykorzystuje wszelkie dostępne narzędzia manipulacji do pogłębiania napięć społecznych w celach politycznych. Rządząca od 2012 roku partia Gruzińskie Marzenie jest oskarżana o niszczenie demokratycznych instytucji, manipulowanie wyborami i konsolidację władzy. Jej założyciel, miliarder Bidzina Iwaniszwili, poprzez niejawne wpływy polityczne kontroluje najważniejsze instytucje państwowe, osłabiając siły opozycyjne i niezależne media. Obecnie represje polityczne nasilają się – dochodzi do masowych aresztowań, rośnie liczba więźniów politycznych, a akty przemocy przybierają na sile. Ponadto wzrost przestępczości podkreśla coraz większą niestabilność kraju pod rządami Gruzińskiego Marzenia. Trwające protesty, które rozpoczęły się na początku 2023 roku, odzwierciedlają powszechne niezadowolenie z narastającego autorytaryzmu i wykorzystywania kwestii społecznych do celów politycznych. Sytuacja eskalowała 28 listopada 2024 roku, kiedy rząd ogłosił zawieszenie negocjacji akcesyjnych z Unią Europejską do 2028 roku, co dodatkowo nasiliło niezadowolenie społeczne i falę wezwań do zmian politycznych.

Najnowsza historia Gruzji wyraźnie wskazuje, że jej krajobraz polityczny jest niestabilny i w ostatnich latach ulegał dramatycznym zmianom. Rosnąca nieufność wobec rządzącej elity, słabość opozycji oraz wzmocnienie radykalnych ruchów pogłębiły kryzys w kraju, zwłaszcza w obliczu narastających globalnych wyzwań. Znamienne jest, że w ostatnim czasie tzw. ustawy o zagranicznych agentach zostały wprowadzone w Azji Centralnej (Kirgistan) oraz na Bałkanach (Bośnia i Hercegowina, Serbia). Jednocześnie społeczeństwa tych krajów aktywnie sprzeciwiają się tym zmianom. Nowe ruchy społeczne poprzez protesty i strajki nieustannie walczą o zachowanie wartości demokratycznych.

Rola kultury i sztuki w oporze społecznym

Sztuka i kultura odgrywają kluczową rolę w interpretowaniu zmagających się sił społecznych i politycznych. We współczesnym gruzińskim dyskursie kulturalnym wyłoniły się nowe ruchy, które śmiało podejmują narracje dekolonizacyjne, walczą o sprawiedliwość społeczną i sprzeciwiają się autorytaryzmowi. Mimo nasilających się represji w sferze kultury przemysł filmowy, teatry eksperymentalne oraz alternatywne środowiska artystyczne i kulturalne stały się przestrzeniami oporu, wyrażając sprzeciw poprzez złożone formy krytycznej ekspresji. „Choreografia” tego dynamicznego napięcia między oporem, buntem a dążeniem do wyzwolenia rozgrywa się na wąskiej ścieżce, na której władze nieustannie cenzurują wszelkie opozycyjne formy twórczości. Jednym z najnowszych przykładów jest sprawa galerii Art House w Gori, gdzie kontrowersyjna instalacja *Walczące miasto nie przeprasza* spotkała się z ostrą krytyką za swoje bezkompromisowe przesłanie. Młody zespół Gori Photographers Club, który stoi za tym projektem, jest obecnie represjonowany przez władze i ryzykuje utratę swojej przestrzeni twórczej. Instalacja, otwarcie i bez skrupułów konfrontująca się ze społecznymi ranami, została poddana cenzurze – ujawniając, w jaki sposób narracja o wojnie jest strategicznie wykorzystywana do uzasadniania i utrzymywania kontroli politycznej pod pretekstem ochrony pokoju. Na tej właśnie narracji opierała się kampania wyborcza partii Gruzińskie Marzenie. Wcześniej, w 2023 roku,

since 2012, has been accused of undermining democratic institutions, manipulating elections, and consolidating one-party rule. Party founder billionaire Bidzina Ivanishvili, with shadowy influence over politics, maintains control over key state institutions, weakening opposition forces and independent media. Currently, political repression has risen, with mass arrests, political prisoners, and increased violence. Additionally, crime rates have surged, highlighting broader instability under Georgian Dream's governance. Ongoing protests, which began in early 2023, reflect widespread dissatisfaction with the regime's increasing authoritarianism and its manipulation of social issues. The situation escalated on November 28, 2024, when the government announced the suspension of European Union accession talks until 2028, further intensifying public unrest and fueling demands for political change.

While overviews of Georgia's recent past, it is obvious that the political landscape has not been stabilized and has dramatically shifted in recent years. Growing distrust in the ruling elite, the weakness of the opposition, and the rise of radical movements have exacerbated the country's crisis especially in the context of overwhelming critical situations on a global scale. It is very symptomatic that recently so called "foreign agent laws" have been initiated across Central Asia (Kyrgyzstan) and the Balkans (Bosnia and Herzegovina, Serbia). Simultaneously, society actively resists these developments. New social movements, protests, and strikes continue to fight for democratic values.

The Role of Culture and Art in Social Resistance

Art and culture play a crucial role in decoding social and political struggles. In contemporary Georgian cultural discourse, new movements have emerged that challenge decolonization narratives, advocate for social justice, and resist political authoritarianism. While repressions have intensified in the cultural field, the film industry, experimental theatres and alternative art and cultural circles have become sites of opposition, manifesting their resistance through complex and critical expressions. The "choreography" of this dynamic flow between resistance, rebellion, and liberation unfolds on a narrow path, where authorities relentlessly censor any oppositional creative expression. A recent example is the Gori Art House case, where the powerful installation *The Warring City Does Not Apologize* faced backlash for its critical stance. The young team of Gori Photographers Club behind it is now being oppressed by authorities and risks losing their platform. The installation, which confronted societal wounds with unapologetic honesty, was met with censorship, exposing how the war narrative is strategically used to justify and sustain political control under the guise of preserving peace (the election campaign of Georgian Dream was built around this narrative). Earlier, in 2023, at the National Gallery group show *Self-Portrait by the Mirror* curated by Ketevan (Keti) Shavgulidze, artist Sandro Sulaberidze replaced his own work with the bold inscription "Art is alive and independent." Since then, this statement has transformed into a rallying cry: "Georgia is independent and alive." These moments of defiance, though suppressed, have become symbols of the ongoing struggle for creative freedom and political autonomy.

podczas kuratorowanej przez Ketevan (Keti) Shavgulidze wystawy zbiorowej „Autoportret w lustrze” w Gruzjińskiej Galerii Narodowej, artysta Sandro Sulaberidze zastąpił swoją pracę odważnym napisem: „Sztuka jest żywa i niezależna”. Od tamtej pory to hasło przekształciło się w okrzyk protestu: „Gruzja jest niezależna i żywa”. Te akty sprzeciwu, choć tłumione, stały się symbolami nieustającej walki o wolność twórczą i autonomię polityczną.

Ostatnio, pracując nad bieżącym wydaniem magazynu „Ze Gavlena” poświęconym „Sile protestu i sztuce jako oporowi”, odbyłam niezwykle ważną rozmowę z kuratorką wspomnianej wystawy, historyczką sztuki Ketevan (Keti) Shavgulidze. Podczas wywiadu podkreśliła ona: „W tak trudnej sytuacji postrzegam artystę jako budowniczego mostów – kogoś, kto przekracza własne doświadczenia, by stać się łącznikiem. Być może sztuka nie jest tak silna, by zakończyć kryzys czy go powstrzymać, ale ma potencjał, by angażować ludzi w ten proces. Profesjonaliści świata sztuki – kuratorzy, artyści – mają ogromny wpływ, a tę siłę można wykorzystać do budowania solidarności i tworzenia więzi. Dzisiejsza walka o sprawiedliwość rozgrywa się w wymiarze kolektywnym, a ruchy artystyczne stają się częścią tej szerszej wspólnoty”.

Rozważając opór w czasach kryzysu jako światło w ciemności, chciałabym podsumować tę skomplikowaną sytuację koncepcją bell hooks, zwaną „wyborem marginesu jako miejsca radykalnego otwarcia”. Autorka redefiniuje marginalność jako przestrzeń oporu i transformacji, a nie wykluczenia. Odnosząc to do kryzysu politycznego w Gruzji, można stwierdzić, że pozycja kraju, który tkwi pomiędzy imperialnymi ambicjami Rosji a niepełną integracją z Zachodem, tworzy paradoksalną przestrzeń. Choć Gruzja bywa postrzegana jako peryferyjna, to właśnie ta liminalność pozwala na radykalną krytykę i bezpośredni sprzeciw. Gruzjińska marginalność, często uznawana za słabość, może w rzeczywistości stać się przywilejem – niezależną przestrzenią, w której artyści, aktywiści i intelektualiści kwestionują dominujące narracje i wyobrażają sobie alternatywne rzeczywistości wolne od kontroli i opresji.

*PS PRECZ Z OLIGARCHIĄ! NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI – NIE MA POKOJU! PRECZ Z OLIGARCHIĄ!
NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI – NIE MA POKOJU! PRECZ Z OLIGARCHIĄ! NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI
– NIE MA POKOJU! PRECZ Z OLIGARCHIĄ! PRECZ Z OLIGARCHIĄ...*

– zbiorowa
mantra

krążąca ulicami –

zastępuje sen

Recently, while working on the current edition of *Ze Gavlena* about “Power of Protest and Art as Resistance,” I had a very meaningful conversation with the curator of above mentioned exhibition, art historian Ketevan (Keti) Shavgulidze, who emphasized in her interview that: *“In such a difficult situation, I see the artist as a bridge builder—someone who transcends their individual experiences to become a connector. Art may not have the ability to end or stop the crisis, but it holds the potential to engage people in the process. Professionals in the art world—curators, artists—possess significant influence, and this power can be harnessed to build networks of solidarity and connect individuals. The fight for justice today exists in a collective dimension, and artistic movements are becoming part of this larger collective.”*

Reflecting on resistance during a crisis as a light in the darkness, I would like to conclude this ongoing complex situation with bell hooks’s concept of “Choosing the Margin as a Space of Radical Openness,” which redefines marginality as a site of resistance and transformation rather than mere exclusion. Applying this to Georgia’s political crisis, the country’s position—caught between Russian imperial ambitions and incomplete Western integration—creates a paradoxical space. While seen as peripheral, this very liminality allows for radical critique and direct dissent. Georgia’s marginality, often viewed as a weakness, can instead be a privilege—an unassimilated space where artists, activists, and intellectuals challenge dominant narratives and imagine alternatives beyond oppression and control.

P.S. FIRE THE OLIGARCHY! NO JUSTICE NO PEACE! FIRE THE OLIGARCHY! NO JUSTICE NO PEACE! FIRE THE OLIGARCHY! NO JUSTICE NO PEACE! FIRE THE OLIGARCHY! FIRE THE OLIGARCHY. . .

– a collective
mantra

around the streets –

replacing dream

of an autocratic feast.

dominated speed

manipulated scream:

powerless power

zdominowana prędkość

zmanipulowany krzyk:

bezsilna siła,

więcej bierze więcej –

potem był bunt:
odwrót,

starcie,

milczące
miażdżenie!

...przedawkowane
tony...

szorstki dźwięk – ścieżki ku wyzwoleniu.

Mariam Shergelashvili jest niezależną kuratorką i kuratorką wystaw w Państwowym Muzeum Jedwabnictwa w Tbilisi. Jej praca koncentruje się na badaniach i analizie różnorodnych praktyk współczesnej sztuki wizualnej. Mariam zainicjowała wiele różnych projektów badawczych, działań edukacyjnych, wystaw, seminariów i wykładów. Aktywnie pracuje nad rozwojem nieformalnych platform edukacyjnych, badając praktyki kuratorskie i teoretyczne we współpracy z kreatywnymi osobami, muzeami i innymi instytucjami. Do jej ostatnich projektów należą platforma kuratorsko-artystyczna *unarchived_semiotics*, którą założyła w 2022 roku, oraz projekt społeczno-artystyczny *TAN_KHMOVANI* dotyczący zanieczyszczenia hałasem i ekologii dźwięku, zainicjowany w 2023 roku.

more getting more –

than was revolt:
reversing,

clashing,

wordless
smashing!

...overdose
tones...

sound of harsh – liberated path.

Mariam Shergelashvili is an independent curator and exhibition curator at the State Silk Museum in Tbilisi. Her work focuses on research and analysis of diverse contemporary visual art practices. Mariam has initiated a wide variety of research projects, educational activities, exhibitions, seminars and lectures. She is actively working to develop non-formal educational platforms by researching curatorial and theoretical practices in collaboration with creative individuals, museums and other institutions. Among her recent projects are the curatorial/artistic platform *unarchived_semiotics*, which she founded in 2022, and the social art project *TAN_KHMOVANI* about noise pollution and sound ecology initiated in 2023.

[LT]

Aistė Paulina Virbickaitė
Niepotrzebne rzeczy

Wierzę w rzeczy, które mogą wydawać się nieważne i niepotrzebne – wiesz, te małe sprawy w życiu. Wierzę w gry, piękne chmury i długie spacerzy w ciszy. Wierzę w kreatywność. I w sztukę. Wszystko to wydaje mi się niezwykle istotne. Być może to właśnie one, te pozornie nieistotne drobiazgi, mówią nam o kraju więcej niż wielkie nagłówki?

Weźmy na przykład słońce. W ciepłym, ale pochmurnym grudniu i styczniu tego roku słońce świeciło w Litwie średnio zaledwie 19 godzin w miesiącu. Tymczasem coroczny World Happiness Report pokazuje, że młodzi Litwini (poniżej 30. roku życia) są najszczęśliwszą grupą ludzi na świecie. Wszyscy byliśmy tym bardzo zaskoczeni.

Albo kamień. W spokojnej okolicy, w której mieszkam, ktoś użył kamienia jako broni, by rozbić okno w budce z jedzeniem prowadzonej przez imigrantów. Następnego dnia na stronie lokalu na Facebooku pojawiło się mnóstwo pozytywnych i wspierających komentarzy. Okno zostało naprawione, a budka nadal działa.

W oknach i na balkonach budynków mieszkalnych powiewają ukraińskie flagi. Niektóre z nich są poszargane – tak jak nerwy wielu mieszkańców Litwy. Wojna w Ukrainie trwa zbyt długo i kiedy wydaje się, że nie ma już sił, by to wszystko znieść, dzieje się coś jeszcze bardziej przerażającego. Zagrożenie ze strony Rosji budzi lęk, ale i jednoczy. Przez ostatnie lata był to najważniejszy temat w kraju. Nie mam wątpliwości, że każdy z 2,8 mln mieszkańców Litwy wciąż zadaje sobie to samo pytanie: co zrobić jeśli...?

Ostatnio często myślę o pracy Francisa Aljśa 1943, która po raz pierwszy została zaprezentowana na Documenta w Kassel w 2012 roku. Na ścianie widnieją 32 krótkie wersy opowiadające o tym, co różni artyści robili w 1943 roku...

Myślę o Morandim malującym na wzgórzu otoczonym faszyzmem,
Myślę o Picabii szukającym inspiracji w magazynach soft porno na Lazurowym Wybrzeżu,
Myślę o Marinettim, który wracał chory z rosyjskiego frontu, [...]

[LT]

Aistė Paulina Virbickaitė
Unnecessary Things

I believe in things that may seem unimportant and unnecessary, you know, the little things in life. I believe in games, beautiful clouds and long walks in silence. I believe in creativity. And art. They all seem very important to me. Perhaps these seemingly unimportant things can tell us more about a country than the big headlines?

Take the sun, for example. In warm and overcast December and January of this year, the sun shone in Lithuania for an average of only 19 hours a month. Meanwhile, the annual World Happiness Report shows that Lithuania's young people (those under 30) are the happiest in the world. We were all very surprised.

Or a stone. In the quiet neighbourhood where I live, a stone was used as a weapon to smash the window of a street food kiosk run by immigrants. The next day, the kiosk received many sympathetic and encouraging comments on its Facebook page. The window was repaired and the kiosk continued to operate.

There are Ukrainian flags in the windows and balconies of residential buildings. Some are already faded, as are the nerves of many in Lithuania: the war in Ukraine has gone on too long, and just when it seems there is no more strength to bear it, something else happens that is even more frightening. The Russian threat frightens and unites, and it has been the most important issue in the country for these years. I have no doubt that every one of the country's 2.8 million inhabitants keeps asking the question: what will I do if...?

I've been thinking a lot lately about Francis Alÿs's work *1943*, which was first shown at Documenta in Kassel in 2012. On the wall are 32 short lines about what various artists were doing in 1943:

I think of Morandi painting on a hill surrounded by fascism.

I think of Picabia finding inspiration in soft porn magazines on the Côte d'Azur.

I think of Marinetti coming back sick from the Russian front.

Lista ta obejmuje wszelkiego rodzaju działania i odmowy działania – bolesne, rozpaczliwe, pogardliwe, obojętne. Cały czas zastanawiam się, co sama bym zrobiła i jak postąpiliby moi przyjaciele oraz inni artyści. Czy można przygotować się na sytuację kryzysową? Czy planowanie z wyprzedzeniem w ogóle ma sens, skoro rzeczywistość tak rzadko układa się zgodnie z naszymi oczekiwaniami? Zagrożenie wojną. Strach przed okupacją. Niemal niekontrolowany rozwój sztucznej inteligencji. Katastrofa ekologiczna. Przy tak wielu powodach do niepokoju wielu moich znajomych kompletuje zestawy przetrwania.

Niedawno ogłoszono, że Litwa w latach 2026–2030 będzie przeznaczać od 5 do 6 proc. PKB na obronność. Opinia publiczna popiera tę decyzję. Ale co może powiedzieć sztuka? Wśród tegorocznych nominowanych do Pokojowej Nagrody Nobla znalazł się włoski artysta Michelangelo Pistoletto – „za wiarę w sztukę jako podstawowe narzędzie pokoju”. W rozmowie z Artsy powiedział: „Nie wiem, czy kiedykolwiek osiągniemy pokój, ale sama praca na jego rzecz sprawia, że czuję się lepiej. Sztuka nie zmieni świata, ale może działać w subtelny, lecz znaczący sposób”.

W czasach zmartwień i niepewności często szukamy ukojenia w sztuce minionych epok. Freski Fra Angelico, obrazy Rafaela, rzeźby Berniniego przetrwały setki lat, będąc świadkami zarówno miłości, jak i bólu. Mają w sobie zdolność uspokajania ducha. Ale jakich korzyści może dostarczyć sztuka współczesna?

Po wybuchu wojny w Ukrainie wielu artystów zaczęło oferować swoje prace w mediach społecznościowych w zamian za darowizny wspierające Ukrainę. Organizowano aukcje sztuki, by zebrać środki na pomoc, a w pierwszych dniach wojny powstało wiele dzieł, które były bezpośrednimi odpowiedziami na tragiczne wydarzenia. Te reakcje wydawały się szczere i pełne pasji, ale jednocześnie częściej przypominały dokumenty swojego czasu niż naprawdę interesujące dzieła sztuki.

Najbardziej zapadającą w pamięć pracą o tematyce wojennej, jaką widziałam w Litwie, była instalacja *Pluto Time* Antanasa Zabelavičiusa (Azartget), zaprezentowana latem 2023 roku w Centrum Sztuki Wizualnej im. Jonasa Mekasa w Wilnie. Kiedy Rosja zaatakowała Ukrainę, artysta przywiózł do swojej pracowni trzy taczki ziemi i własnoręcznie wykonał serię pocisków z ziemi i wody. Instalacja składała się z 7 tys. okrągłych pocisków ziemnych, skrupulatnie rozmieszczonych na podłodze galerii i parapetach. Temat czasu na Plutonie, gdzie płynie on sześć razy wolniej niż na Ziemi, skłaniał widzów do przyjrzenia się wydarzeniom z innej perspektywy i w innym tempie. Artysta zaprosił publiczność do zabrania pocisku do domu i wyhodowania w nim rośliny. „Przywróćmy ziemię tam, gdzie jej miejsce, stwórzmy nowe życie, posadźmy kwiaty i nie zapominajmy o tych, którzy każdego dnia walczą o swoją ojczyznę” – powiedział, łącząc wątki wojny, natury i ekologii, które litewscy artyści od dawna uważają za istotne.

Przyroda i ekologia stanowią powracający motyw w sztuce litewskiej niezależnie od pokolenia i medium. Można to zaobserwować zarówno w lokalnych przestrzeniach artystycznych, jak i w oficjalnych prezentacjach kulturalnych kraju, na przykład w operowym performansie z ekologicznym przesłaniem *Sun and Sea (Marina)*, który zdobył Złotego Lwa na Biennale w Wenecji w 2019 roku

The list is full of all kinds of actions or refusals to act: painful, desperate, contemptuous, indifferent. I can't help thinking about what I would do, and what my friends and artists would do. I wonder if it's possible to plan ahead in an emergency, because things don't always turn out the way you expect. The threat of war. The fear of occupation. The almost uncontrolled development of artificial intelligence. Ecological disaster. With so much to worry about, many of my friends are packing survival kits.

It was recently announced that Lithuania will spend between 5 and 6% of its GDP on defence each year between 2026 and 2030. The public supports this decision. But what can art say? This year's Nobel Peace Prize nominees include Italian artist Michelangelo Pistoletto, "for his belief in art as an essential tool for peace." The artist told Artsy: "I don't know if we will ever achieve peace, but just working towards it makes me feel better." Art cannot change the world, but it can do a lot of good in subtle ways.

In times of worry and uncertainty, it is common to seek solace in the art of bygone eras. Fra Angelico's frescoes, Raphael's paintings, Bernini's sculptures have endured for hundreds of years, witnessing much love and pain. These works of art have the ability to soothe the spirit. But what benefits can contemporary art offer?

Following the outbreak of war in Ukraine, a significant number of artists have offered their work on social media in exchange for donations to funds supporting Ukraine. A number of art auctions have been organised to raise funds for Ukraine, and at the start of the war a number of artworks responded directly to recent events. These responses often seemed sincere and passionate, but at the same time more like documents of a particular time than interesting works of art.

The most memorable war-themed work I have seen in Lithuania is the installation *Pluto Time* by Antanas Zabelavičius (Azartget), which was shown at the Jonas Mekas Visual Arts Centre in Vilnius in the summer of 2023. When Russia attacked Ukraine, the artist brought three wheelbarrows of soil to his studio and made a series of projectiles from the soil and water with his own hands. The installation consisted of 7,000 round earth projectiles, meticulously arranged on the gallery floor and windowsills. The theme of time on Pluto, where time is six times slower than on Earth, invited viewers to consider events from a different perspective and at a different pace. The artist invited the audience to take a projectile home and grow something in that soil. "Let's put the land back where it belongs, let's create new life, let's plant flowers, and let's not forget those who fight every day for their homeland," the artist said, bringing together the themes of war and nature, ecology, which have been and still are very important to Lithuanian artists.

The presence of nature and ecology is a recurring theme in Lithuanian art across generations and media. It can be observed both in local art spaces and in the country's official cultural representation, such as the ecoopera performance *Sun and Sea (Marina)*, which was awarded the Golden Lion at the 2019 Venice Biennale, or the duo Pakui Hardware, who represented Lithuania at the 2024 Venice Biennale with an installation exploring the fever of the post-human body in the current

– czy w twórczości duetu Pakui Hardware, który reprezentował Litwę na Biennale w Wenecji w 2024 roku z instalacją badającą „gorączkę postludzkiego ciała” w obecnych warunkach ekologicznych, ekonomicznych i społecznych. Wielu artystów pracujących w różnych mediach postanowiło zbadać naturę i jej skomplikowane detale. Tak jakby chcieli przyjrzeć się jej jak najdokładniej i zwrócić innym uwagę na to, co wciąż uznajemy za oczywiste, a przez to wydaje się nam nieistotne, a co w rzeczywistości może być najcenniejsze: czysta woda, żyzna ziemia, błękitne niebo, liść drzewa, ale także zdolność do komunikowania się, poczucie bezpieczeństwa i – po prostu – życie.

Aistė Paulina Virbickaitė – niezależna krytyczka sztuki i pisarka współpracująca z różnymi wydawnictwami oraz instytucjami, tworząca teksty o sztuce. Od 2014 roku prowadzi prywatne kursy historii sztuki, a także jest twórczynią kanału artystycznego *Menas per prievartą*. W 2025 roku opublikowała książkę *What to Do in a Museum*.

ecological, economic and social conditions. A significant number of artists working in various media have chosen to examine nature and its intricate details. It is as if they want to look as closely as possible and show others what we still take for granted and therefore seem to be insignificant, but which are in fact perhaps the most precious things: clean water, fertile land, clear skies, the leaf of a tree, as well as the ability of human communication, a sense of security and simply—life.

Aistė Paulina Virbickaitė is an independent art critic and writer who collaborates with various publishing houses and institutions, contributing texts on art-related topics. Since 2014, she has been teaching private art history courses and is the creator of the art channel *Menas per prievartą*. In 2025, she published the book *What to Do in a Museum*.

Ovidiu Țichindeleanu

Sianie nieufności. Społeczna i kulturalna perspektywa Mołdawii w 2025 roku

1 stycznia 2025 roku Rosja (poprzez koncern Gazprom^[1]) zaprzestała dostaw gazu rurociągiem „Przyjaźń” do naddniestrzańskiej spółki Moldgres^[2]. Spółka ta dostarczyła w 2024 roku około 68 proc. energii potrzebnej mołdawskiej państwowej firmie Energocom, która zaspokaja potrzeby całego kraju. Odcięcie świętowano jako koniec bezpośredniej zależności Europy od rosyjskiej energii („od 130 miliardów metrów sześciennych do 0”) ^[3], chociaż dane pokazały, że UE importowała rosyjski gaz na rekordowym poziomie przez cały 2024 rok ^[4], z tą różnicą, że dochodziło do tego „tylnymi drzwiami” – drogą morską. W 2024 roku Rumunia zaspokajała około 12 proc. potrzeb energetycznych Mołdawii. Do końca stycznia 2025 roku mołdawski import energii z Rumunii zwiększył się pięciokrotnie ^[5], co ponownie spowodowało wzrost cen. Według danych opublikowanych przez mołdawskie Krajowe Biuro Statystyczne (BNS), w grudniu 2024 roku odnotowano najwyższy wskaźnik inflacji od sierpnia 2023 roku, a do stycznia 2025 roku ceny wzrosły we wszystkich sektorach mołdawskiej gospodarki: żywności, towarów i usług, ze szczególnym wzrostem cen gazu o 27,6 proc. ^[6].

Prounijne rządy w Mołdawii rozpoczęły się na nowo dopiero po trudnej reelekcji Mai Sandu w wyborach prezydenckich w listopadzie 2024 roku ^[7], o czym przesądził głos migrantów pracujących za granicą, ponieważ Sandu właściwie przegrała ze swoim przeciwnikiem jeśli chodzi o głosy oddane na terytorium Mołdawii ^[8]. W obliczu ogromnych trudności wewnętrznych i zewnętrznych rząd otrzymał w odpowiednim czasie wsparcie ze strony UE: 10 marca 2025 roku Parlament Europejski zatwierdził pakiet pomocowy w wysokości 1,9 mld euro dla Mołdawii na okres trzech lat (2025–2027), z czego 315 mln euro powinno wpłynąć do lokalnej kasy już do końca kwietnia ^[9]. Mechanizm finansowy pakietu pomocowego (są to głównie pożyczki na korzystnych warunkach) przypomina ten, który UE przygotowała dla Bałkanów Zachodnich: Albanii, Kosowa, Czarnogóry, Macedonii Północnej i Serbii (6 mld euro na lata 2024–2027) ^[10]. Oba te zobowiązania ogłoszono z odważną obietnicą „podwojenia wielkości” gospodarek Mołdawii i Bałkanów Zachodnich w ciągu dekady. Pewność siebie, z jaką sformułowano to twierdzenie, jest dość zaskakująca, choć odzwierciedla znaną makroekonomiczną

[MD]

Ovidiu Țichindeleanu

Sowing Distrust: The Social and Cultural Perspective of Moldova in 2025

On January 1 2025, Russia (through its company Gazprom^[1]) stopped delivering gas through the Druzhba pipeline to the Moldgres company of Transnistria^[2]. The Transnistrian company had provided in 2024 ca. 68% of the energy needed by the Moldovan state company Energocom, which covers the necessities of the whole country. The cutting off was celebrated as the end of Europe's direct reliance on Russian energy ("from 130 billion cubic meters to 0")^[3], although data showed that the EU had still imported Russian LNG to record levels throughout 2024^[4], through the backdoor of shipping procurements. In 2024, Romania had provided about 12% of the energy needs of Moldova. By the end of January 2025, the Moldovan imports of energy from Romania have already multiplied by five times^[5], which also prompted a new hike of prices. According to data published by the National Bureau of Statistics (BNS), in December 2024 was recorded the biggest rate of inflation since August 2023, and by January 2025, the prices have gone up in all sectors of the Moldovan economy: food, goods and services, with a particular rise of the gas prices by a considerable 27.6%^[6].

The pro-EU governance of Moldova has only been settling into the new mandate after the difficult re-election of Maia Sandu in the Presidential elections of November 2024^[7], when the vote of the working diaspora proved decisive as Maia Sandu actually lost to her opponent the majority of the votes cast on the territory of Moldova^[8]. Facing enormous internal and external difficulties, the governance received a timely external support from EU: on March 10 2025, the European Parliament approved an aid package of 1.9 billion EUR for Moldova for a period of three years (2025–2027), of which 315 million EUR should enter the local coffers already by the end of April^[9]. The financial mechanism of the aid package (mostly loans in favorable conditions) is similar to the EU's already announced engagement with the West Balkans (Albania, Kosovo, Montenegro, North Macedonia and Serbia)^[10]. For the West Balkans, the EU committed a financial mechanism of 6 billion EUR for the period 2024–2027, and both engagements have been announced with the

tendencję z perspektywy UE: skala „małych krajów” pozwala na osiągnięcie pożądanych rezultatów w stosunkowo krótkim czasie, w przeciwieństwie do zastrzyku kapitału dla większych gospodarek. Szybkie efekty zachęcają ekonomistów i biurokratów zarządzających budżetami na papierze do tworzenia ambitnych, liniowych prognoz na dłuższe okresy, często z pominięciem pragmatycznych ograniczeń wynikających z ekonomii skali oraz potencjalnych konsekwencji niezadowolenia społecznego.

Pomimo faktycznej ulgi finansowej w kwietniu tak ambitne obietnice mają na razie wymiar bardziej polityczny niż ekonomiczny. Rzeczywistość społeczna Mołdawii pozostaje bowiem podzielona nie tylko przez układy „geopolityczne”, ale także przez trudności gospodarcze i głęboki brak zaufania do wszelkich władz. W krótkiej perspektywie od początku 2025 roku trwa potężna fala strajków pracowników mołdawskich kolei państwowych, którzy przypominają rządowi, że od sześciu miesięcy nie otrzymali wynagrodzeń ^[11]. W dłuższej perspektywie, jak zauważył Vitalie Sprînceană, spis powszechny z 2024 roku przyniósł być może najważniejszą i najbardziej niepokojącą wiadomość roku dla Mołdawian: udokumentował ciągły spadek liczby ludności, którego żaden rząd, bez względu na jego ukierunkowanie geopolityczne, nie zdołał zatrzymać ani znacząco ograniczyć w ciągu ostatnich dwóch dekad ^[12]. Tak więc w latach 2004–2014 Mołdawia odnotowała największy spadek liczby ludności: z 3,4 mln do 2,8 mln osób, co stanowi wstrząsającą stratę: 18 proc. Następnie podczas nieprzerwanej dekady rządów proeuropejskich populacja Mołdawii zmniejszyła się do około 2,4 mln osób – to jest o kolejne 13,9 proc. ^[13]. Mówiąc prościej, oznacza to, że przy stole obiadowym czteroosobowej rodziny nuklearnej brakuje już jednej osoby, a kolejna szykuje się do wyjazdu. Wzrost mierzony wyłącznie wskaźnikami ekonomicznymi nie jest w stanie zrekompensować społecznych kosztów tego procesu.

Na tle tych społecznych napięć rok 2024 przyniósł w już i tak niepewnym sektorze kultury rozczarowania wynikające z obietnic bez pokrycia, a także głośny skandal związany z przypadkiem cenzury.

Oskarżenie o cenzurę padło pod adresem pełnomocnika prezydenta do spraw kultury, który przyczynił się do bezpośredniej ingerencji skutkującej w lipcu 2024 roku bezterminowym zawieszeniem nowej sztuki teatralnej *Invizibil* (Niewidzialny), która miała być wystawiona w Teatrze Narodowym „Luceafărul”. Spektaklowi, zrealizowanemu we współpracy z rumuńskim dramaturgiem Davidem Schwartzem, przypisano „antypatriotyzm” oraz wymowę „sprzeczną z linią obecnego proeuropejskiego rządu” ^[14]. Reżyser upublicznił tekst i przedstawił swoją wersję wydarzeń ^[15]. Podczas gdy Związek Teatrów Mołdawii (UNITEM) zachował milczenie, miejscowi dziennikarze oraz członkowie niezależnej sceny kulturalnej szczegółowo przeanalizowali zarówno sam spektakl, jak i okoliczności jego zawieszenia. Jednoznacznie uznali to za przypadek cenzury, który jeszcze bardziej pogłębił nieufność i ujawnił, że w sektorze kultury, mimo deklaracji o jego demokratyzacji, wciąż dominują relacje oparte na modelu klient – właściciel ^[16].

Kolejny przełomowy moment o niepożądanych konsekwencjach nastąpił w marcu 2024 roku, kiedy mołdawskie Ministerstwo Kultury zrobiło furorę niespodziewanym ogłoszeniem szeroko zakrojonych planów otwarcia dużego centrum sztuki i kultury współczesnej w Kiszyniowie ^[17].

bold promise of no less than “doubling the size” of the economies of Moldova and the West Balkans within a decade. The confidence of such a major claim is rather surprising, although it betrays a known macro bias from the perspective of the EU: the size of “small countries” makes it possible to see some desired results over a relatively short period of time, as opposed to the injection of capital in bigger economies. Getting some quick results encourages then economists and bureaucrats working with budgets on paper to make grand linear projections over longer periods, while ignoring the pragmatic limits of the economies of scale and the consequences of social unhappiness.

In spite of the actual financial relief coming up in April, such big promises hold for now more political than economical weight, as the social reality in Moldova remains divided not only by “geopolitical” alignments, as by economical hardship and distrust in all kinds of existing authorities: in the short run, since the beginning of 2025, there has been a massive wave of strikes by Moldovan national railway workers reminding the government that they had not received their wages for the past six months^[11]. In the longer run, as Vitalie Sprînceană pointed out, the national census of 2024 brought perhaps the most important and worrying news of the year for Moldovans, as it documented the continuous decline of the population, which no government, no matter its geopolitical alignment, has managed to stop or to curtail significantly in the past two decades^[12]. Thus, between 2004–2014 Moldova had registered its biggest decline of population: from 3,400,000 to 2,800,000 people, a shattering 18% loss. Afterwards, during an uninterrupted decade of pro-European governments, the population of Moldova was reduced to about 2,400,000 people—i.e., a further 13.9% loss^[13]. In lay terms, this means that at the dinner table of the 4-members nuclear family, one person is missing and a second one is preparing to leave too. The growth measured in purely economical indicators cannot mend the social wounds created along this process.

On the background of these pressures on the society, the year 2024 had been marked in the already precarious cultural sector by the disappointments caused by weighty promises with little consequences and by the very public scandal of a case of cultural censorship.

The accusation of censorship was leveled against the President’s councilor for culture, who recognized direct interference that led in July 2024 to the announcement of the indefinite suspension of the debut theatre play *Invisible*, which was to be represented at the National Theatre “Luceafărul”. The show, realized in collaboration with the Romanian playwright David Schwartz, was accused of being “anti-patriotic” and “against the current pro-European government”^[14]. The director released to the public the text and presented his perception of the course of events^[15]. While the local union of theatres kept a dubious silence, the local journalists and members of the independent cultural scene discussed in details the events and the content of the play itself, and unequivocally came to the conclusion that this was indeed a case of censorship, one that further sowed distrust and showed that client-owner relationships are still dominating and plaguing the sector, in spite of claims of democratization^[16].

Zapowiedź – zainscenizowana jako konferencja prasowa z efektowną projekcją slajdów w opuszczonym budynku dawnej drukarni państwowej w Kiszyniowie – obiecywała sektorowi kultury ponad 14 tys. m kw. przestrzeni, w tym pracownie twórcze dla artystów oraz galerie. Projekt miał zostać sfinansowany ze środków w wysokości „10–15 mln euro” pochodzących ze sprzedaży terenu byłego stadionu narodowego Ambasadzie USA w Mołdawii. Lokalna scena niezależna szybko się zmobilizowała, organizując protest przeciwko „praniu sztuki” w ramach tego programu, jednocześnie wyrażając zadowolenie z faktu, że ministerstwo wreszcie uznało pilną potrzebę przestrzeni dla sektora kultury ^[18]. Poruszono przy tym dwie newralgiczne kwestie: wspomnianą potrzebę przestrzeni oraz lokalną historię protestów związanych z porzuceniem Stadionu Republikańskiego ^[19]. Koalicja niezależnej sceny kulturalnej odmówiła łączenia uzasadnionego zapotrzebowania na przestrzeń dla sektora z politycznymi i prywatnymi interesami związanymi ze sprzedażą dobra publicznego o znaczeniu symbolicznym i historycznym. Zaapelowała o znalezienie alternatywnego źródła finansowania oraz o stworzenie takiego modelu zarządzania przyszłym centrum, który uwzględniałby aktywny udział artystów i pracowników kultury. Sprawa utknęła w martwym punkcie i przez resztę roku nie poczyniono żadnych postępów. Na forum „Po co nam nowe centrum sztuki współczesnej?” (Narodowe Muzeum Sztuki w Kiszyniowie, 15 września 2024 roku), które zgromadziło lokalnych artystów, pracowników kultury, przedstawicieli instytucji kultury i ministerstwa, a także międzynarodowych ekspertów z doświadczeniem w tworzeniu i zarządzaniu demokratycznymi instytucjami tego typu, uczestnicy ponownie zwrócili uwagę na ogólną niepewność sektora. Wskazali na brak przestrzeni do pracy, organizacji wystaw i prezentacji oraz powszechny brak zaufania do obietnic składanych przez władze, a nawet do ich zdolności mediacyjnych. Innym istotnym przykładem tego problemu była porażka władz w mediacji między lokalną administracją a stowarzyszeniem kulturalnym Moldox, które przez ostatnie osiem lat organizowało z powodzeniem Moldox Festival (Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych na rzecz Zmiany Społecznej) w Kagule. Konflikt doprowadził do zawieszenia festiwalu, który w 2024 roku przeniesiono do Kiszyniowa. Podczas gdy Ministerstwo Kultury, również w 2024 roku, zainicjowało długo oczekiwany proces reorganizacji systemu wniosków o dofinansowanie projektów kulturalnych, lokalna scena została niemile zaskoczona sierpniowym ogłoszeniem o wycofaniu się Mołdawii z unijnego programu „Kreatywna Europa”, co miało istotne konsekwencje dla finansowania projektów kulturalnych w kraju ^[20].

Obietnica otwarcia nowego centrum w nieokreślonym momencie przyszłej dekady – w budynku stanowiącym dziedzictwo przemysłowe Kiszyniowa, wymagającym ogromnych nakładów finansów i pracy, aby stał się funkcjonalny – miała jednak natychmiastowe konsekwencje praktyczne. Casa Zemstvei (Dom Ziemstwa), główna przestrzeń kulturalna faktycznie funkcjonująca w Kiszyniowie, pozostawała przez ostatnią dekadę w gestii niezależnej sceny, przy minimalnym lub żadnym wsparciu ze strony władz i innych zainteresowanych stron. To właśnie tam można było obejrzeć działania organizowane przez Zpațiu (niezależną scenę kulturalno-artystyczną) ^[21] prowadzone przez

Another watershed moment of unwanted consequences was produced in March 2024, when the Moldovan Ministry of Culture was making a splash with the sudden announcement about its grand plans for the opening of a major center for contemporary arts and culture in Chişinău ^[17]. Staged as a press conference with nicely projected images in the derelict building of the former national typographical company of Chişinău, the announcement promised to the cultural sector spaces of over 14,000 sq.m., including studios of creation for artist and galleries, to be made possible with the financial support of about “10–15 million EUR” obtained from the sale of the territory of the former national stadium to the US Embassy of Moldova. The local independent scene mobilized shortly afterwards and decided to protest against the “artwashing” of such a scheme, while welcoming the initiative of the Ministry of Culture to finally recognize the dire need for spaces of the cultural sector ^[18]. The proposal had touched on two sensitive points, both the need for spaces, and the local history of the protests related to the abandonment of the Republican Stadium ^[19]. The coalition of the independent cultural scene refused to connect the legitimate need for spaces of the sector with the political and private interests linked to the sale of such a public good with symbolic and historical importance, and pleaded for finding a different financial source, as well as for a model of governance of the Center that would include the artists and cultural workers themselves. The matter reached an impasse and did not move forward for the rest of the year. At the Forum “A New Center for Contemporary Arts—What Is It Good For?” (The National Art Museum of Chişinău, 15 September 2024), which brought together local artists, cultural workers and stakeholders from cultural institutions and the ministry, as well as international participants with experience in creating and running democratically such institutions, the participants made again known the general state of precariousness of the sector, the lack of spaces for work, for exhibitions and representations, as well as a general distrust in promises made by authorities and even in their capacity of mediation. Another important case had been the failure of the authorities to mediate between the cultural association Moldox, which had organized for the past 8 years the successful film festival Moldox in the city of Cahul, and the local administration, which led to the suspension of the festival, which was forced to move in 2024 to Chişinău. And while the Ministry also started in 2024 also a welcomed process of re-organizing the applications for cultural projects, the local scene was further confused by the announcement in August 2024 that Moldova is withdrawing from the “Creative Europe” EU program for financing cultural projects ^[20].

The promise of opening a new Center down the road of the next indefinite decade, in a building belonging to the former industrial patrimony of Chişinău, but one that needs a lot of money and a lot of work to be made functional, had however also an immediate implication with practical consequences. Casa Zemstvei, the main space that actually exists in Chişinău and has remained in the self-administration of the independent scene for the past decade, with little to no investments made by the authorities and other stakeholders, was the place where one could find activities

Stowarzyszenie Oberliht, kolektyw Druzhba czy Queer Cafe. Teraz jednak lokatorzy zostaną eksmitowani, co oznacza koniec epoki Casa Zemstvei.

Mołdawia wyraźnie potrzebuje dynamicznego sektora kultury, który nadaje życiu sens. Kraj ten dysponuje zarówno twórczym potencjałem, jak i utalentowanymi jednostkami, jednak wszelkie nowe możliwości zderzają się tu z głęboką niepewnością i wszechobecnym brakiem zaufania. Zmiana tej rzeczywistości wymagałaby radykalnych reform – takich, jakie zostałyby przyjęte i skutecznie wdrożone przez wszystkich kluczowych uczestników trójstronnej relacji: władze, zewnętrznych interesariuszy wspierających kulturę oraz samych pracowników sektora.

Przypisy

- [1] <https://t.me/gazprom/1818>.
- [2] <https://www.msn.com/en-us/politics/government/russia-cuts-off-gas-supplies-to-transnistria/ar-AA1wCXNY>.
- [3] <https://x.com/ZelenskyUa/status/1874481379326488916>.
- [4] Elena Mazneva, “Europe Still Clings to Russia Gas with Record LNG Flow This Year”, BNN Bloomberg, December 20, 2024, <https://www.bnnbloomberg.ca/investing/2024/12/20/europe-still-clings-to-russia-gas-with-record-lng-flow-this-year/>.
- [5] <https://agora.md/2025/02/12/molдова-printre-lideri-la-inflatie-a-fost-inregistrat-cel-mai-mare-salt-al-preturilor-din-2022>.
- [6] https://statistica.gov.md/ro/statistic_indicator_details/10.
- [7] <https://www.euronews.com/my-europe/2024/11/04/pro-eu-incumbent-maia-sandu-re-elected-to-second-term-as-president-of-moldova>.
- [8] <https://interfax.com/newsroom/top-stories/107355/>.
- [9] <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20250310IPR27218/parliament-approves-new-support-plan-for-moldova>.
- [10] https://enlargement.ec.europa.eu/enlargement-policy/growth-plan-western-balkans_en.
- [11] <https://stiri.md/article/social/feroviariei-nu-si-au-primit-salariile-de-6-luni-si-ameninta-cu-proteste>.
- [12] <https://platzforma.md/arhive/394678>.
- [13] https://statistica.gov.md/ro/rezultatele-preliminare-ale-recensamantului-populatiei-si-locuintelor-2024-10077_61626.html.
- [14] <https://moldova.europalibera.org/a/teatrul-luceafarul-se-retrage-definitiv-din-productia-spectacolului-invizibil/33018831.html>.
- [15] <https://platzforma.md/arhive/394108>, <https://www.youtube.com/watch?v=JR4pYIL4JDk>.
- [16] Patrz <https://newtv.md/toate-stirile/scandal-in-teatrul-luceafarul-un-regizor-roman-se-plange-de-cenzura-la-chisinau-de-cealalta-parte-administratia-teatrului-il-acuza-de-manipulare>, <https://noi.md/md/societate/scandalul-de-la-teatrul-luceafarul-nastase-cere-demisia-consilierii-prezidentiale-si-o-ancheta>, <https://platzforma.md/arhive/394131>, <https://platzforma.md/arhive/394108>.

organized by Zpațiu ^[21] (run by the Oberliht Association), Druzhba or Queer Cafe. Now, the tenants will be evicted and thus Casa Zemstvei has reached the end of an epoch.

Moldova clearly needs the contribution of a vital cultural sector that adds meaning to life, and it does have the people and generative potential, but one has to consider that any new possibilities that might be opening up are landing on a territory of precariousness and distrust. Radical changes would have to be introduced and taken to heart by each member of the tripartite relation between the authorities, the external stakeholders (external cultural supporters) and the cultural workers themselves.

Endnotes

[1] <https://t.me/gazprom/1818>.

[2] <https://www.msn.com/en-us/politics/government/russia-cuts-off-gas-supplies-to-transnistria/ar-AA1wCXNY>.

[3] <https://x.com/ZelenskyyUa/status/1874481379326488916>.

[4] Elena Mazneva, *Europe Still Clings to Russia Gas With Record LNG Flow This Year*. BNN Bloomberg, December 20, 2024. <https://www.bnnbloomberg.ca/investing/2024/12/20/europe-still-clings-to-russia-gas-with-record-lng-flow-this-year/>

[5] <https://agora.md/2025/02/12/moldova-printre-lideri-la-inflatie-a-fost-inregistrat-cel-mai-mare-salt-al-preturilor-din-2022>

[6] https://statistica.gov.md/ro/statistic_indicator_details/10

[7] <https://www.euronews.com/my-europe/2024/11/04/pro-eu-incumbent-maia-sandu-re-elected-to-second-term-as-president-of-moldova>

[8] <https://interfax.com/newsroom/top-stories/107355/>

[9] <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20250310IPR27218/parliament-approves-new-support-plan-for-moldova>

[10] https://enlargement.ec.europa.eu/enlargement-policy/growth-plan-western-balkans_en

[11] <https://stiri.md/article/social/feroviariei-nu-si-au-primit-salariile-de-6-luni-si-ameninta-cu-proteste>

[12] <https://platzforma.md/arhive/394678>

[13] https://statistica.gov.md/ro/rezultatele-preliminare-ale-recensamantului-populatiei-si-locuintelor-2024-10077_61626.html

[14] <https://moldova.europalibera.org/a/teatrul-luceafarul-se-retrage-definitiv-din-productia-spectacolului-invizibil/33018831.html>

[15] <https://platzforma.md/arhive/394108>, <https://www.youtube.com/watch?v=JR4pYIL4JDk>

[16] See <https://newtv.md/toate-stirile/scandal-in-teatrul-luceafarul-un-regizor-roman-se-plange-de-cenzura-la-chisinau-de-cealalta-parte-administratia-teatrului-il-acuza-de-manipulare>, <https://noi.md/md/societate/scandalul-de-la-teatrul-luceafarul-nastase-cere-demisia-consilierii-prezidentiale-si-o-ancheta>, <https://platzforma.md/arhive/394131>, <https://platzforma.md/arhive/394108>.

[17] <https://mc.gov.md/ro/content/chisinaul-va-avea-un-centru-de-cultura-si-arta-contemporana-universul>.

[18] <https://platzforma.md/arhive/393973>.

[19] <https://platzforma.md/arhive/391145>.

[20] <https://stiri.md/article/social/moldova-s-a-retras-din-programul-europa-creativa-care-ar-fi-motivul>.

[21] <https://zpatiu.wordpress.com/>.

Ovidiu Țichindeleanu jest filozofem i teoretykiem kultury mieszkającym w Klużu i Kiszyniowie, zajmującym się krytyczną teorią społeczną, filozofią międzykulturową i kulturową historią postkomunizmu. Studiował filozofię w Klużu-Napoce (Universitatea Babeș-Bolyai), Strasburgu (Université Marc-Bloch) i Binghamton (State University of New York), gdzie uzyskał tytuł doktora filozofii na podstawie rozprawy *The Graphic Sound: An Archeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900* (2009).

[17] <https://mc.gov.md/ro/content/chisinaul-va-avea-un-centru-de-cultura-si-arta-contemporana-universul>

[18] <https://platzforma.md/arhive/393973>

[19] <https://platzforma.md/arhive/391145>.

[20] <https://stiri.md/article/social/moldova-s-a-retras-din-programul-europa-creativa-care-ar-fi-motivul>

[21] See <https://zpatiu.wordpress.com/>

Ovidiu Țichindeleanu is philosopher and cultural theorist living in Cluj and Chișinău, writing on critical social theory, intercultural philosophy, and the cultural history of post communism. He studied philosophy in Cluj-Napoca (Babes-Bolyai University), Strasbourg (Marc Bloch University) and Binghamton (State University of New York) where he gained PhD in philosophy with the thesis *The Graphic Sound: An Archeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900* (2009).

Edwin Bendyk

Katastrofa i nadzieja

Żyjemy w czasach katastrofy. Wieloimienny kryzys zdaje się obezwładniać swoim zasięgiem i skalą. Człowiek przekroczył już sześć z dziewięciu granic planetarnych, wkraczając w stan stałego zagrożenia dla funkcjonowania ekosystemu ziemskiego, a tym samym i dla utrzymania życia społeczeństw. Najbardziej dojmującymi przykładami są zmiany klimatyczne i utrata bioróżnorodności, nazywana szóstym wielkim wymieraniem gatunków.

Stan środowiska i jego destrukcja na skutek ludzkiej aktywności to tylko jeden z obszarów niepokojącego rozwoju współczesności. W sumie układają się one w całość, którą można opisać pojęciem kryzysu kapitalizmu – jedynej obowiązującej globalnie formy organizacji rzeczywistości społeczno-gospodarczej, której podporządkowane są inne sfery życia, w tym ekologia i kultura. Kryzys ten wywołuje liczne napięcia wytwarzające niebezpieczne energie polityczne, a ich wyrazem jest narastanie skrajnych tendencji, jak fundamentalizmy religijne, ruchy populistyczne i odradzanie się faszyzmu. Efektem jest coraz większa skłonność do sięgania w polityce po rozwiązania oparte na przemocy z wojną włącznie.

Wojna na pełną skalę stała się faktem w środku Europy. Rosyjska agresja przeciwko Ukrainie, zapoczątkowana w 2014 roku aneksją Krymu i wzmocniona inwazją w lutym 2022 roku, zszokowała nie tylko swoją brutalnością. Wszak terenów objętych jeszcze krwawszymi konfliktami nie brakuje na świecie. Ta wojna jest jednak symptomem znacznie głębszego problemu. Władimir Putin zdecydował o ataku na Ukrainę nie dlatego, że zawsze tego pragnął. Bo owszem, jego zamiarem strategicznym była i jest odbudowa rosyjskiego imperium, co bez podporządkowania Ukrainy jest niemożliwe. Putin zaatakował, bo uznał, że już może to zrobić – jego zdaniem świat, który dotychczas uniemożliwiał podobne działanie, przestał istnieć lub właśnie dobiega końca. Rosyjski dyktator napotkał jednak zaskakujący opór samych Ukraińców, jak i wspierającej ich koalicji państw demokratycznych zwanej przez Rosjan „kolektywnym Zachodem”.

[PL]

Edwin Bendyk

Catastrophe and Hope

We live in an era of crisis. A catastrophe with many names seems to paralyze us with its vast reach and scale. Humanity has already exceeded six of the nine planetary boundaries, entering a zone of persistent risk—threatening both the stability of Earth’s ecosystems and the survival of societies. The most striking examples are climate change and the loss of biodiversity, also known as the sixth mass extinction.

The state of the environment and its destruction by human activity is just one of the many alarming developments in the modern world. All in all, they form a whole that can be described by the concept of the crisis of capitalism—the only globally valid form of organization of the socioeconomic reality to which other spheres of life, including ecology and culture, are subordinated. This crisis is fueling numerous tensions that give rise to dangerous political forces, manifesting in the spread of extreme tendencies such as religious fundamentalism, populist movements, and the resurgence of fascism. The result is a growing tendency to resort to violent solutions in politics, including war. A full-scale war has erupted in the heart of Europe. The Russian aggression against Ukraine, which began in 2014 with the annexation of Crimea and escalated into a full invasion in February 2022, has shocked the world—not only because of its brutality. After all, many regions of the world are embroiled in even bloodier conflicts. However, this war is a symptom of a much deeper problem. Vladimir Putin did not attack Ukraine simply because he had always wanted to. While his strategic goal has long been to rebuild the Russian empire—an objective impossible without subjugating Ukraine—he acted because he believed the time was right. In his view, the world that had once prevented such aggression no longer existed or was on the verge of collapse. However, the Russian dictator encountered unexpected resistance—not only from the Ukrainians themselves but also from a coalition of democratic nations supporting them, a bloc that Russian authorities refer to as the “collective West.”

The struggle, which has now lasted for three years—or rather 11, counting from 2014—is far from over. A new factor has emerged with the United States, now under the leadership of Donald Trump

Trwająca już trzy lata (czy raczej jedenaście, licząc od 2014 roku) próba sił daleka jest od rozstrzygnięcia. Nowych argumentów dostarczają Stany Zjednoczone rządzone od 20 stycznia 2025 roku przez Donalda Trumpa. Zdaje się on podążać śladem Putina i też stawiać na koniec dotychczasowego świata. Po prostu Putin, a dziś również Trump zdają się wyrażać w czynach to, o czym już od dawna piszą analitycy i myśliciele: świat, jaki istniał dotychczas, przestał istnieć. Skoro tak, trzeba budować nowy. Wizje tej nowej rzeczywistości proponowane przez ideologów z Kremla czy z Waszyngtonu u wielu budzą entuzjazm. Nowy porządek oparty na sile i tradycyjnych wartościach może wydawać się atrakcyjny jako odpowiedź na narastający chaos. To jednak nie musi być jedyna odpowiedź na katastrofę.

Katastrofa nie musi też oznaczać klęski. W sensie technicznym to czas, w którym gwałtownie zmieniają się parametry funkcjonowania systemu i trwa jego przejście do nowego stanu dynamicznej równowagi. Nowego optimum nie da się zaplanować, będzie skutkiem wyborów dokonywanych w punktach bifurkacji, na rozdrożach przekształceń systemu, kiedy trzeba decydować, w jakim kierunku podążać dalej. Putin zdecydował o ataku, licząc, że popchnie proces w korzystnym dla Rosji kierunku. Wywołał reakcję, która go zaskoczyła, choć nie zniechęciła. Najwyraźniej jednak nie rozumie tej siły oporu, bo choć ma ona zdolność kształtowania systemu, bierze się z mikrostruktur.

Źródłem ukraińskiego oporu i odporności jest bowiem indywidualna podmiotowość połączona ze zdolnością do współdziałania i społecznej samoorganizacji. Doskonale tę postawę wyrażało hasło ogłoszone przez „twórczych partyzantów” na początku rewolucji godności: „Odpowiadam za to, co będzie jutro. Jestem kroplą w oceanie”. Kropla w oceanie stała się hasłem Majdanu, wielokrotnie można też było słyszeć protestujących, którzy skandowali: „Ukraina to ja!”. Indywidualna odpowiedzialność za wspólną sprawę i przyszłość.

Tak samo odpowiedzieli Ukraińcy w 2022 roku. Oczywiście łatwo zarzucić idealizację, wskazując, że przecież nie wszyscy stanęli do obrony itd. To prawda, liczą się jednak ci, co podejmują decyzje. Ci, którzy w chwili katastrofy, znajdując się w punkcie bifurkacji, decydują, czy wyjadą, czy też zostaną, podejmując kolektywny wysiłek obrony. To zbiorowy efekt ich indywidualnych wyborów zatrzymał Putina.

Nie tylko jednak o sam opór chodzi, ale też o towarzyszący mu społeczno-kulturowy proces powstawania nowego społeczeństwa na czasy po katastrofie i wojennej apokalipsie. Kulturowy ferment w Ukrainie fascynuje każdego, kto miał okazję choć trochę przyjrzeć się aktualnej literaturze, teatrowi, sztukom wizualnym, filmowi. Nie, nie powstają tylko dzieła wielkie. Nie o proporcje między arcydziełami a kiczem chodzi, tylko o sam proces twórczego wzmożenia, którego skutkiem będzie nowa społeczna wyobraźnia. Proces ten biegnie równolegle ze społecznym procesem kształtowania nowych praktyk wspólnego życia w warunkach permanentnego kryzysu.

Czy w ten sposób powstaje alternatywa dla putinowskiego rasyzmu, chrześcijańskiego nacjonalizmu Viktora Orbána czy technofeudalnego reakcjonizmu proponowanego przez elity władzy w USA? Nie wiemy, tak jak nie wiemy, jaki będzie efekt ewentualnej konfrontacji tak różnych propozycji. W tej chwili wszystko jest jeszcze możliwe. Nadzieja w katastrofie.

since January 20, 2025. He appears to be following in Vladimir Putin's footsteps, seemingly wagering on the end of the world as we know it. Putin—and now Trump—seem to be putting into action what analysts and thinkers have long been warning about: the world as it once existed has ceased to be. If that is the case, a new one must be built. The visions of this new order, promoted by ideologues in the Kremlin and Washington, have found enthusiastic support among many. A system rooted in power and traditional values may seem like an appealing response to growing chaos. However, it does not have to be the only answer to the crisis.

Catastrophe does not necessarily mean defeat. In technical terms, it marks a moment when the parameters of a system's functioning shift rapidly, pushing it toward a new state of dynamic equilibrium. This new balance cannot be predetermined; rather, it will emerge from the choices made at critical bifurcation points—turning points in systemic transformation where decisions shape the path forward. Putin chose to attack, hoping to steer this process in a direction favorable to Russia. However, his actions triggered a response that caught him off guard—though not enough to deter him. Yet, he seems unable to fully grasp the nature of this resistance. While it has the power to influence the system, its strength does not come from centralized structures but from microstructures, making it all the more difficult for him to control or suppress.

The source of Ukrainian resistance and resilience lies in individual agency combined with the capacity for social cooperation and organization. This spirit was perfectly captured in the slogan proclaimed by the “creative partisans” at the outset of the Revolution of Dignity: “I am responsible for what will happen tomorrow. I am a drop in the ocean.” “A drop in the ocean” became a defining motto of the Maidan, echoing in the chants of protesters who often declared: “Ukraine is me!” A profound expression of individual responsibility for a shared cause and a collective future.

Ukrainians responded in the same way in 2022. Of course, it is easy to accuse such a view of idealization by pointing out that not everyone stood up for themselves, that some chose to flee, or that unity was not absolute. That is true—but what matters are the decisions made by those who act. Those who, in the face of catastrophe, find themselves at a bifurcation point and choose whether to leave or stay, whether to withdraw or commit to a collective effort to defend their country. It was the cumulative effect of these individual choices that halted Putin's advance.

However, this is not only about resistance—it is also about the sociocultural process that accompanies it, the process of shaping a new society for the time after catastrophe and the apocalypse of war. The cultural upheaval in Ukraine is striking to those who have had the opportunity to closely observe contemporary literature, theater, visual arts, and film. No, it is not just masterpieces being created. The significance lies not in the ratio of great works to kitsch but in the sheer intensification of creativity—a process that will ultimately forge a new social imagination. This cultural transformation unfolds in parallel with broader societal shifts: the emergence of new forms of communal life adapted to the conditions of permanent crisis.

O ile potrafimy dostrzec katastrofę i właściwie ją zinterpretować.

Wydawać by się mogło, że wyjątkowo predestynowani do takiego współodczuwania powinni być Polacy. Rozumieją doskonale, czym jest Rosja i jej imperializm. W spektakularny też sposób zareagowali w pierwszych dniach pełnoskalowej inwazji, przyjmując pod swój dach miliony uciekających przed wojną z Ukrainy. Wśród angażujących się nie zabrakło artystów – tak jak inni rozwozili po całej Polsce przybywających na granicę, organizowali noclegi i zbiórki materiałów dla Sił Zbrojnych Ukrainy.

Pamiętamy ciągle emocje tamtych dni, wydawało się, że trwale zmieniają one społeczną wyobraźnię, co znajdzie też mocny wyraz w kulturze. I oczywiście nie zabrakło ciekawych projektów – Marta Górnicka zrealizowała znakomity spektakl *Matki. Pieśń na czas wojny*; w Galerii Arsenał w Białymstoku i Galerii Labirynt w Lublinie (a to tylko dwa z wielu przykładów) można było zobaczyć ukraińską sztukę mierzącą się z doświadczeniem wojny i dekolonizacji. Szczepan Twardoch opublikował powieść *Null*, w której wykorzystał doświadczenie licznych wyjazdów z pomocą dla ukraińskiej armii. Maja Kleczewska wystawiła *Dziady* w Iwanofrankińskim Narodowym Akademickim Teatrze Dramatycznym. Do tego dodać należy liczne przekłady ukraińskiej literatury: i tej najnowszej, już wojennej, i klasyki, jak również odkrywanych w Ukrainie dzieł z lat 20. XX stulecia.

Rzeczywiście, wielość i jakość propozycji ze wszystkich obszarów sztuki robi wrażenie. Tylko czy przekłada się to na zmianę wyobraźni? Wątpliwości nabrałem w drugiej połowie 2023 roku, kiedy rozpoczęły się protesty rolników. Ich elementem była wielotygodniowa blokada granicy polsko-ukraińskiej. Ukraińcy nie mogli uwierzyć, że tego typu działanie jest możliwe. Zdumiała ich nie tylko forma protestu, ale także bezradność polskiego rządu, najpierw Zjednoczonej Prawicy, potem – po wyborach 2023 roku – Koalicji Obywatelskiej. Największe jednak rozczarowanie wywołała bezczynność społeczeństwa obywatelskiego, które w żaden sposób nie wypowiedziało się na ten temat.

Po prostu blokady granicy ukraińskiej obchodziły niewielu, a same protesty rolników były popierane przez 80 proc. społeczeństwa. Granica polsko-ukraińska okazała się jednak tematem zbyt odległym i najwyraźniej w żaden sposób niezwiązanym z codziennie dostarczanych przez media obrazami wojny. Potem było już tylko gorzej, w roku 2024 dyskusję o Ukrainie w Polsce zdominowały kwestie historyczne oraz problem wystarczającej lub niewystarczającej wdzięczności ze strony ukraińskiego społeczeństwa za uzyskaną pomoc.

Psychologowie społeczni są zapewne w stanie wyjaśnić, w jaki sposób społeczne emocje i świadomość zmieniła się od euforii pierwszych tygodni po wybuchu do coraz większego zmęczenia tematem i rosnącej niechęci do Ukraińców mieszkających w Polsce. Nie o tym jest jednak ten tekst, tylko o potencjale nadziei, jaki tkwi w dostrzeżeniu katastrofy jako szansy budowy nowego świata. Zdumiewające jest to, że poza nielicznymi pracami, jak np. znakomita książka *Być gościem w katastrofie* Tomasza Szerszenia, wojna w Ukrainie nie wywołała większego poruszenia intelektualnego, nie stała się kulturotwórczym impulsem, nie wyzwoliła chęci rzeczywistego zrozumienia tego, co dzieje się za polską wschodnią granicą.

Does this process offer an alternative to Putin's imperialist racism, Viktor Orbán's Christian nationalism, or the techno-feudal reactionism embraced by the U.S. ruling elite? We do not yet know—just as we do not know what will emerge from the potential confrontation between these diverging visions. At this moment, everything remains possible. Hope in disaster.

But only if we can recognize the disaster and interpret it correctly.

One might expect Poles to be particularly predisposed to such empathy. They understand Russia and its imperialism all too well. Their response in the first days of the full-scale invasion was remarkable—welcoming millions of people fleeing the war in Ukraine. Among those who took action were artists—just like many others, they transported refugees across Poland, organized shelters, and gathered supplies for the Armed Forces of Ukraine. Their engagement was not just humanitarian; it was an expression of solidarity deeply rooted in historical experience and a shared understanding of the stakes in this conflict.

We still remember the emotions of those days—the sense that they would permanently reshape the social imagination and find powerful expression in culture. And indeed, there was no shortage of compelling artistic responses. Marta Górnicka staged the remarkable performance *Mothers. A Song for Wartime*. Ukrainian art exploring the experience of war and decolonization was presented in venues such as the Arsenal Gallery in Białystok and the Galeria Labirynt in Lublin—just two of many examples. Szczepan Twardoch published the novel *Null*, drawing on his firsthand experiences from numerous aid trips to the Ukrainian army. Maja Kleczewska staged *Dziady* at the National Academic Drama Theatre in Ivano-Frankivsk. Additionally, Ukrainian literature—both contemporary, war-related works and rediscovered classics from the 1920s—has been extensively translated, offering new perspectives on history and resistance.

Indeed, the sheer number and quality of artistic responses across all fields is remarkable. But does this translate into a lasting shift in social imagination? By the second half of 2023, I began to have doubts—particularly when the farmers' protests erupted. These protests included a blockade of the Polish-Ukrainian border that lasted for weeks. Ukrainians were stunned that such an action could even take place. Their disbelief extended not only to the nature of the protest itself but also to the Polish government's inability to respond effectively—first under the United Right, and later, after the 2023 elections, under the Civic Coalition. Yet the greatest disappointment stemmed from civil society's silence. The public, so engaged in the early days of the war, failed to react. No major voices spoke out against the blockade. There was no widespread debate, no mobilization—just a striking absence of response.

Quite simply, few people chose to bypass the Ukrainian border blockades, and the farmers' protests themselves enjoyed the support of 80% of the population. The Polish-Ukrainian border proved to be too distant an issue—apparently disconnected from the images of war that continued to flood the media daily. From there, the situation only deteriorated. By 2024, discussions about Ukraine in Poland became dominated by historical grievances and debates over whether the Ukrainian people

Być może jest jeszcze zbyt wcześnie, by ujawniły się oczekiwane przeze mnie zmiany. A może po prostu nie dostrzegliśmy znaczenia katastrofy, uznaliśmy, że nas nie dotyczy, a więc i pozbawiliśmy się szansy na nadzieję, jaką niesie?

Edwin Bendyk – dziennikarz, aktywista społeczny, pisarz. Od lipca 2020 roku prezes Fundacji im. Stefana Batorego. Publicysta tygodnika „Polityka”. Twórca Ośrodka Badań nad Przyszłością w Collegium Civitas (obecnie Uniwersytet Civitas) w Warszawie. Autor książek: *Zatruta studnia. Rzec o władzy i wolności* (2002), *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci* (2004), *Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu* (2009), *Bunt sieci* (2012), *Jak żyć w świecie, który oszalał* (wspólnie z Jackiem Santorskim i Witoldem Orłowskim, 2014), *W Polsce, czyli wszędzie. Rzec o upadku i przyszłości świata* (2020). Członek Polskiego PEN Clubu. Sympatyk sztuki alternatywnej, uczestnik wielu inicjatyw oddolnych, entuzjasta lokalnych mikroutopii.

had shown sufficient gratitude for the aid they received. The initial solidarity and shared sense of purpose that had defined the early days of the war gave way to a narrative shaped by resentment and revisionist arguments, overshadowing the deeper questions of long-term cooperation and mutual support.

Social psychologists could likely explain how collective emotions and awareness shifted—from the euphoria of the first weeks after the invasion to growing fatigue with the topic and increasing resentment toward Ukrainians living in Poland. However, this text is not about that. It is about the potential for hope—the possibility that catastrophe can be recognized as an opportunity to build a new world. What is striking is that, apart from a few exceptional works—such as Tomasz Szerszeń's *Being a Guest in a Catastrophe*—the war in Ukraine has not sparked significant intellectual upheaval in Poland. It has not become a culture-forming impulse, nor has it ignited a broader desire to truly understand what is happening just beyond Poland's eastern border. The war remains present in media coverage and political discourse, but its deeper meaning—its transformative potential—has largely gone unexamined.

Perhaps it is still too early for the changes I hope to see. Perhaps we have convinced ourselves that it does not concern us directly. In doing so, we may have unwittingly deprived ourselves of the hope that disaster can offer.

Edwin Bendyk, journalist, social activist, writer. Since July 2020, president of the Stefan Batory Foundation. Publicist for the weekly magazine *Polityka*. Creator of the Center for Futures Studies at the Collegium Civitas (now Civitas University) in Warsaw. Author of the books: *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności*, 2002 (Poisoned Well: On Power and Freedom), *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, 2004 (Antimatrix: Man in the Labyrinth of the Network), *Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu*, 2009 (Love, War, Revolution: Sketches for a Time of Crisis), *Bunt sieci*, 2012 (Web Rebellion), *Jak żyć w świecie, który oszalał*, wspólnie z Jackiem Santorskim i Witoldem Orłowskim, 2014 (How to Live in a World That Has Gone Mad, together with Jacek Santorski and Witold M. Orłowski), *W Polsce, czyli wszędzie. Rzecz o upadku i przyszłości świata*, 2020 (In Poland, or Everywhere: On the Fall and the Future of the World). Member of the Polish PEN Club. Sympathizer of alternative art, participant in many grassroots initiatives, enthusiast of local micro-utopias.

Wei-Yun Lin

Przekraczanie granic i zmiana mapy świata.

Sztuka współczesna w Tajwanie w kontekście geopolityki

1. Wprowadzenie

W tym roku tajwańscy artyści mają zaszczyt i przyjemność uczestniczyć w wystawie „Wspólny kraj-obraz / Powitanie obcego” w Galerii Arsenał w Białymstoku. Celem wystawy, jak podkreślają kuratorzy, jest artystyczna odpowiedź na wydarzenia ostatnich lat na całym świecie, takie jak kryzys migracyjny na wschodniej granicy UE, pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę, seria zakrojonych na szeroką skalę ćwiczeń chińskiej armii wokół Tajwanu, ograniczenie swobód politycznych w Gruzji itd. Kuratorzy twierdzą, że choć artyści „zwracają szczególną uwagę na procesy artystyczne zachodzące w Polsce i sąsiednich krajach, takich jak Ukraina, Litwa i Mołdawia”, to „wykorzystują również strategię »outsidera« lub »obcego«, którego rolą jest zadawanie pytań lub prowokowanie do refleksji”. Tymi outsiderami/obcymi są artyści z Gruzji i Tajwanu.

To prawda, że polska publiczność nie jest zaznajomiona z ruchem artystycznym w Tajwanie, a tajwańscy artyści mogą jawić się jej jako obcy przybysze z odległego kraju. Jednak warto zadać pytanie: czy Europę Środkowo-Wschodnią i Tajwan naprawdę aż tak niewiele łączy?

2. Tak daleko, tak blisko

Wielu osobom może się to wydawać zaskakujące, ale na przestrzeni dziejów dochodziło do kontaktów między Europą Środkowo-Wschodnią i Tajwanem. W XVII wieku polski jezuita Wojciech Męciński trafił do Tajwanu i spędził tam sześć miesięcy. Stało się tak, ponieważ płynął z Malakki do Makau na portugalskim statku, który został porwany przez Holendrów (wówczas część Tajwanu była kolonią holenderską). Po opuszczeniu Tajwanu Męciński spisał swoje obserwacje. Najprawdopodobniej jako pierwszy Polak w historii (i jeden z pierwszych w Europie) stworzył tekst o tym kraju ^[1]. W 1885 roku, podczas wojny chińsko-francuskiej, słynny polski malarz Julian Fałat odwiedził Tajwan w drodze do Jokohamy w Japonii ^[2]. W 1936 roku polski pisarz Aleksander Janta-Pończyński przybył do Tajwanu i odwiedził słynną tajpejską kawiarnię Café Werthers ^[3]. Podczas II wojny światowej

[TW]

Wei-Yun Lin

Crossing Boundaries and Rewriting the World's Map: Contemporary Art in Taiwan in the Context of Geopolitics

1. Introduction

This year, Taiwanese artists have the honor and pleasure to participate in the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger* in the Arsenal Gallery in Białystok. The aim of the exhibition, as the curators point out, is an artistic response to the events of recent years happening around the world, such as the migration crisis on the EU's eastern border, Russia's full-scale military invasion of Ukraine, a series of large-scale Chinese army exercises around Taiwan, the curtailment of political freedoms in Georgia and so on. The curators state, that although the exhibition "pays particular attention to the artistic processes taking place in Poland and the surrounding region, in countries such as Ukraine, Lithuania, and Moldova", it also "uses the strategy of the 'outsider' or 'stranger'—whose role is to ask or provoke questions", and these outsiders/strangers are artists from Georgia and Taiwan.

It is true that the Polish audience may not be familiar with the art movement in Taiwan, and to them, Taiwanese artists may look like strangers, newcomers from a far country. However, what has to be asked is: Are Central/Eastern Europe and Taiwan really that far away from each other?

2. So Far, So Close

It may sound surprising to many, but Eastern/Central Europe and Taiwan had many interactions in history. In the 17th century, a Polish Jesuit Wojciech Męciński was brought to Taiwan and stayed there for six months, because he sailed from Malacca to Macau on a Portuguese ship, which was kidnapped by the Dutch (at that time part of Taiwan was a Dutch colony). After he left Taiwan, he wrote down what he saw in Taiwan, and this is perhaps the first record of Taiwan made by a Pole (and one of the first records in Europe)^[1]. In 1885 during the French-Sino War, a famous Polish painter Julian Fałat dropped by in Taiwan on his way to Yokohama in Japan^[2]. In 1936, a Polish writer Aleksander Janta-Połczyński visited Taiwan and went to a renowned café in Taipei called *Café Werthers*^[3]. During WWII, Taiwanese doctor Ngô Sin-îng wrote many times in his diary about his worries about

tajwański lekarz Ngôo Sin-îng wielokrotnie zapisywał w swoim dzienniku obawy dotyczące Europy i Polski. Polskie gazety również pisały o Tajwanie podczas II wojny światowej i zimnej wojny. W latach 80. Tajwańczycy czytali o „Solidarności” w gazetach – zarówno oficjalnych, jak i podziemnych.^[4]

Nawet dziś, mimo geograficznej odległości, Ukraina, Polska i Tajwan nie są sobie obce. Popularnością wśród tajwańskiej publiczności cieszą się filmy Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Kieślowskiego. W Tajwanie ukazują się też przekłady polskiej literatury – m.in. utworów Wisławy Szymborskiej, Janusza Korczaka, Olgi Tokarczuk czy Igora T. Mieciaka, który pisał o Ukrainie w książce *Sezon na słoneczniki*^[5]. Podczas rewolucji słoneczników i ruchu niebieskich ptaków w Tajwanie, a także ruchu parasolek w Hongkongu wielokrotnie recytowano wiersz Szymborskiej *Dzieci epoki* jako wyraz politycznego aktywizmu^[6].

Gdy Rosja zaatakowała Ukrainę, rząd i społeczeństwo Tajwanu zorganizowały różne formy wsparcia – od sankcji wobec Rosji po pomoc finansową i medyczną dla Ukrainy. Znajomy opowiedział mi o licealiście, który sprzedawał paczki kawy ozdobione rysunkami ukraińskich dzieci, by zwrócić uwagę na sytuację Ukrainy. Radio Tajwan International przeprowadziło wywiad z ukraińskim pisarzem Jurijem Andruchowyczem, który stwierdził, że tajwańskie media skontaktowały się z nim jako pierwsze na świecie. Reporterzy podróżowali do Ukrainy, by przygotować relacje z pierwszej ręki. Związki między Tajwanem a Europą Środkowo-Wschodnią przywodzą na myśl słowa Brunona Schulza, którego twórczość jest dobrze znana i ceniona w Tajwanie i Hongkongu: „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”^[7].

3. Sztuka, polityka i życie codzienne

Mówiąc o stole w kontekście wystawy „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”, warto wspomnieć o pracy, która przedstawia prawdziwy stół. To *Tastes of Empire* (Smaki imperium) autorstwa MaLi Wu – uznanej artystki, laureatki National Award for Arts w 2016 roku. Już w latach 90. wprowadzała ona do Tajwanu zachodnią sztukę awangardową poprzez tłumaczenia. Jej twórczość koncentruje się na sztuce konceptualnej i performatywnej, dotykając zagadnień historycznych, politycznych, społecznych oraz ekologicznych. *Tastes of Empire* to wielokanałowa instalacja wideo złożona z filmów, na których mieszkanki i mieszkańcy Qijin (wyspy i portu morskiego w Kaohsiungu) opowiadają swoje historie. Jest wśród nich człowiek, którego rodzina żyje na wyspie od pokoleń, jest imigrantka z Chin, która ponad 60 lat temu osiedliła się tu po chińskiej wojnie domowej, oraz Indonezyjka, która przyjechała do pracy i została w Qijin po ślubie z Tajwańczykiem. Mówią o swojej codzienności, sposobach zarabiania na życie, relacjach z kulturą oraz o potrawach, które przygotowują. Równocześnie na trzech stołach rozmieszczone są instalacje wideo, na których mieszkańcy Tajwanu i Singapuru dzielą się opowieściami o jedzeniu, jego związkach z migracją oraz wspomnieniami kulinarnymi.

Jedzenie odgrywa w tajwańskiej kulturze kluczową rolę (jest jednym z ulubionych tematów rozmów Tajwańczyków), podobnie jak okrągłe stoły, które pojawiają się podczas *Pān-toh*. To tradycyjny tajwański bankiet z okazji ślubu, pogrzebu czy innych uroczystości i ceremonii religijnych, często organizowany przy drodze. Osoby, które wcześniej się nie znały, spotykają się wokół stołu, by razem

Europe and Poland. Polish newspapers also wrote about Taiwan during WWII and the Cold War. In the 1980s, Taiwanese read about *Solidarity* in Poland in newspapers—both official and underground.^[4]

Even now, Ukraine, Poland, and Taiwan are not far apart despite geographical distance. Films by Andrzej Wajda and Krzysztof Kieślowski enjoy popularity among Taiwanese audiences. Works by Polish authors are translated and published in Taiwan, for example Wisława Szymborska, Janusz Korczak, Olga Tokarczuk, Igor T. Miecik (who wrote about Ukraine in his *Sunflower Season*).^[5] During the Sunflower Movement and Blue Bird Movement in Taiwan, as well as Umbrella Movement in Hong Kong, Szymborska's poem *Children of Our Age* (*Dzieci epoki*) was widely recited and used as an expression of political activism.^[6]

When Russia invaded Ukraine, the Taiwanese government and people organized various kinds of support for Ukraine (including sanctions towards Russia, and financial and medical help for Ukraine), a friend of mine told me, that a high school student sold coffee bags with Ukrainian children's drawing on them, to arouse people's interest in Ukraine. Radio Taiwan International interviewed a Ukrainian writer, Yurii Andrukhovych (Andrukhovych said that Taiwanese media is the first media in the world to contact him). Reporters went to Ukraine to do first-hand reports. The relations between Taiwan and Central/Eastern Europe are like what Bruno Schulz—a Polish writer from Drohobych, whose work is well-known and beloved in Taiwan and Hong Kong—said: "Under the table that divides us, don't we all secretly hold hands?"^[7]

3. Art, Politics, and Everyday Life

Speaking of the table in *Common Landscape / Greeting a Stranger* there is a Taiwanese artwork that features a real table. It is *Tastes of Empire* by MaLi Wu. MaLi Wu is a renowned artist who received the National Award for Arts in 2016. As early as the 1990s, she introduced Western avant-garde art to Taiwan through translation. Her works focus on conceptual art and action, dealing with historical, political and social, ecological issues. *Tastes of Empire* is a multichannel video device, on screens on the wall, the audience can see films, on which residents from Cijin (an Island and seaport in Kaohsiung) tell their life stories. One of them is a local who has lived here for generations, the other is an immigrant from China after the Chinese Civil War, and another comes from Indonesia for work, and later got married to a Taiwanese. They talk about what they do to make a living, how they feel about their culture, and the food they make. Meanwhile, on three tables there are video installations that show films, in which people from Taiwan and Singapore tell the audience about the food they make, and migration/memories related to these foods.

Food is an important element of Taiwanese culture (it's one of the favorite topics of Taiwanese people), as well as the round tables. These tables appear during *Pān-toh*. *Pān-toh* is a traditional Taiwanese-style banquet, often held by the road, on occasion of weddings, funerals, celebrations, and religious ceremonies. People who don't know each other before meet around the table, eating

spożywać wykwintne, niedostępne na co dzień dania. To okazja do rozmów, picia, wymiany plotek i opowieści. Choć bohaterowie filmów nie znają się osobiście, ich historie i jedzenie symbolicznie spotykają się przy wspólnym stole, co można porównać do uczestnictwa w *Pān-toh*. Widzowie również są zaproszeni do tej interaktywnej uczty – mogą zapisać na małej kartce przepis oraz własne wspomnienia związane z migracją i położyć je na stole. Dzięki temu ludzie z Tajwanu, Singapuru, Polski, Ukrainy, Gruzji i wielu innych miejsc mogą wirtualnie spotkać się przy *Pān-toh*, dzieląc się swoimi potrawami, historiami i doświadczeniami.

Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences (Błotniste badlandy, marionetki i wspomnienia), stworzone przez kolektyw Walking Grass Agriculture, również silnie nawiązuje do tajwańskiej tradycji i codziennego życia. Instalacja wideo przedstawia tradycyjny rytuał – spektakl marionetkowy przygotowany specjalnie dla bogów – sfilmowany w Moon World (badlandach w prowincji Kaohsiung). Został on zestawiony z historią mówioną – wspomnieniami miejscowego mężczyzny o ziemi, lesie bambusowym, świątyni Boga Ziemi oraz rodzicach. Dzieło ukazuje, jak współczesny człowiek jest związany z tradycją i naturą, ale jednocześnie sugeruje, że wraz z upływem czasu może nastąpić odejście od dawnych zwyczajów i ziemi przodków. To zjawisko nie jest unikalne dla Tajwanu – podobne procesy można zaobserwować również w Polsce i Ukrainie, gdzie wiele tradycyjnych rytuałów, tańców i pieśni ludowych zanika. Po licznych zmianach wywołanych klęskami żywiołowymi, degradacją środowiska czy wojnami rodzi się pytanie: jak ludzie mogą odnaleźć drogę powrotną do ziemi i tradycji? Czy taka droga w ogóle istnieje? A może trzeba wytyczyć zupełnie nową ścieżkę? To pytania, nad którymi warto się zastanowić.

Instalacja wideo ChunTiena Chena *In Memory of the Chinatown* (Na pamiątkę Chinatown) również porusza temat zmieniającego się krajobrazu i wspomnień, które mogą zostać utracone wraz z transformacją przestrzeni. W przeciwieństwie do Chinatown w Londynie czy San Francisco, Chinatown w Tainanie nie był dzielnicą chińskich imigrantów. Kompleks powstał w latach 80. i został zamieszany przez Tajwańczyków, a nazwano go Chinatown tylko dlatego, że jego architektura nawiązywała do stylu chińskiego. Budynek, składający się z części mieszkaniowej i centrum handlowego, przeżywał swój złoty okres, lecz – jak wiele podobnych miejsc – stopniowo popadał w ruinę i ostatecznie został wyburzony. Dawni mieszkańcy wyprowadzili się, a na jego miejscu ma powstać park wodny. Podobne zjawisko można zaobserwować w Polsce – przykładem jest Jarmark Europa na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie. Niegdyś największy w Europie bazar pod gołym niebem, został zlikwidowany w 2008 roku, by ustąpić miejsca nowemu Stadionowi Narodowemu. Czy ludzie tęsknią za dawnym bazarem? Czy pozostanie on w pamięci? Tego nie sposób przewidzieć, lecz dzięki sztuce może on powrócić przynajmniej na chwilę – na mapę wyobraźni, a może nawet umysłu.

W twórczości tych artystów można dostrzec wyraźne przenikanie się sztuki, polityki i życia codziennego – to jeden z najbardziej charakterystycznych rysów sztuki tajwańskiej. Ta specyfika ma swoje korzenie w ruchach artystycznych lat 80. W czasach stanu wojennego (1949–1987), gdy presja

delicious, refined dining that doesn't appear on everyday tables. They can also talk, drink, exchange gossip and stories. Although the people in the videos don't know each other, their stories and food meet around the table, so we can say that virtually they are "eating" a *Pān-toh* together. The audience is also invited to this *Pān-toh* by writing down a dish (in the form of its recipe) and stories about migration/memories on a small piece of paper and putting it on the table. In this way, people from Taiwan, Singapore, Poland, Ukraine, Georgia, and other places can virtually meet at *Pān-toh* and share their food, stories, and memories.

Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences made by the team Walking Grass Agriculture also has a strong connection with Taiwanese tradition and everyday life. The video installation shows a traditional ritual (a marionette performance specially made for Gods to watch) filmed at Moon World (a badlands in Kaohsiung province), juxtaposed with oral history—a local man talks about his memories about the land, the bamboo forest, the temple for God of Land, and his parents. It shows how people are connected with tradition and nature in a modern world, but also hints at the possible departure from tradition and the land that may occur when time passes. This phenomenon can also be observed in other places, such as Poland and Ukraine (many traditional rituals, dances, and folk songs disappear). After many changes (may be caused by natural disasters, environmental changes, wars...), how can people find their way back to the land, to tradition? Or is there a way back? Does a new road have to be built? These are the questions worth asking about.

ChunTien Chen's video installation *In Memory of the Chinatown* is also about the change in landscape and the memories that may get lost together with the change. Unlike Chinatown in London or San Francisco, Chinatown in Tainan is not a district where Chinese immigrants live. It was built in the 1980s and inhabited by Taiwanese, and it was called Chinatown only because the architecture resembles Chinese style. The building is a mixture of apartments and a shopping mall, it had its golden age, however, like many such places, it fell slowly into decay and was demolished. The old residents moved out, and in its place, a water park will be built. In Poland, we can also find a parallel: the bazaar "Jarmark Europa" in the 10th-Anniversary Stadium in Warsaw. It was once Europe's largest open-air market, in 2008 it was demolished, and a new stadium Kazimierz Górski National Stadium was built. Do people miss the bazaar? Will memories about it remain? No one knows, but with art, at least it can last for a while in the imaginary map—or the map of the mind.

In these artists' works, we can observe a strong mixture of art, politics, and everyday life; it's very characteristic of Taiwanese art. This feature is related to the art movement during the 1980s. Under the political pressure during the Martial Law (1949–1987), only in culture, art, ecological, social, and gender movements could people find a bit of freedom to breathe. The word was not only the word, but also the world. That's why there was censorship. People got arrested or even killed only because they read books. Despite the danger, they continued to read, write, make art, and act. In the 1980s artists and writers challenged the system with art, theatre, painting, photography, and cinema, whereas ecological/gender/social activists, as well as the mass, fought their way toward

polityczna była ogromna, kultura, sztuka oraz ruchy ekologiczne, społeczne i genderowe stanowiły jedyne przestrzenie, w których ludzie mogli odnaleźć choć odrobinę wolności. Słowo nie było jedyne słowem, lecz całym światem. Dlatego cenzura była wszechobecna. Ludzi aresztowano, a nawet zabijano za samo czytanie książek. Mimo zagrożenia nadal czytali, pisali, tworzyli sztukę i angażowali się w działalność opozycyjną. W latach 80. artyści i pisarze rzucili wyzwanie systemowi poprzez sztukę, teatr, malarstwo, fotografię i kino, podczas gdy aktywiści ekologiczni, genderowi i społeczni, wspierani przez wielu obywateli, walczyli o wolność, sprawiedliwość i równość. Protesty często zawierały elementy artystyczne – performanse, sztukę na żywo, literaturę, grafikę. W końcu nadeszła zmiana: stan wojenny został zniesiony, Tajwan stał się krajem demokratycznym, a sztuka i literatura odegrały w tym procesie kluczową rolę^[8].

4. Nikt nie jest outsiderem, żadne miejsce nie jest obce

Można więc powiedzieć, że sztuka, literatura i słowa uczestniczą w kształtowaniu świata – zmieniają go, przenikając do zakazanych przestrzeni, swobodnie i odważnie wędrując po rygorystycznej mapie wyznaczonej przez politykę. Jest to w pewnym sensie echo słów francuskiego socjologa Michela de Certeau, który w książce *Wynaleźć codzienność* napisał:

Po pierwsze, jeśli rzeczywiście porządek przestrzenny organizuje zarówno zbiór możliwości (np. przez wyznaczenie miejsc, w których można się poruszać), jak i ograniczeń (np. przez ścianę uniemożliwiającą dalszą drogę), to spacerowicz, przemierzając tę przestrzeń, aktualizuje niektóre z tych możliwości. W ten sposób nadaje im realny kształt i sprawia, że stają się dostrzegalne^[9].

Sztuka jest aktem wędrówki, przełamywania granic i przepisywania mapy. Jak podkreślają kuratorzy, wystawa „nie ma na celu rozwikłania sprzeczności naszych czasów, lecz traktuje je jako punkt wyjścia do debaty o solidarnej teraźniejszości i sprawiedliwej przyszłości”. Kluczowe jest dostrzeżenie różnic i poszukiwanie możliwych dróg dialogu – rozmowa o tym, co nas dzieli i łączy, wzajemne zrozumienie oraz budowanie solidarności opartej na empatii. Sztuka performatywna ma moc zmieniania mapy geopolitycznej, łączenia miejsc, które wydają się od siebie odległe. Może nie jesteśmy w stanie przekształcić fizycznej mapy świata, ale możemy sprawić, że przestrzenie staną się sobie bliższe – poprzez wędrówkę, zarówno fizyczną, jak i wirtualną.

Na tej nowej mapie świata nikt nie jest outsiderem – jak śpiewa tajwańska artystka Panai Kusui. Insider, przenosząc się dokąds, staje się outsiderem (można być outsiderem nawet u siebie), podczas gdy outsider, przekraczając próg, może stać się insiderem. Być może podział na insiderów i outsiderów nie istnieje – może każdy z nas jest „pomiędzy”, jak w instalacji *Między* polskiego poety i artysty Stanisława Dróżdża. Po wejściu do tego białego sześcianu, otoczeni zewsząd słowami „między”, widzowie znajdują się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. Można w tym stanie odczuwać panikę i smutek, ale można też – jak mój syn dziesięć lat temu – bawić się samochodzikami. Albo usiąść przy prawdziwym lub wyobrażonym stole, potajemnie (lub otwarcie) chwycić się za ręce, dzielić się jezeniem, opowieściami, wspomnieniami, radością, smutkiem i solidarnością.

freedom, justice, and equality. Protests also contain artistic elements (performances, live art, literature, graphic arts). In the end, the change came, Martial Law ended, Taiwan became a democratic country, and art and literature played an important role in it.^[8]

4. No One Is an Outsider, No Place Is a Strange Place

In this way, we can say that art/literature/words take part in changing the world, they change it by walking into forbidden places, wandering freely, bravely in the rigoristic map outlined by politics. This somehow echoes what the French sociologist Michel de Certeau said in *The Practice of Everyday Life*:

First, if it is true that a spatial order organizes an ensemble of possibilities (e.g., by a place in which one can move) and interdictions (e.g., by a wall that prevents one from going further), then the walker actualizes some of these possibilities. In that way, he makes them exist as well as emerge.^[9]

Art is an act of walking, breaking boundaries, and rewriting the map. As the curators say, the exhibition “does not aim to unravel the contradictions of our time but takes them as a starting point to debate about the solidarity-based present and just future.” It is important to see the differences and find possible ways to dialogue, to talk about differences and similarities, to understand each other, and to build solidarity based on understanding. The performative art can change the map of geopolitics, bridge together places seemingly far away from each other. We may not be able to change the world’s geographical map, but we can make places closer to each other by walking—physically and virtually.

In this new map of the world, no one is an outsider, as Taiwanese indigenous singer Panai Kusui said in her song. An insider is an outsider in other places (or one can be an outsider in one’s own place), and an outsider can become an insider by stepping in. Maybe there is no insider/outsider, but everyone is in-between, like in the art installation *In-Between (Między)* by the Polish poet/artist Stanisław Dróżdż. When the audiences walk into this white cube, surrounded by the word “między”, they are both inside and outside. One may feel panic, and sad in this in-betweenness, but one can also play with toy cars (like my son did about 10 years ago), or we can sit around a real or imaginary table, secretly (or openly) clasp our hands, share food, stories, memories, joy, sorrow, and solidarity.

Przypisy

- [1] Ignacy Maciej Tłoczyński, *Vita et mors Gloriose suscepta, R. P. Alberti Męciński, poloni e Societate Iesu. (In odium sanctae fidei catholicae) apud Iapones una cum alijs quatuor ex eadem Societate Patribus interempti. Anno Domini M.DC.XXXX.III. 23 Martij, Cracovia: apud vidua & haeredes Francisci Cezary, S.R.M. & illustriss. episc. Crac. Typographi, 1661*, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/431660/edition/344115> (dostęp: 17.02.2025)
- [2] Julian Fałat, *Pamiętniki*, Warszawa 1935, ss. 127–129, <https://polona.pl/item/pamietniki,ODk3NjIwODU/10/#info:metadata> (dostęp: 17.02.2025)
- [3] Aleksander Janta-Połczyński, *Na kresach Azji. Indie, Afganistan, Birma, Syjam, Indochiny, Chiny, Mongolia, Formoza, Japonia*, Warszawa 1939, ss. 251–273.
- [4] Aby zapoznać się z relacjami Polską i Tajwanu od 1636 roku do dziś, zobacz: Wei-Yun Lin, *The Keys of the World: Taiwan and Poland between Great Powers*, Taipei 2024.
- [5] Książka Igora T. Miecika *Sezon na słoneczniki*, w przekładzie Wei-Yun Lin, została wydana w Tajwanie w 2017 roku. Gdy w 2022 roku Rosja rozpoczęła pełnoskalową inwazję na Ukrainę, była to jedyna dostępna w Tajwanie książka przedstawiająca Ukrainę z ukraińskiej perspektywy (inne publikacje dotyczyły Rosji, Stalina lub Putina bądź przedstawiały wydarzenia z rosyjskiego punktu widzenia). Obecnie w Tajwanie wydano już ponad 20 książek o Ukrainie, głównie autorstwa pisarzy ukraińskich.
- [6] Wei-Yun Lin, „Children of Our Age. The Reception of Szymborska’s Political Poetry in Taiwan and Hong Kong”, w: „*Manche mögen Poesie...*“. *Schlüssel zu Wisława Szymborskas Welten*, red. Ilona Czechowska, Ksymena Filipowicz-Tokarska, Mark Keck-Szajbel, Anna Małgorzewicz, Małgorzata Szajbel-Keck, Wiesbaden 2024, ss. 171–182, <https://doi.org/10.11584/ipus.14>.
- [7] Bruno Schulz, „Księga”, w: *Sanatorium pod klepsydrą*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-ksiega.html> (dostęp: 17.02.2025).
- [8] Aby zapoznać się z tajwańskim ruchem artystycznym w latach 80., zobacz: *The Wild Eighties: Dawn of Trans-disciplinary Taiwan*, ed. Jun-Jieh Wang, Chien-Hung Huang, Taipei 2023.
- [9] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London 1984, s. 98.

Wei-Yun Lin to tajwańska pisarka, badaczka i tłumaczka literatury polskiej, która przełożyła na język chiński dzieła wielu polskich autorów, m.in. Janusza Korczaka, Igora T. Miecika, Brunona Schulza, Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. W 2013 roku została odznaczona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP Krzyżem Zasługi dla Kultury Polskiej. Jest także autorką monografii *The Keys of the World: Taiwan and Poland Between Great Powers* (Klucze świata. Tajwan i Polska między wielkimi mocarstwami), w której opisuje interakcje między Polską a Tajwanem od 1636 roku do współczesności oraz analizuje 48 miejsc w Polsce noszących nazwy „Tajwan” i „Formoza”.

Endnotes

- [1] Ignacy Maciej Tłoczyński. *Vita et mors Gloriose suscepta*, R. P. Alberti Męciński, poloni e Societate Iesu. (In odium sanctae fidei catholicae) apud Iapones una cum alijs quatuor ex eadem Societate Patribus interempti. Anno Domini M.DC.XXXX.III. 23 Martij, Cracovia: apud vidua & haeredes Francisci Cezary, S.R.M. & illustriss. episc. Crac. Typographi, 1661. <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/431660/edition/344115> (accessed February 17, 2025)
- [2] Julian Fałat. *Pamiętniki*. Warszawa: F. Hoesick, 1935, p. 127–129. <https://polona.pl/item/pamietniki,ODk3NjJlWODU/10/#info:metadata> (accessed February 17, 2025).
- [3] Aleksander Janta-Połączyński. *Na kresach Azji. Indie, Afganistan, Birma, Syjam, Indochiny, Chiny, Mongolia, Formoza, Japonia*. Warszawa: Wydawnictwo Rój, 1939, p. 251–273.
- [4] For interactions between Poland and Taiwan from 1636 until now please see: Wei-Yun Lin. *The Keys of the World: Taiwan and Poland between Great Powers*. Taipei: Avanguard, 2024.
- [5] Igor T. Miecik's *Sezon na słoneczniki* was translated by Wei-Yun Lin and published in Taiwan by Acropolis in 2017. When Russia's full-scale military invasion of Ukraine took place in 2022, Igor T. Miecik's book was the only book about Ukraine from the perspective of Ukraine in Taiwan (there were other books but from the perspective of Russia, about Russia, about Stalin, about Putin). However, now there are more than 20 books about Ukraine, mostly written by Ukrainian authors published in Taiwan.
- [6] Wei-Yun Lin. *Children of Our Age. The Reception of Szymborska's Political Poetry in Taiwan and Hong Kong*. In: Ilona Czechowska, Ksymena Filipowicz-Tokarska, Mark Keck-Szajbel, Anna Małgorzewicz and Małgorzata Szajbel-Keck, editors. „Manche mögen Poesie ...“. *Schlüssel zu Wisława Szymborskas Welten*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2024, p. 171–182. <https://doi.org/10.11584/ipus.14> (accessed February 17, 2025).
- [7] The original sentence in Polish is: “Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”. Bruno Schulz. *Księga*. In: *Sanatorium pod klepsydrą*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-ksiega.html> (accessed February 17, 2025).
- [8] For the art movement in the 1980s in Taiwan, please see: Jun-Jieh Wang, Chien-Hung Huang, editors. *The Wild Eighties: Dawn of Transdisciplinary Taiwan*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2023.
- [9] Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984, p. 98.

Wei-Yun Lin is a Taiwanese writer, researcher, and translator of Polish literature who translated many Polish authors, such as Janusz Korczak, Igor T. Miecik, Bruno Schulz, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz and many others. In 2013, she received the Order of Merit in Polish Culture from the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. She is also the author of the monograph *The Keys of the World: Taiwan and Poland Between Great Powers*, which is about interactions between Poland and Taiwan from 1636 until now, and about 48 places called “Tajwan” and “Formoza” in Poland.

[UA]

Oleksandra Kushchenko

Od Majdanu do frontu. Sztuka ukraińska między przeszłością a przyszłością

W języku ukraińskim wyraz *воля* [wym. wolia] ma sześć znaczeń, które są zależne od kontekstu. Można je podzielić na dwie grupy semantyczne:

- *воля* jako okoliczności zewnętrzne, które wpływają na osobowość człowieka: zdolność do decydowania o swoich czynach, prawo do wyrażania siebie i swobodnego podejmowania decyzji (synonim wolności, niezależności, praw, możliwości),
- *воля* jako zdolność wewnętrzna – chęć realizacji zamierzeń (synonimy: wola, zdolność, determinacja, żądanie, nakaz).

W języku niczym w lustrze odbijają się wysiłki mające na celu przeciwdziałanie ograniczeniom społecznym, politycznym i ideologicznym, które stara się narzucić władza. Język pełni funkcję przekazywania doświadczenia przyszłym pokoleniom, ale wymaga to uważnego spojrzenia. Język i kultura ukraińska były przez wieki zagrożone przez Imperium Rosyjskie, a strach przed utratą świadków i świadectw jest obecny w pracach współczesnych ukraińskich artystów i badaczy we wszystkich dziedzinach.

Ponowne odkrywanie języka jest dziś jednym z kluczowych zagadnień. Pawilon ukraiński na 60. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji zaprezentował cztery prace, w tym instalację *Serdeczne pozdrowienia* Katyi Buchatskiej, powstałą w dialogu między artystkami i artystami neuro różnorodnymi i neurotypowymi, m.in. z pracowni artystycznej atelier normalno. Projekt, stworzony podczas rosyjsko-ukraińskiej wojny pełnoskalowej, miał na celu ponowne przemyślenie słów i rytuałów związanych z pozdrowieniami i życzeniami, a w szerszym rozumieniu – badał niewrażliwość języka w nowej rzeczywistości.

Poszukiwanie wspólnego języka

Po upadku muru berlińskiego i rozpadzie Związku Radzieckiego potrzeba wyrażenia siebie była jedną z najpilniejszych w sztuce, i właśnie z potencjałem języka sztuki wiązano wielkie nadzieje.

[UA]

Oleksandra Kushchenko

From the Maidan to the Battlefield: Ukrainian Art Between the Past and the Future

In the Ukrainian language, the word *volia* has six meanings depending on the context. These can be generally reduced to two semantic groups:

- *volia* as external circumstances that influence a human personality—the ability to determine one's actions, the right to self-expression and free decision-making (synonymous with freedom, independence, rights, opportunities),
- *volia* as an internal capacity—the desire to make one's aspirations happen (synonymous with power, ability, determination, demand, or order).

Language is like a mirror that reflects efforts to counteract social, political and ideological restrictions that those in power seek to impose. Language has the function of passing on the experience to future generations, but it requires scrutiny. The Russian Empire threatened the Ukrainian language and culture for centuries, thus the fear of losing witnesses and testimonies is present in the practices of contemporary Ukrainian artists and researchers in all fields.

The problem of language reinvention is one of the key issues today. The Ukrainian pavilion at the 60th Venice Biennale—an international contemporary art exhibition—presented four works, including the installation *Best Wishes* by Katya Buchatska, created on the basis of a dialogue between neurodiverse and neurotypical artists, in particular, with the participation of the independent creative studio atelienormalno. The project, created during the full-scale phase of Russia's war against Ukraine, was about rethinking the words and rituals surrounding greetings and wishes. In a broader sense, the project explored the insensitivity of language in the new reality.

Seeking Common Ground

After the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Union, the need to express and communicate was one of the most urgent in art, so great expectations were placed on the potential of the language of art. Borys Mikhailov's photographic documentation of post-Soviet Ukrainian

Dokumentacja fotograficzna ukraińskiej rzeczywistości postradzieckiej autorstwa Borysa Mykhailova stała się ważnym wizualnym archiwum przemian społecznych. Jego prace służą jako mocne przypomnienie o zdolności sztuki do bycia świadkiem i prowokowania krytycznej refleksji nad współczesnym światem.

W latach 90. XX wieku ukraińscy artyści odzwierciedlali w swoich pracach bieżące zmiany polityczne i społeczne, często operując metaforą, opierając się na ironii, prowokacji i desakralizacji. W poszukiwaniu obrazów, które przemawiałyby do zagranicznych odbiorców, i próbując uwolnić się od radzieckich szablonów kolonialnych, artyści ukraińscy podążali drogą przepracowywania stereotypów. Czym jest ta terra incognita, która przez wieki pozostawała w cieniu imperiów – terytorium potencjalnego zagrożenia nuklearnego (na tamten okres przypada podpisanie Memorandum budapeszteńskiego w 1994 roku) czy też zapasem zboża i stali na rynek międzynarodowy? W tym kontekście warto wspomnieć, że podczas pierwszego oficjalnego udziału niepodległej Ukrainy w Biennale w Wenecji w 2001 roku kraj ten był reprezentowany przez *Słoneczniki* – instalację ze zdjęciem katastrofy w Czarnobylu na tle słoneczników, umieszczoną w namiocie wojskowym.

Język sztuki w dialogu społecznym

Podczas pomarańczowej rewolucji w 2004 roku centrum Kijowa (plac Niepodległości) stało się platformą dla twórców, którzy pragnęli dialogu ze społeczeństwem. Młodzi artyści sięgnęli po hasła, plakaty i performanse jako narzędzia protestu. Doświadczenie budowania struktur horyzontalnych i procesów partycypacyjnych stało się jednym z najważniejszych wektorów rozwoju sztuki ukraińskiej w latach 2000–2010. W wirze protestów powstała grupa R.E.P. (Revolutionary Experimental Space – Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna), w 2012 roku utworzono Open Group, a w 2018 roku atelier normalno, które również wpisuje się w ten trend. Artyści badali nowe formy interakcji i funkcjonowania poza instytucjami, przechodząc od pionowych struktur hierarchicznych do horyzontalnych idei demokratycznych. Wiele działań miało charakter akcji ulicznych czy wystaw w mieszkaniach (wystaw garażowych).

Po zbrodniczym rozpędzeniu pokojowej demonstracji studentów i aktywistów społecznych wielkie protesty obywateli przerodziły się w rewolucję godności lat 2013–2014, która uczyniła sztukę integralną częścią dialogu społecznego. Najciekawsze prace wizualne zostały wykonane przez samych rewolucjonistów, wśród których byli także artyści. Brali oni czynny udział w protestach, tworzyli performanse, akcje oraz instalacje, dokumentowali wydarzenia, poruszając kwestie tożsamości, wojny, przemian społecznych i traumy.

Do 2014 roku Piotr Armianovski zajmował się teatrem i performansem, ale po rozpoczęciu wojny na wschodzie Ukrainy sięgnął po kamerę, ponieważ intensywne zmiany wymagały, by w szybkim tempie rejestrować przebieg wydarzeń na wideo. W praktyce dokumentowania z nadzieją na późniejszą refleksję nad tym, co zostało uchwycone, mieści się również jego praca *Gorczyca w ogrodach*. Film opowiada o podróży głównej bohaterki do miejsca jej dzieciństwa – wioski w szarej strefie wojny

reality has become an important visual archive of social transformation. His practice serves as a poignant reminder of the power of art to bear witness and provoke critical reflection on the contemporary world.

In the 1990s, Ukrainian artists reflected on current political and social changes in their artistic practice, often through metaphors, relying on irony, provocation, and desacralisation. In search of images that would speak to foreign audiences, and striving to break with Soviet colonial cliché, Ukrainian artists pursued the path of tackling stereotypes. What is this “terra incognita,” which had been in the shadow of empires for centuries: a territory of potential nuclear danger (this period includes the signing of the Budapest Memorandum, 1994) or a source of grain and steel for the international market? In this context, it is worth mentioning that during the first official participation of independent Ukraine in the Venice Biennale in 2001, the country was represented by the *Sunflowers* project, an installation placed in a military tent with a photograph of the Chornobyl disaster against the backdrop of sunflowers.

The Language of Art in Public Dialogue

During the Orange Revolution of 2004, the centre of Kyiv—Maidan Nezalezhnosti (Independence Square), became a platform for artists who sought a dialogue with the public. Young artists used slogans, posters, and performances as tools of protest. The experience of horizontal structures and participatory processes became one of the most significant vectors of Ukrainian art development in the 2000s and 2010s. The R.E.P. group (Revolutionary Experimental Space) was formed amid the protests, and the creation of the Open Group in 2012 and atelier normalno in 2018 also belongs to this trend. Artists explored new forms of interaction and functioning beyond institutions, shifting from vertical hierarchical structures to horizontal democratic ideas. Many works had the character of street actions or “flat” (garage) exhibitions.

After the illegal dispersal of a peaceful protest of students and civil society activists, large-scale public protests escalated into the Revolution of Dignity in 2013–2014, establishing art as an integral part of public dialogue. The most interesting visual images were created by the revolutionaries, among whom were artists. The artists were actively involved in the protests, they created performances, events, and installations, and documented the events, addressing issues of identity, war, social transformation and trauma.

Before 2014, Piotr Armianovsky was a theatre and performance artist. But after the war in eastern Ukraine began, he picked up a camera because the intense changes required capturing the course of events quickly, on video. Piotr Armianovsky’s work *Mustard in the Gardens* also belongs to the practice of documenting, with the hope of, subsequently, reflecting on what he has captured. The film revolves around the protagonist’s journey to the place of her childhood—a village in the “grey zone” of the Russian-Ukrainian war. Currently, Armianovsky and the protagonist of the film *Mustard in the Gardens*, Olena Apchel, are defending Ukraine in the armed forces.

rosyjsko-ukraińskiej. Obecnie Armianovski i główna bohaterka jego filmu – Olena Apchel – bronią Ukrainy w szeregach sił zbrojnych.

Aneksja Krymu i wojna, okupacja obwodów donieckiego i ługańskiego zmieniły krajobraz polityczny kraju i wpłynęły na ekspresję artystyczną. Spojrzenie w przeszłość – zarówno osobiste, jak i badawcze (skupione na dziedzictwie kulturowym, białych plamach historii) – definiuje jeden z autorów ukraińskiej sztuki po 2014 roku, stawiając na pierwszym miejscu pragnienie zrozumienia samego siebie i swojej pamięci.

Prace Maksyma Buby prezentowane na wystawie „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego” mieszczą się w obszarze praktyk skupionych na retrospekcji. Za pomocą zsyntetyzowanych odgłosów artysta rekonstruuje krajobraz dźwiękowy Ługańska, odtwarzając z pamięci brzmienie swojego rodzinnego miasta, które z powodu wojny był zmuszony porzucić. Tym wyobrażonym pejzażom dźwiękowym towarzyszą opisy: miejsce, rok, wydarzenie (na przykład: „Ługańsk, ulica M.W. Frunzego w pobliżu katedry na Husyniwce, ok. 2004. Dzwony wielkanocne” lub „Stacja kolejowa, 2014. Przyjazd pociągu, uruchomienie radzieckiej wyrzutni rakietowej BM-21 Grad”). Jako próba odtworzenia wspomnień, praca Buby, który obecnie przebywa na linii frontu, rezonuje z projektem Open Group prezentowanym w pawilonie polskim na 60. Biennale w Wenecji.

Obowiązek niesienia świadectwa

Tytuł książki ukraińskiej historyczki Oksany Kis *Ukrajinky w HUŁAHu: wyżyty znaczyt' peremohty* [Ukrainki w Gułagu. Przetrwać znaczy zwyciężyć], która opowiada o doświadczeniach więźniarek politycznych w rosyjskich obozach pracy i zakładach karnych w latach 40. i 50. XX wieku, dostarcza odpowiedzi na pytanie, co dawało siłę, by przetrwać w nieludzkich warunkach. Rozmówczynie badaczki wielokrotnie podkreślały, że ich opór wobec rosyjskiego systemu totalitarnego trwał nawet w niewoli. Były przekonane, że gestem oporu jest sam fakt zdolności przeżycia w obozach. Osobiste historie stają się częścią zbiorowej pamięci, podczas gdy milczenie sprzyja zapomnieniu. W języku ukraińskim czasownik *свідчити* [wym. swidczyty] również jest używany w dwóch znaczeniach:

- doświadczyć – być świadkiem czegoś, widzieć na własne oczy, przeżywać,
- dawać świadectwo – składać zeznania, opowiadać o swoich doświadczeniach.

Podczas otwartej konferencji na temat zrozumienia doświadczenia Majdanu „Godność. Bezpieczeństwo. Jakość” działacz na rzecz praw człowieka i dziennikarz Maksym Butkevych, niedawno zwolniony z rosyjskiej niewoli, przypomniał w swoim przemówieniu, że kwestia wolności osobistej jest podstawą filozofii, o której debatowano w całej historii myśli ludzkiej. Podkreślając znaczenie wolności wewnętrznej w trudnych okolicznościach, Butkevych wysnuwa wniosek, że wolność to odpowiedzialność (za własne wybory, własne życie i życie ludzi wokół nas, za swój naród i kraj, odpowiedzialność za prawa człowieka i najgłębsze ludzkie wartości).

Współczesna sztuka ukraińska jest świadectwem historycznych przemian i strefą wolności ducha w warunkach niepewności. To terytorium odpowiedzialności, w którym historia i współczesność

The annexation of Crimea and the war, the partial occupation of Donetsk and Luhansk regions, changed the political landscape of the country and affected artistic expression. A look into the past, both personal and exploratory (focused on cultural heritage, and blind spots in history), defines one of the vectors of Ukrainian art after 2014, placing the desire to understand oneself and one's memory in the forefront.

The artwork of Maksym Buba presented at the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger* is within the field of practices of looking back into the past. Using synthesised sounds, the artist reconstructs the soundscape of Luhansk, recreating from memory the sounds of his hometown, which the war forced him to leave. These imaginary soundscapes are accompanied by descriptions: place, year, event (e.g. "Luhansk, M.V. Frunze Street near the cathedral in Husynivka, 2004. Easter bells" or "Railway station, 2014. Arrival of a train, MLRS Grad calculation"). Being an attempt to recreate memories, the work of Buba, who is currently at the frontline, resonates with the Open Group project presented in the Polish pavilion at the 60th Venice Biennale.

The Responsibility to Bear Witness

The title of the book by Ukrainian historian Oksana Kis's *Survival as Victory: Ukrainian Women in the Gulag*, which recounts the experiences of women's political imprisonment in Russian labour camps and prisons in the 1940s and 1950s, answers the question: "What gave them the strength to survive in inhumane conditions?" The researcher's interviewees repeatedly emphasised that their resistance to the Russian totalitarian system had continued even in prison. They were convinced that the very fact of their ability to survive in the camps was a gesture of resistance. Personal stories become part of collective memory, while silence contributes to oblivion. In Ukrainian, the verb *svidchyty* is also polysemous, and it can be used in two contexts:

- to bear witness—to be a witness to something, to see with one's own eyes, to live a certain experience,
- testify—to give evidence, to narrate one's experience.

At the open conference *Dignity. Security. Quality* on reflecting on the Maidan experience, human rights advocate and journalist Maksym Butkevych, recently released from Russian captivity, reminds us in his speech that the issue of individual freedom is the basis of philosophy that has been debated throughout the history of human thought. Emphasising the importance of inner freedom in difficult circumstances, Butkevych concludes that freedom is about responsibility (for one's choices, one's life and the lives of those around us, for one's people and country, responsibility for human rights and the most profound human values).

Contemporary Ukrainian art is a testament to historical changes and is a territory of freedom of spirit in the face of uncertainty. It is a territory of responsibility where history and modernity intertwine and become a form of resistance. From the Maidan to the battlefield, artists transform their own experiences into symbols of hope and resistance, defending human rights and

przeplatają się, stając się formą oporu. Od Majdanu po linię frontu artyści przekuwają własne przeżycia w symbole nadziei i oporu, broniąc praw człowieka i wolności, przeciwstawiając się zapomnieniu i tyranii praktyką artystyczną, która jest i świadkiem, i świadectwem.

Oleksandra Kushchenko – historyczka i krytyczka sztuki ze Lwowa. Jest założycielką Art Lviv Online, portalu medialnego poświęconego sztuce wizualnej we Lwowie. Jej badania koncentrują się na środowisku artystycznym i dokumentacji procesów artystycznych. Wykłada na Wydziale Kulturologii Ukraińskiego Uniwersytetu Katolickiego oraz na Wydziale Współczesnych Praktyk Artystycznych Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych.

freedom, and opposing oblivion and tyranny with artistic practice that is both a witness and a testimony.

Oleksandra Kushchenko is an art historian and art critic from Lviv. She is the founder of Art Lviv Online, a media outlet dedicated to visual art in Lviv. Her research focuses on the art environment and the documentation of artistic processes. She is a lecturer at the Department of Culturology at the Ukrainian Catholic University and the Department of Contemporary Art Practices at the Lviv National Academy of Arts.



KRAJOBRAZY / LANDSCAPES

Podążając za tytułem wystawy „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”, postanowiliśmy osadzić prezentowanych artystów i prace w pięciu symbolicznych krajobrazach, które przenikając się lub przecinając ze sobą, dają szansę na spotkanie, poznanie i wspólne działanie.

Inspired by the title of the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger*, we have chosen to situate the participating artists and their works within five symbolic landscapes. As these landscapes intersect and merge, they open up space for encounter, understanding, and collective action.

KRAJOBRAZ EMPATII / LANDSCAPE OF EMPATHY

Krajobraz empatii rozwija ideę różnorodności i jej akceptacji, opowiada o oporze, zaufaniu i współodczuwaniu, pomaga odnaleźć własną drogę i pogodzić się ze sobą i światem.

Landscape of empathy embraces the idea of diversity and its acceptance. It speaks of resistance, trust, and shared feeling, offering a path toward self-discovery and reconciliation with oneself and with the world.

ateliernormalno [UA]

Daniel Kotowski [PL]



ateliennormalno

**(Artem Ibadulaev, Iryna Holoborodko, Yevhen Holubentsev,
Katya Libkind, Anna Litvinova, Valentyn Radchenko,
Anna Sapon, Valeriya Tarasenko, Stanislav Turina)**

[UA]

ateliennormalno to studio artystyczne założone w 2018 roku, w którym wspólnie pracują profesjonalni artyści z zespołem Downa i bez niego. To dynamiczna społeczność, która rozwija się i ciągle poszukuje nowych form interakcji i tworzenia odpowiedzialnej sztuki. Artyści ateliennormalno brali udział w wielu wystawach, publikacjach i projektach artystycznych.

ateliennormalno, founded in 2018, is an artistic studio where professional artists with and without Down syndrome work together. ateliennormalno is a dynamic community that is developing and constantly looking for new forms of interaction and creating responsible art. During the existence of the studio, the artists of the ateliennormalno took part in many exhibitions, publications and artistic projects.

przedstawiciele ateliennormalno podczas wystawy w Białymstoku, 2025:

od lewej: Katya Libkind, Iryna Holoborodko, Stanislav Turina

representatives of ateliennormalno during the exhibition in Białystok, 2025:

from left: Katya Libkind, Iryna Holoborodko, Stanislav Turina



Świadectwo syren, 2022–2025
różne media, wymiary zmienne

Sirens' Testimony, 2022–2025
various media, variable dimensions

Artyści atelienormalno rozwijają świeży język wizualny i werbalny. To ożywcze „wyobcowanie” spojrzenia widzów na sztukę sprawia, że podejście studia jest szczególnie skuteczne. Życie w obliczu trwającej globalnej katastrofy, najbardziej dotkliwie odczuwanej w Ukrainie, ujawniło ograniczenia i wyczerpanie naszego neurotypowego języka – jego wiedza na wiele sposobów sama się zdyskredytowała. Jednak zwrócenie się ku głosom osób neuroróżnorodnych, ku sposobom, w jakie komunikują się i angażują w świat, oferuje nam cenne, wcześniej pomijane źródło wiedzy. Być może to właśnie w ich języku możemy znaleźć wskazówki dotyczące złożoności naszej rzeczywistości – tego, jak odczuwa się świat, gdy żyje się w ciągłym kryzysie.

tekst: Lisa Korneichuk

Artists of the atelienormalno develop a fresh visual and verbal language. This refreshing “estrangement” in viewers’ perspectives on art makes the studio’s approach particularly effective. Living within the ongoing global catastrophe, felt most acutely in Ukraine, has revealed the limitations and exhaustion of our neurotypical language—its knowledge has, in many ways, discredited itself. Yet, turning to the voices of neurodivergent individuals, to the ways they communicate and engage with the world, offers us a valuable, previously overlooked source of knowledge. Perhaps it is precisely within their language that we can find hints and cues about the complexity of our reality—how the world feels when one exists within an ongoing crisis.

text by Lisa Korneichuk

Po wejściu do studia ateliernormalno w Kijowie wita nas oprawiony rysunek. Są to dwa kolorowe, abstrakcyjne kształty na białym tle, zatytułowane *НЕПОНЯТНО ШТО* (nie wiadomo co). Autorką jest artystka ze studia, Iryna Holoborodko. Ten szczery, prosty tytuł doskonale oddaje nieustanne poszukiwanie przez ateliernormalno tego, co niewyraźne w sztuce, oraz przewrotną grę między przedstawieniem a interpretacją.

Ateliernormalno to kijowskie studio skupiające artystów z zespołem Downa i bez niego, które powstało niemal przypadkiem w 2018 roku. Po udziale w serii warsztatów i wystawie *ЩО ВАЖЛИВО* (To, co ważne) – organizowanych przez platformę kulturalną IZOLYATSIA w Kijowie, finansowanych przez Instytut Goethego na Ukrainie i wspieranych przez niemiecki projekt badawczy Touchdown 21 – Stanislav Turina, Katya Libkind i Valeriya Tarasenko postanowili kontynuować wspólną pracę, tworząc pracownię opartą na współpracy z artystami z trisomią 21. chromosomu. Studio przetrwało czas pandemii COVID-19 i kontynuuje działalność mimo trwającej pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę.

Inwazja stała się dla wszystkich ludzi sztuki bolesnym sprawdzianem, zmuszając do zmierzenia się z pytaniem, co robić w obliczu końca znanego nam świata. Dla założycieli ateliernormalno, Turiny i Libkind, ten moment społecznego załamania stał się wezwaniem do pomocy tym, którzy najbardziej tego potrzebują. Studio zaczęło angażować się w wolontariat w „Pawliwce” (Kijowskim Szpitalu Psychiatrycznym im. I.P. Pawłowa), dokąd w marcu 2022 roku ewakuowano 150 mężczyzn z Internatu nr 2 w Puszczy-Wodoci, który został trafiony pociskiem. Artyści pomagali im przy podstawowych czynnościach: myciu, goleniu, a z czasem zorganizowali również w szpitalu warsztaty artystyczne.

Obecnie, po ośmiu latach działalności, ateliernormalno może pochwalić się uznaniem na ukraińskiej scenie artystycznej i bogatym portfolio obejmującym liczne wystawy zbiorowe i indywidualne. Cieszy się także szerokim zainteresowaniem mediów, w tym okładką magazynu „Forbes Ukraine” zamówioną u jednej z artystek studia, Anny Sapon. W 2024 roku członkowie ateliernormalno

At the entrance of atalienormalno's studio in Kyiv, a framed drawing greets visitors — two colorful abstract shapes on a white background, titled *НЕПОНЯТНО ШТО* (could be loosely translated as “blob of wut”)—a marker drawing by Iryna Holoborodko, the artist from the studio. This sincere title epitomizes atalienormalno's lasting search for the inarticulable in art and the quirky interplay between depiction and interpretation.

atalienormalno is a Kyiv-based studio for artists with and without Down syndrome, which was launched almost accidentally in 2018. After participating in the workshop series and exhibition *Що важливо* (“What matters”, at IZOLYATSIA. Platform for Cultural Initiatives in Kyiv) funded by Goethe-Institut Ukraine and supported by the German research project Touchdown 21, artists Stanislav Turina, Katya Libkind and Valeria Tarasenko decided to continue working jointly as a studio and develop collaborative practice together with their artist colleagues with the trisomy 21. The studio survived COVID and continued its practice through the ongoing Russian full-scale invasion of Ukraine.

The invasion put everyone in the arts to the test, forcing them to confront what to do in the face of the end of the world as we know it. For atalienormalno founders Turina and Libkind, the social collapse turned into a call to help those who needed more care than others. atalienormalno began volunteering at the Pavlivka Psychiatric Hospital in Kyiv, where 150 men were evacuated in March 2022 from Boarding School No. 2 in Pushcha Voditsa, which had been hit by a shell. They were helping people with their basic needs, such as washing and shaving, and eventually set up a creative workshop at the hospital.

Now, after eight years of operation, atalienormalno has recognition in the regional art scene and a solid portfolio featuring multiple group exhibitions and solo shows of its participants, extensive media coverage in the leading outlets, including a cover of *Forbes Ukraine*, commissioned from one of the studio artists, Anna Sapon. In 2024, members of atalienormalno took part in the 60th Venice

wzięli udział w 60. Biennale w Wenecji w ramach wystawy zbiorowej w pawilonie ukraińskim. Jednak wszystkie te sukcesy, zarówno indywidualne, jak i grupowe, nie są najważniejszym aspektem działalności studia. Najistotniejsze jest to, jaki model relacji społecznych atelienormalno proponuje i realizuje na co dzień.

Jak pracuje atelienormalno? Przede wszystkim poprzez rozmowę. Artysty ze studia zazwyczaj działają w tandemach, w których bardziej doświadczeni i profesjonalni twórcy wspierają swoich kolegów, budując z nimi trwały dialog. Czasami pracują nad czymś wspólnie, innym razem asystenci podpowiadają nowe techniki, proponują inne materiały albo po prostu pytają, co słyszą. Ta współpraca nie ogranicza się wyłącznie do przestrzeni pracowni, obejmuje także oglądanie filmów, słuchanie muzyki, przeglądanie książek (zgrupowanych przez zespół atelienormalno w bibliotece studia), zwiedzanie wystaw w mieście, a czasem nawet podróże za granicę. Rola asystenta ma bardzo swobodny charakter, bywa, że przyjmuje wręcz formę wspólnego spędzania czasu. Turina w ogóle podaje w wątpliwość swoją funkcję „pełnoprawnego” asystenta, zastanawiając się, czy jego koledzy z niepełnosprawnościami w ogóle potrzebują takiego wsparcia. „Jesteśmy obok siebie, pracujemy razem, spędzamy razem czas, rozmawiamy” – mówi. Metodę pracy studia można więc najtrafniej określić jako poszerzanie doświadczeń życiowych i rozwijanie relacji społecznych.

W dyskusjach zespołu atelienormalno odrzucono terminy takie jak „sztuka neuroatypowa” i „artysta neuroatypowy”. Choć pojęcie „neuroatypowości” mogłoby obejmować spektrum różnych niepełnosprawności w odniesieniu do sztuki, to w rzeczywistości niczego nie wyjaśnia, a wręcz może utrudniać świeże, „nieskażone” postrzeganie samej sztuki.

W ukraińskim kontekście społecznym działania związane z neuroatypowością są często kojarzone z działalnością charytatywną i pracą socjalną. Atelienormalno odcina się od takiego podejścia, koncentrując się na profesjonalizacji artystów, rozwoju ich indywidualnych praktyk twórczych, a nawet budowaniu osobistych marek. Zapytana o to, jak opisałaby społeczność tworzącą studio, Libkind początkowo odrzuca pomysł samodefiniowania się, a po chwili dodaje: „Naszą społeczność łączy przekonanie, że każdy chce poczuć się wyjątkowy. I właśnie to możemy sobie nawzajem dać: poczucie, że jesteśmy wyjątkowi”.

Osoby związane ze studiem atelienormalno rozwijają się w różnych kierunkach artystycznych, a każda z nich wypracowuje własne podejście do tworzenia. Sapon, która do tej pory zajmowała się głównie rysunkiem i tekstem, niedawno wprowadziła do swojej praktyki również tkaninę. Wspólnie z Libkind tworzy wielkoformatowe dywany techniką tuftingu. Pracują w duecie. Anna obsługuje pistolet do tuftowania, Katya podaje nici, razem wybierają kolory i dyskutują nad tematami powstających prac. Sapon używa intensywnych, żywych barw, zarówno w rysunkach, jak i dywanach, które często łączy ze swoimi wierszami. Jej poetyckie z natury prace to najczęściej idylliczne, niebiańskie krajobrazy, oceany, palmy, fantastyczne wizje natury. Dywany Sapon poświęcone są osobom, które podziwia, a przede wszystkim kobietom, które przedstawia w sposób symboliczny, nakładając na ich wizerunki warstwy elementów i barwnych plam. „Mam wrażenie, że nieustannie opisuje jakiś raj,

Biennale as part of the Ukrainian Pavilion project. But all these accolades aside, there is something more important than the personal and group achievements of the studio—it is the relationship model it presents.

How does atelienormalno work? First of all, they talk. Studio artists usually work in tandems where professional and more experienced artists assist their colleagues, establishing a lasting dialog with each other. Sometimes, they collaborate on artworks, other times, the assistants suggest new techniques and materials or even simply ask each other what's up and new. These collaborations can take place outside the studio space—they watch movies, listen to music, skim through books (collected by the atelienormalno team in the studio's library), visit art shows in the city, and sometimes even travel abroad. The assistantship takes a loose form, even to hanging out at times: Turina questions his role as a fully-fledged assistant, prompting whether their colleagues with disabilities need an assistant at all. "We are along each other, we work along, spend time along, we talk," he says. The studio's method could best be described as expanding life experiences and socializing.

In the discussions of the atelienormalno team, the terms "neurodiverse art" and "neurodivergent artist" have been rejected. While "neurodiverse" as a term could refer to a spectrum of different disabilities in relation to art, "neurodiverse" explains nothing and may even hinder a fresh, "estranged" perception of the art itself.

In the context of Ukrainian society, activities related to neurodiversity are often associated with charitable humanitarianism and social work. atelienormalno takes a step away from this approach, focusing on the professionalization of artists and the development of their individual practices, even extending to their personal brands. When asked how to describe the community at the core of the studio, Libkind at first refuses the idea of self-determination entirely, then explains: "Our community gathers around the idea that everyone wants to feel special. And we can give that to each other in this interaction. We can feel special."

The artists at the studio evolve their art in distinct directions, each forging their approach to art-making. Anna Sapon, who works with drawings and texts, recently introduced textiles in her practice—together with Libkind, she creates large-scale tufting carpets. They work in four-hand creation—while Anna operates the tufting gun, Katya handles the threads, they choose colors together, and discuss the themes for the artwork. Sapon uses vibrant colors in her works—whether drawings or carpets—and complements them with her poems. Poetic in nature, her works center around idyllic heavenly landscapes, oceans and palm trees, and fantasy nature scenes. Her carpets focus on people she admires, primarily women whom she portrays symbolically, layering elements and color blobs onto their representations. "As I see it, she is constantly describing a kind of paradise—an incredibly happy, beautiful place, something completely opposite to where she is, something she dreams of and through which she wants to be liked," suggests Libkind.

Sapon plays with reality as we know it—sometimes, she labels the colors on her carpets with their names. This is where the trick lies—the blobs labeled "pink" are actually made with neon green,

niewyobrażalnie szczęśliwe, piękne miejsce, całkowicie odmienne od tego, w którym się znajduje. Miejsce, o którym marzy i poprzez które chce być lubiana” – mówi Libkind.

Sapon bawi się znaną nam rzeczywistością. Czasami podpisuje kolory na swoich dywanach, w czym tkwi przewrotność jej prac: plamy oznaczone jako „różowe” są w rzeczywistości jaskrawo-zielone, żółte i pomarańczowe; obszary „żółte” nie zawierają wcale żółci, są jedynie oznaczone czarnym napisem itd. Kolor w jej pracach ma dwoistą naturę. Nie zawsze jest tym, czym się wydaje.

Dla jej kolegi Zheki (Yevhena) Holubentseva rzeczywistość ma zupełnie inny ciężar. Jego rysunki są zawsze opatrzone tytułami, które nazywają wszystko, co zostało zobrazowane. Holubentsev, laureat Artists Prize z 2021 roku (nagrody przyznawanej artystom przez artystów, zainicjowanej wspólnie przez Montblanc Kyiv i kijowską galerię The Naked Room), przedstawia otaczający go świat, rejestrując wszystko, co się w nim pojawia, i przenosząc to na papier bez filtrowania i selekcji. Równie dobrze mogą to być buraki, ziemniaki i marchew (typowe składniki barszczu), jak i zegary czy pociski rakietowe. Tematyka wojny i śmierci jest obecna w jego twórczości w sposób niemal naturalny. Motyw ten od 2022 roku coraz częściej pojawia się również u jego neurotypowych kolegów po fachu. „Jest wojna, więc maluje wojnę. Jest śmierć, więc maluje śmierć. Są pączki, więc maluje pączki. Jego spojrzenie jest niemal obiektywne. Nie wybiera tego, co jest najważniejsze” – dodaje Libkind.

Artyści ze studia atelienormalno tworzą nowy, świeży język wizualny i werbalny. To ożywcze „odwaśnienie” spojrzenia odbiorców na sztukę sprawia, że podejście studia okazuje się szczególnie skuteczne. Życie w obliczu globalnej katastrofy, najbardziej odczuwalnej dziś w Ukrainie, obnażyło ograniczenia i wyczerpanie języka neurotypowego, który dotychczas w wielu aspektach sam siebie skompromitował. Zwrócenie się ku głosom osób neuroatypowych, ku temu, jak postrzegają świat i jak się z nim komunikują, staje się cennym, wcześniej lekceważonym źródłem wiedzy. Być może to właśnie w ich języku możemy odnaleźć wskazówki i tropy pozwalające lepiej zrozumieć złożoność rzeczywistości i dowiedzieć się, jak odczuwa się świat, żyjąc w stanie ciągłego kryzysu.

Holoborodko, która w swojej twórczości łączy tekst i rysunek, wykonała niedawno pracę zatytułowaną *Co wiem o niebezpieczeństwie*. Skrupulatnie wymienia w niej różne źródła zagrożenia, od ostrych, kłujących przedmiotów przez zatrute jedzenie po dzikie zwierzęta. Kończy jednak mocnym stwierdzeniem: „Poza tym wszystkim istnieje jeszcze jedno zagrożenie, to zagrożenie jest wszędzie na świecie takie samo, a niebezpieczeństwo niesie ze sobą Wojna, którą rozpoczęła Rosja, nie Ukraina”. Bezpośredniość tego zdania nadaje mu wyjątkową siłę.

W 2024 roku studio wzięło udział w projekcie *Best Wishes* (Najlepsze życzenia), zainicjowanym przez Katę Buchatską we współpracy z kolegami z Pracowni Możliwości, w ramach wystawy *Net Making* (Tkane sieci) w pawilonie ukraińskim na 60. Biennale w Wenecji. Artyści przekazali swoje życzenia i pozdrowienia publiczności Biennale w różnych formach, od pocztówek przez teksty-lia po wideoprzepisy kulinarne. Ich prace traktowały o prostych sprawach i dotyczyły codziennych

yellow, and orange colors; the areas of yellow have no yellow pigments at all and are simply marked with black words, etc. Color in Sapon's works has a dual nature—it is not always what it seems.

For her colleague, Zheka (Yevhen) Holubentsev, reality holds a different weight—titles thoroughly accompany his drawings, giving names to everything on the image. Holubentsev, who received the Artists Prize from Montblanc Kyiv and The Naked Room gallery in 2021, depicts the reality around him, capturing everything that enters his world and putting it on paper without filter—whether it's beets, potatoes, and carrots (typical borshch ingredients), clocks and watches, or rocket shells. War and death occupy much of his work, a theme that has become frequent among his neurotypical artist colleagues since 2022. "There is war—he paints war. There is death—he paints death. There are donuts—he paints donuts. His gaze is almost objective. That is, he does not choose what is most important," Libkind adds.

Artists of the *ateliennormalno* develop a fresh visual and verbal language. This refreshing "estrangement" in viewers' perspectives on art makes the studio's approach particularly effective. Living within the ongoing global catastrophe, felt most acutely in Ukraine, has revealed the limitations and exhaustion of our neurotypical language—its knowledge has, in many ways, discredited itself. Yet, turning to the voices of neurodivergent individuals, to the ways they communicate and engage with the world, offers us a valuable, previously overlooked source of knowledge. Perhaps it is precisely within their language that we can find hints and cues about the complexity of our reality—how the world feels when one exists within an ongoing crisis.

Iryna Holoborodko, whose practice intertwines text and drawings, recently published a piece titled *What I Know About Danger*. In it, she meticulously lists various sources of danger—from sharp, piercing objects to poisoned foods and wild animals. She concludes with the stark statement, "Besides all this, there is still one danger, the danger remains the same in the whole world, and the danger can be brought by the War that was started by Russia, not Ukraine." The directness of this sentence gives it an undeniable power.

In 2024, the studio participated in the *Best Wishes* project, initiated by Katya Buchatska, in collaboration with colleagues from the Workshop of Possibilities, as part of the *Net Making* exhibition at the Ukrainian Pavilion of the 60th Venice Biennale. They presented their wishes and greetings to the Biennale audience in various mediums and forms—from postcards to textile works to video recipes. The works addressed simple issues and touched everyday life experiences, such as Iryna Holoborodko's set of postcards where she confidently states, "I wish everyone to see the haze," "I wish everyone to eat lemon pie," and "I wish everyone to wear dresses."

The participation of artists from *ateliennormalno* and Workshop of Possibilities in the Biennale revealed one crucial thing about the studio's work—art becomes a space to gain agency. Their visit to Venice was a gesture of affirmation—they came to the world's biggest art show to generously share their knowledge and wishes as people navigating a hostile world: both in wartime Ukraine and in a global reality designed for neurotypical individuals, which often disregards neurodivergent voices.

doświadczeń. Przykładem może być zestaw pocztówek, na których Hołoborodko pewnym tonem deklaruje: „Życzę wszystkim, żeby zobaczyli mgłę”, „Życzę wszystkim, żeby zjedli ciasto cytrynowe” i „Życzę wszystkim, żeby nosili sukienki”.

Udział atelienormalno i Pracowni Możliwości w Biennale ujawnił kluczową kwestię związaną z działalnością studia: sztuka jest przestrzenią, w której można zyskać sprawczość. Wizyta artystów w Wenecji była gestem afirmacji. Przyjechali na największe wydarzenie artystyczne na świecie, by hojnie dzielić się swoją wiedzą i życzeniami jako osoby poruszające się w nieprzyjaznych realiach: zarówno w ogarniętej wojną Ukrainie, jak i w globalnej rzeczywistości zaprojektowanej dla osób neurotypowych, w której głosy neuroatypowe są często marginalizowane.

W tym procesie uczyli się odpowiedzialności i autonomii. Nie byli osobami wymagającymi pomocy, przeciwnie – mieli do zaoferowania coś wzmacniającego, dającego siłę. Jednak wizja ta pozostaje wciąż bardziej życzeniem niż odzwierciedleniem rzeczywistości. To marzenie o innej Ukrainie, wizja społeczeństwa, które dopiero próbujemy budować. Wenecki projekt pod wieloma względami był właśnie ucieleśnieniem tych dążeń.

Atelienormalno nie jest jednak jednorazowym projektem, lecz relacją długoterminową. Jak każda taka relacja dalekie jest od utopijnego modelu, i jej członkowie w pełni to przyznają. Prawdziwym wyzwaniem jest pozostanie silnymi indywidualnościami artystycznymi, a jednocześnie współistnienie i budowanie twórczych, przyjacielskich relacji przez lata. Zdarzają się momenty trudne dla wszystkich. A jednak jeśli istnieje jakaś lekcja, którą atelienormalno mogłoby – choć nigdy nie miało takiej intencji – przekazać światu, to jest nią lekcja nieustannej ciekawości: wobec siebie nawzajem i wobec inności, którą każdy z nas wnosi.

W Ukrainie, kraju stojącym w obliczu egzystencjalnego zagrożenia wojną, idea wspólnoty jest poddawana próbie raz za razem. Ciężar wojny kształtuje każdego z nas inaczej, a przepaść między tymi doświadczeniami bywa czasem nie do zniesienia. A jednak jeśli potraktować atelienormalno jako przykład, można dojść do jasnego wniosku: bycie razem, pomimo różnic, jest wciąż o wiele łatwiejsze niż bycie osobno.

In this process, they learn lessons about responsibility and autonomy. They are not people in need of help; they are people who have something empowering to offer. Yet, this vision remains more of an aspiration than a reflection of reality. It is a dream for Ukraine—a vision of the society we strive to build. This project, in many ways, embodies that dream.

ateliennormalno is not a one-time project but a long-term relationship. As with every such connection, it is far from a utopian model, something its members readily acknowledge. The real challenge lies in being strong artistic individuals while coexisting and maintaining productive, friendly relationships over the years. There are moments when things get difficult for everyone. Yet, if there is one lesson ateliennormalno could offer the world (even though they never set out to teach one), it is the lesson of sustaining curiosity—toward each other and each other's otherness.

In Ukraine, a country facing an existential war, collectivity has been tested time and again. The weight of war shapes each of us differently, and the abyss between those experiences sometimes feels unbearable. Yet, if ateliennormalno serves as a case study, its lesson is clear: being individuals together is still far easier than being individuals apart.



Daniel Kotowski

[PL]

Daniel Kotowski (ur. 1993) ukończył studia licencjackie na kierunku architektura wnętrz w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie, a następnie studia magisterskie na kierunku architektura wnętrz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obecnie jest doktorantem w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W swojej twórczości wykorzystuje fotografię, wideo, instalacje i obiekty, ale jego głównym środkiem wyrazu artystycznego pozostaje performans. Wykorzystuje go do badania i ujawniania relacji na styku dwóch społeczności, które nazywa „światem kompletnym i niekompletnym”. Działania artystyczne Kotowskiego otwierają nową perspektywę poznawczą i emocjonalną.

Kotowski był pierwszym niesłyszącym artystą nominowanym do Paszportu Polityki – dorocznej polskiej nagrody kulturalnej przyznawanej przez tygodnik „Polityka” od 1993 roku.

Daniel Kotowski, born 1993, obtained his bachelor's degree in interior design from the Polish-Japanese Academy of Information Technology, followed by a master's degree in interior design from the Academy of Fine Arts in Warsaw. He is currently a doctoral student at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Kotowski uses photography, videos, installations and objects in his work, but performance remains the main means of his artistic expression. He uses it to explore and reveal relations at the interface between two communities, which he calls “the world of the complete and the incomplete.” Kotowski's artistic activities open up a new cognitive and emotional perspective.

Daniel Kotowski was the first deaf artist nominated for *Paszport Polityki* (Polityka's Passport), an annual Polish cultural award presented by the weekly magazine *Polityka* since 1993.



Każda cielesność jest unikalna. Każde ciało odczuwa inaczej i wyznacza swoje granice w odmienny sposób. Dotyczy to każdego ciała – zarówno tego wpisującego się w normy społeczne, jak i tego, które z nimi nie współgra. Sposób, w jaki doświadczamy własnej cielesności, zależy od przestrzeni i systemu, w którym funkcjonujemy. Możemy wyróżnić wiele poziomów systemu: globalny, regionalny, lokalny i mikro.

Pomiędzy ciałem a systemem zachodzi silna interakcja – wzajemna kontrola, adaptacja i próba dopasowania się. Ciało niesie w sobie tożsamość, tak samo jak system. Nieposiadanie tożsamości jest niemożliwe. Obie tożsamości – cielesna i systemowa – definiują się nawzajem, zależnie od relacji, jaka je łączy.

Nie zawsze jesteśmy świadomi reguł rządzących danym systemem. Czasami doświadczamy wykluczenia, odczuwamy, że pewne przestrzenie pozostają dla nas niedostępne. Bywa, że postrzegamy określone zjawiska jako absurdalne lub abstrakcyjne, nie rozumiejąc, jak mogły się wydarzyć. Ten obiekt opowiada o próbie wyobrażenia sobie własnego sposobu poruszania się w rzeczywistości – o kierowaniu ciałem w odpowiednim kierunku. Nawet w momentach, gdy czujemy się zagubieni, gdy nie znamy zasad obowiązujących w systemie, instynktownie odnajdujemy własną drogę. Nasza nawigacja

Every body is unique. Each body experiences differently and sets its boundaries in its own way. This applies to every body—both those that fit into social norms and those that do not align with them. The way we experience our own corporeality depends on the space and system in which we function. We can distinguish many levels of the system: global, regional, local, and micro.

There is a strong interaction between the body and the system—mutual control, adaptation, and attempts at alignment. The body carries identity within it, just as the system does. To be without identity is impossible. Both identities—corporeal and systemic—define each other, depending on the relationship that connects them.

We are not always aware of the rules governing a given system. Sometimes we experience exclusion, feeling that certain spaces are inaccessible to us. We may perceive some phenomena as absurd or abstract, not understanding how they could have occurred. This object speaks of the attempt to imagine our own way of moving in reality—of directing the body in the right direction. Even when we feel lost, when we don't know the rules of the system, we instinctively find our own way. Our navigation depends on the available resources. We resist

Skills to Navigate Inaccessibility and Even Exclusivity (Umiejętności radzenia sobie z niedostępnością, a nawet wyłączością), 2025
instalacja, wymiary zmienne

Skills to Navigate Inaccessibility and Even Exclusivity, 2025
installation



zależy od dostępnych zasobów. Stawiamy opór systemowi, podążamy własnym szlakiem, poruszamy się, by przedstawić mu swoją narrację, mając w myślach hasło „We are here, we are queer” – oznaczające nie tylko naszą fizyczną obecność, ale również manifestację cielesności w przestrzeni i systemie. Tu i teraz – wszystko zależy od tego, jak zdecydujemy się poruszać.

Głównym elementem obiektu jest kurtyna – stanowiąca metaforę napięcia, oczekiwania i uwodzenia. Wciąga nas ona w grę polegającą na przesuwaniu granic. Wzbudza niepewność i tajemnicę, sprawiając, że nie wiadomo którądy i w jaki sposób należy się poruszać. Z drugiej strony wprowadza element fikcji – zaczynamy wątpić w prawdziwość własnych ruchów. Granica między tajemniczością a iluzją jest niezwykle cienka.

Tak naprawdę nikt nie wie, co kryje się za kurtyną ani co nas tam czeka. Każdy, bazując na własnych zasobach, musi odnaleźć odpowiedni sposób poruszania się. Kurtyna skrywa tajemnicę. Można jednak odwrócić perspektywę i spojrzeć na osobę stojącą na scenie z kurtyną za plecami. Może ona kreować obraz swobodnego, płynnego poruszania się, opowiadając historię o łatwości w znalezieniu właściwej ścieżki. Jednak znajdującą się za nią kurtyna może jednocześnie skrywać wszelkie trudy i wysiłki włożone w wypracowanie tej strategii.

Kurtyna zawsze będzie granicą – między tajemnicą a fikcją, między udawaną łatwością a rzeczywistym zmaganiem się z własnym sposobem poruszania się. Tworzy rodzaj gry, ukrytej w fałdach materiału rozpościerającego się w dół.

the system, follow our own path, and move to present our narrative, with the slogan “We are here, we are queer” in mind—which refers not only to our physical presence, but also the manifestation of corporeality in space and within the system. Here and now—everything depends on how we choose to move.

The main element of the object is the curtain—serving as a metaphor for tension, expectation, and seduction. It draws us into a game of pushing boundaries. It evokes uncertainty and mystery, making it unclear which way and how to move. On the other hand, it introduces an element of fiction—we begin to doubt the truthfulness of our own movements. The boundary between mystery and illusion is extremely thin.

In reality, no one knows what lies behind the curtain or what awaits us there. Each person, drawing on their own resources, must find the right way to move. The curtain hides the secret. However, one can reverse the perspective and look at the person standing on stage with the curtain behind them. They may create an image of free, fluid movement, telling a story of ease in finding the right path. Yet, the curtain behind them may simultaneously conceal all the hardships and efforts put into developing this strategy.

The curtain will always be a boundary—between mystery and fiction, between feigned ease and the real struggle with one’s way of moving. It creates a kind of game, hidden in the folds of the material, spreading downward.

Wywiad Yulii Kosterevej z Danielem Kotowskim

Yulia Kostereva: Proszę, przedstaw siebie i swoją twórczość.

Daniel Kotowski, artysta, performer, twórca instalacji, fotografii, obiektów i wideo. Moja praktyka artystyczna jest punktem wyjścia do refleksji o sposobach istnienia i funkcjonowania. Obserwuję relacje międzyludzkie, a także sposób, w jaki jesteśmy postrzegani przez inne jednostki. Moje prace często odnoszą się do pojęcia biowładzy i biopolityki. Szczególnie zajmują mnie kategorie „kompletności” i „niekompletności”, ich ambiwalencja oraz ukryty w tym potencjał. O sobie mówię, że jestem wyznacznikiem niekompletności, niezgodnym z normą, bo jestem Głuchy i nie posługuję się mową. Poprzez swoją sztukę rozwijam autorską strategię komunikacji.

Co inspiruje cię jako artystę?

W mojej praktyce artystycznej najwięcej inspiracji czerpię z własnego doświadczenia bycia osobą niekompletną, funkcjonującą w świecie kompletnym, w którym obowiązują określone zasady i normy społeczne. Muszę odnaleźć się w tym świecie jako ktoś, kto do niego nie pasuje. Zastanawiam się, jak ten świat wpływa na mnie oraz jak ja wpływam na niego, jak kształtują się te relacje i jaka jest ich dynamika. Opowiadam o relacjach w kontekście kompletności i niekompletności. Temat ten szczególnie mnie interesuje, ponieważ jest ściśle związany z moimi doświadczeniami bycia osobą niekompletną.

W jaki sposób kontekst lokalny/geopolityczny wpływa na twoją twórczość?

Myślę, że kluczowym elementem wpływającym na moją twórczość w kontekście lokalnym i geopolitycznym jest język. Mieszkam w Polsce, gdzie używa się języka polskiego. Jako osoba Głucha

Daniel Kotowski interviewed by Yulia Kostereva

Yulia Kostereva: Please introduce yourself and your artistic practice.

I'm Daniel Kotowski, an artist and performer working with installation, photography, objects, and video. My practice is a way of exploring how we exist and function in the world. I'm interested in human relationships and how we're perceived by others. Much of my work engages with the ideas of biopower and biopolitics. I'm especially drawn to the concepts of "completeness" and "incompleteness," their ambiguity, and the hidden potential they carry. I describe myself as a marker of incompleteness, someone who exists outside the norm, because I'm Deaf and don't use spoken language. Through my art, I've developed my own form of communication.

What inspires you as an artist?

A lot of my inspiration comes from my own experience of being someone considered "incomplete" living in a world that sees itself as complete, a world shaped by fixed rules and social norms. I have to find my place in that world, even though I don't quite fit. I think a lot about how that world influences me, how I respond to it, how relationships form within it, and what their dynamics look like. I explore these ideas through the lens of completeness and incompleteness, which feels especially important to me because it's directly tied to my own lived experience.

How does the local or geopolitical context influence your work?

Language plays a key role in how I experience and make art, especially in a local or geopolitical context. I live in Poland, where Polish is the dominant spoken language. But as a Deaf person, I use PJM – Polish Sign Language. These two languages aren't treated equally, and I think that's partly

posługuję się jednak PJM – polskim językiem migowym. Oba te języki nie są traktowane na równi z innymi, ponieważ Polska często kojarzona jest z krajami wschodnimi. Narracje, które tworzę, oraz przekaz płynący z mojej twórczości często nie są brane pod uwagę ze względu na status języka.

To skłoniło mnie do refleksji. Czy niektóre języki mają przywileje? Czy istnieje hierarchia języków? Zacząłem się zastanawiać, czy język polski i PJM są w tym kontekście uznawane za niekompletne. Czy w swojej praktyce artystycznej powinienem opowiadać o kwestiach bardziej uniwersalnych?

Język jest więc jednym z kluczowych czynników wpływających na moją twórczość. Język polski nie jest uznawany za język globalizacji i nie wpisuje się we współczesne procesy kształtujące obecny świat.

Czym jest dla ciebie sztuka?

Sztuka jest dla mnie niezwykle istotnym obszarem, w którym doświadczam cielesności, a kontakt z nią wpływa na moje przeżycia. Ważne jest również to, że sztuka niesie ze sobą sens, może nieustannie mnie inspirować i dostarczać nowych doświadczeń. Jeśli nie dostrzegam w niej tego sensu, nie wywiera ona na mnie żadnego wpływu – wówczas coś po prostu nie działa. Uważam, że tego rodzaju doznania zależą od indywidualnych doświadczeń każdej osoby, jednak dla mnie kluczowe jest bycie w sztuce, przeżywanie jej oraz doświadczanie cielesności. Sztuka pełni również ukrytą funkcję edukacyjną – nie zawsze uczy w sposób bezpośredni, ale uświadamia i uwrażliwia na wiele istotnych tematów.

Jakie cele stawiasz sobie jako artysta?

Można powiedzieć, że moje cele jako artysty są dość naiwne, ale naprawdę w nie wierzę. Poprzez sztukę i własne narracje pragnę wpływać na zmianę świadomości odbiorców. Nie ma znaczenia, czy zmiana będzie duża, czy niewielka – jest to ściśle powiązane z danym dziełem, które czasem może wyrzucić na odbiorcach silne, a innym razem subtelniejsze wrażenie.

Zdaję sobie sprawę, że wielu osobom sztuka może wydawać się hermetyczna i że nie zawsze jest dostępna dla każdego. Wierzę jednak, że jej oddziaływanie na odbiorcę jest nieuniknione i że zawsze niesie ona ze sobą możliwość zmiany świadomości – choćby dzięki swojemu ukrytemu aspektowi edukacyjnemu.

Można więc powiedzieć, że to właśnie jest mój cel – i być może naiwna wiara. Jednak zdaję sobie sprawę z politycznego wpływu sztuki na świadomość. Nie oczekuję radykalnych przemian w postrzeganiu przez odbiorców ani nie stawiam takich wymagań. Dla mnie kluczowe jest już samo zainicjowanie tego procesu, rozpoczęcie wpływu na ich sposób myślenia.

Jakie kwestie społeczne poruszasz w swojej twórczości?

because Poland is still often seen as part of the “East.” The stories I tell and the messages in my work are sometimes dismissed or overlooked because of the status of the language I use.

That’s made me think more deeply: are some languages more privileged than others? Is there a kind of hierarchy? I started wondering if, in that framework, both Polish and PJM are seen as somehow incomplete. And if so, should I be speaking through my art about more universal topics instead?

Language has become a core part of my work. Polish isn’t considered a globalized language. It doesn’t really participate in the dominant narratives shaping today’s world.

What does art mean to you?

For me, art is a very important space where I experience my body and emotions in a deep, personal way. Art has to carry meaning. It has to inspire me or open up something new. If I don’t feel that, if the work feels empty, then it just doesn’t land, it doesn’t work for me. Of course, that kind of response is different for everyone. But for me, what matters most is being present with the art, experiencing it through my body, feeling connected to it. I also believe that art has an educational power – not necessarily in a direct, didactic way, but by helping us become more aware, more sensitive to the world around us.

What are your goals as an artist?

My goals might sound idealistic, but I believe in them. Through my art and the stories I tell, I want to help shift people’s awareness. It doesn’t have to be a huge change; even a small shift matters. Some pieces leave a strong impression; others plant a quieter seed.

I know that art can feel inaccessible at times, like it’s only for certain people. But I still believe it has the power to reach anyone, that it always carries the potential to change how we see things, even if only through its subtle, educational dimension.

That’s what I see as my purpose as an artist—perhaps a bit naïve, but deeply held. I recognize art’s political potential to influence awareness. I’m not striving for radical transformations in how people perceive the world, nor do I expect them. For me, what truly matters is initiating the process, beginning to shape how people think.

What social issues do you explore in your work?

I focus on themes like deafness, queerness, and incompleteness, the kinds of experiences where people are seen as lacking or outside the norm. These are very personal to me, because they reflect who I am: I’m Deaf and queer.

Poruszam kwestie głuchoty, queerowości oraz niekompletności – sytuacji, w których świat postrzega pewne zjawiska lub osoby jako niepełne, niekompletne. Obszar moich zainteresowań artystycznych jest ściśle związany z moją tożsamością, ponieważ jestem osobą głuchą i queerową.

Interesuje mnie również intersekcjonalność, czyli zjawisko krzyżowania się i współistnienia różnych tożsamości jednocześnie. Uważam, że to istotny temat, dlatego eksploruję go w swojej twórczości.

Jakie refleksje budzi w tobie tytuł wystawy: „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”? Co oznaczają dla ciebie jego poszczególne elementy: wspólny, krajobraz, obcy – lub ich połączenie?

Krajobraz postrzegam jako rozległy obszar, na którym występują różne formy ukształtowania powierzchni. Na pierwszy rzut oka może wydawać się czymś oczywistym i nie budzić refleksji, jednak gdy przyjrzymy mu się bliżej, dostrzeżemy jego strukturę – łagodne zbocza, strome pagórki, liczne wypukłości i zagłębienia. To właśnie w tym krajobrazie żyją ludzie, tutaj wspólnie egzystują.

Zróznicowane ukształtowanie terenu może stanowić metaforę ludzkich zmaganiań oraz ścieżek, którymi podążamy – często niełatwych i pełnych wyzwań. Choć krajobraz jest wspólny dla wszystkich, z mojej perspektywy nie zawsze dostrzegam to, co dzieje się po drugiej stronie góry. A kiedy nagle ktoś się zza niej wyłoni, może mnie to zaskoczyć, ponieważ wcześniej nie zdawałem sobie sprawy z jego obecności.

Każdy wyznacza sobie własny sposób poruszania się w tym krajobrazie. Niektórzy musieli pokonać strome zbocza, by spotkać drugą osobę, dla której droga była prosta i prowadziła przez łagodne niziny. Można powiedzieć, że krajobraz zawiera w sobie gotowy system hierarchii – zasady rządzące jego ukształtowaniem wpływają na doświadczenie kompletności i niekompletności. I choć wszyscy żyjemy w tym samym świecie, każdy przeżywa go na swój własny sposób.

Tak wyobrażam sobie tytuł tej wystawy.

I'm also drawn to the idea of intersectionality, how different identities overlap and coexist. I think it's a crucial concept, and one I keep coming back to in my work.

What are your thoughts on the title of the exhibition: *Common Landscape / Greeting a Stranger*? What do the words "common," "landscape," and "stranger" mean to you, either on their own or together?

I think of a landscape as a broad, open space made up of many shapes. At first glance, it might seem simple or even obvious. But when you look more closely, you start to see its details, the gentle slopes, the steep hills, the rises and dips. It's within that landscape that people live and move and interact.

For me, the terrain of a landscape is a metaphor for human experiences, the paths we take, the challenges we face. Even though we share the same space, I can't always see what's happening on the other side of the hill. So when someone suddenly appears from behind it, I might be surprised. I wasn't aware they were there.

We each navigate this landscape in our own way. Some of us have had to climb steep hills to meet someone else whose path was straight and easy. In that way, the landscape carries its own hierarchy; the way it's shaped influences how we experience completeness or incompleteness. And even though we're all living in the same world, we each experience it very differently.

That's how I understand the title of this exhibition.

KRAJOBRAZ DZIAŁANIA / LANDSCAPE OF ACTION

Krajobraz działania skłania do poszukiwań, które przybierają formę badań lub prób odtworzenia, przekształcenia i przemyślenia przeszłości i teraźniejszości z myślą o przyszłości.

Landscape of action is a space for inquiry and exploration, which manifests through research, reconstruction, transformation, and the reimagining of past and present in light of the future.

Maksym Buba [UA]

Tiko Imnadze [GE]

Mishiko Sulakauri [GE]



fot./photo: dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist

Maksym Buba

[UA]

Maksym Buba (ur. 1994 w Ługańsku) jest artystą dźwiękowym i muzykiem. Mieszka i pracuje we Lwowie. Swoją karierę rozpoczął na lokalnej scenie punkowej w Ługańsku, a od 2022 roku zajmuje się muzyką eksperymentalną i niekonwencjonalnym sound designem. Głównymi tematami jego twórczości są: pamięć dźwiękowa, postrzeganie miejsca i zjawisk poprzez dźwięk, wpływ pamięci indywidualnej na historię zbiorową, natura rzeczywistości i fantazji.

Maksym Buba, born 1994, is a sound artist and musician based in Luhansk. He started his career in the local Luhansk punk scene. Since 2022, he has been making experimental music and unconventional sound design. The main themes of his work are auditory memory, perception of place and phenomena through sound, the influence of individual memory on collective history, the nature of reality and fantasy. He lives and works in Lviv.



CZĘŚĆ 1.
2023. audio, 3'45"
Ługansk, Mała Wierhunka, w pobliżu skrzyżowania ulic Minskij i Druhoj Pjatycizy
(Drugiego Planu Pięcioletniego), ok. 1999
Miejscowi Romowie sprzedają trefę i wapno z wozu konnego



Praca jest próbą odtworzenia krajobrazu dźwiękowego wybranych scen, głównie z przedwojennego Ługańska. Każda ścieżka dźwiękowa jest opatrzona przybliżoną datą i lokalizacją, zawiera krótki opis sceny, dając słuchaczowi możliwość zagłębienia się w jej kontekst i tworząc iluzję prawdziwego nagrania terenowego. Jednak aby to osiągnąć, nie wykorzystano ani autentycznych nagrań tych wydarzeń, ani nawet nagrań realnych elementów środowiska. Zamiast tego zastosowano zsyntetyzowane dźwięki o minimalnym podobieństwie do tego, co reprezentują. Metoda ta odzwierciedla naturę wspomnień, w których rekonstrukcja przeszłych zjawisk i wydarzeń jest całkowicie zsyntetyzowana w pamięci. Nie-
możność faktycznego połączenia wspomnień z przeszłością pokazuje syntetyczny charakter krajobrazu indywidualnej pamięci.

This series of audio tracks is an attempt to re-create the soundscape of selected scenes, mostly from pre-war Luhansk, using sound synthesis. Each audio track is annotated with approximate dates and locations, providing a brief description of the scene, giving the listener the opportunity to delve into the context of each scene, and creating the illusion of real field recording. However, in the audio to reproduce certain details of the scene, neither authentic recordings of these events nor actual recordings of the elements of the environment were used. Instead, synthesized sounds with minimal resemblance to what they represent are used. The method reflects the nature of memories when the reconstruction of past phenomena and events is completely synthesized in memory. The impossibility of an actual connection between memories and the past shows the synthetic nature of the landscape of individual memory.

Odtworzenie Ługańska z pamięci, 2023

7 ścieżek dźwiękowych, stereo (3'45"; 54"; 1'51"; 2'12"; 1'03"; 51"; 1'50")

Reconstruction of Luhansk by Memory, 2023

7 audio tracks, stereo (3'45"; 54"; 1'51"; 2'12"; 1'03"; 51"; 1'50")



1. The first installation is a simple circuit board connected to a pair of headphones.

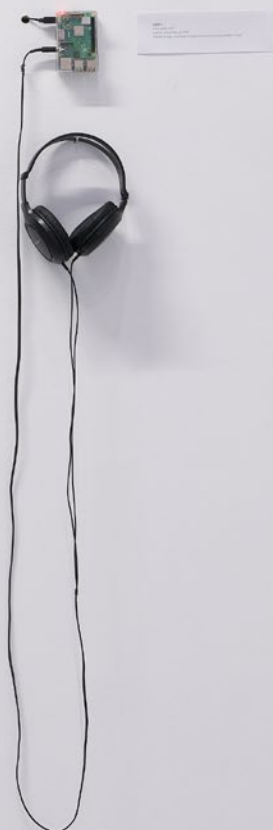


2. The second installation is a simple circuit board connected to a pair of headphones.



3. The third installation is a simple circuit board connected to a pair of headphones.







Tiko Imnadze

[GE]

Tiko Imnadze (ur. 1996) jest artystką multimedialną mieszkającą w Tbilisi. W swojej praktyce koncentruje się na badaniu nierówności społeczno-ekonomicznych i kwestii społeczno-politycznych. Jej proces twórczy opiera się na badaniach. Po przeprowadzeniu wyczerpującego i wieloaspektowego dochodzenia artystka przedstawia świeże i zniuansowane spojrzenie na wybrany przez siebie temat. Sztuka Imnadze wykazuje jej szczególne zainteresowanie historią i mitologią. Najnowsza praca śledzi, w jaki sposób rola kobiet, przekazywana w mitach i opowieściach, zmieniała się od starożytności po dzień dzisiejszy.

Tiko Imnadze, born 1996, is a multimedia artist based in Tbilisi, Georgia. The core of her practice is focused on exploring socioeconomic inequality and sociopolitical issues. Her process is research-driven. Following an exhaustive and multifaceted investigation, she presents a fresh and nuanced perspective on the subject of her choice. The artist's work shows a particular interest in history and mythology. Her latest piece explores how the role of women, as conveyed in myths and stories, has transformed from antiquity to the present day.



Trzy ozdobione krzyżami pistolety do tankowania benzyny symbolizują niekontrolowany kapitalizm i uświęcenie dochodowych zasobów, lekceważące ludzkie zdrowie i naturę. Poprzez odzyskane pistolety i krzyże artystka pokazuje bezkres systemowo zakorzenionych form władzy w Gruzji i na świecie.

Three petrol pistols, adorned with crosses, symbolize unchecked capitalism and the sanctification of profitable resources, disregarding human health and nature. Through salvaged pistols and crosses, the artist demonstrates the boundlessness of systemically entrenched forms of power in Georgia and globally.

Co cię nie zabije, to cię wzbogaci, 2023

pistolety do tankowania paliwa, metalowe krzyże, 3 elementy, 5 × 15 × 160 cm

What Doesn't Kill You Makes You Richer, 2023

petrol pistols, metal crosses, 3 pieces, 5 × 15 × 160 cm





Wywiad Yulii Kosterevej z Tiko Imnadze

7.02.2025

Yulia Kostereva: Przedstaw się proszę i opowiedz o swojej pracy – zarówno ogólnie, jak i o projekcie, który zaprezentujesz na wystawie „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”.

Nazywam się Tiko Imnadze, jestem artystką z Gruzji. W swoich pracach często poruszam temat nierówności społecznych i problemów występujących zarówno w Gruzji, jak i na świecie. Tworzę swoje projekty od 2018 roku. Pierwszy z nich dotyczył górników, którzy zginęli w kopalniach. To on w dużej mierze ukształtował moją drogę artystyczną.

Projekt, który zaprezentuję w Polsce, również porusza temat niesprawiedliwości społecznej i struktur władzy. Nosi tytuł *Co cię nie zabije, to cię wzbogaci* i powstał w 2023 roku, kiedy prowadziłam badania nad przepływem kapitału i mechanizmami rządzącymi biznesem. Interesowało mnie, jak ludzie budują swoje majątki i kto sprawuje nad nimi kontrolę w Gruzji. Odkryłam, że Gruziński Kościół Prawosławny posiada liczne przedsiębiorstwa i nie płaci podatków ze względu na swój status organizacji religijnej. Co ciekawe, był jedną z pierwszych instytucji importujących paliwo do Gruzji i od lat 90. aktywnie angażował się w różne sektory biznesu. W mojej pracy przyglądam się strukturom władzy oraz nierównościom społecznym, a także tak zwanej świętej władzy – używam tego terminu w odniesieniu do działalności gospodarczej przedstawicieli Kościoła, ponieważ są oni nietykalni i lepiej nie wchodzić im w drogę.

Powiedziałas, że inspirujesz się problemami charakterystycznymi dla Gruzji, ale czy dostrzegasz powiązania między kontekstem lokalnym i globalnym? Jeśli tak, to w jaki sposób się one przeplatają i jak wpływają na twoją twórczość?

Takie problemy nie są specyficzne tylko dla Gruzji. Generalnie wszystkie kraje postsowieckie borykają się z podobnymi wyzwaniami związanymi z kapitalizmem. Kiedy prezentowałam tę pracę

Tiko Imnadze interviewed by Yulia Kostereva

February 7, 2025

Yulia Kostereva: Please introduce yourself and your work—both your general artistic practice and the piece you’ll be presenting at the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger*.

I’m Tiko Imnadze, an artist based in Georgia. I live and work there. My practice often explores social inequalities and problems in Georgia and globally. I began developing my own projects in 2018. My very first one was about the miners who were killed in mines and it’s deeply defined my artistic approach.

The project I’m presenting in Poland also deals with social injustice and the dynamics of power. It’s called *What Doesn’t Kill You Makes You Richer*. I created this project in 2023. At the time, I was researching money and business in Georgia, where it comes from and who controls it. And it turns out that the Georgian Orthodox Church owns many businesses and doesn’t pay taxes, since it’s considered a religious institution. I discovered that they were the first people who imported petrol into Georgia, running this kind of business back in the 1990s. So, this work is about different forms of power, social inequality, and what I call a kind of “sacred power”, the untouchable status of the church and its economic influence. No one questions them, and that silence is exactly what I wanted to explore.

You said that local context inspires you. But do you see the connections between the local and the global? If so, how are they related for you, and how does the global context influence your work?

These kinds of problems are not unique to Georgia. In general, many post-Soviet countries face similar issues when it comes to capitalism. When I presented this work in New York, I saw that problems like social inequality and the gap between the poor and the rich exist everywhere.

w Nowym Jorku, uświadomiłam sobie, że nierówności społeczne i pogłębiająca się przepaść między bogatymi a biednymi to zjawiska, z którymi mamy do czynienia na całym świecie.

Skoro tak, to co twoim zdaniem możemy zrobić na poziomie lokalnym jako artyści i obywatele, aby zmieniać rzeczywistość zarówno lokalnie, jak i globalnie? Czy możemy to robić za pośrednictwem sztuki? Czy pozycja artysty i obywatela jest tożsama, czy jednak czymś się różni?

Jako artystka wiem, że nie jestem w stanie rozwiązać tych problemów – to wykracza poza moje możliwości. Mogę jednak podejmować refleksję na ich temat poprzez twórczość. Cała moja praktyka artystyczna jest głęboko zakorzeniona w faktach: rzeczywistych sytuacjach i problemach. Moja rola polega na informowaniu, uświadamianiu i skłanianiu do refleksji. Wiele osób w Gruzji nie zdaje sobie sprawy ze skali biznesów Kościoła, zwłaszcza jeśli chodzi o przemysł paliwowy. Wydaje mi się, że niewiele – jeśli w ogóle ktokolwiek – o tym wie. Jako jednostki powinniśmy być świadomi tego, co dzieje się w Gruzji, i mówić o tym głośno. Uważam, że to najistotniejsze działanie, jakie możemy podjąć.

Czy twoja praktyka artystyczna zmieniała się z czasem? Jeśli tak, co miało na nią wpływ?

Czerpię inspiracje z wielu źródeł, zarówno lokalnych, jak i globalnych. Kiedy zaczynałam tworzyć, byłam głęboko poruszona problemami społecznymi i politycznymi wokół mnie – czułam się przytłoczona i nie wiedziałam, jak na nie reagować. Sztuka stała się dla mnie sposobem na przetwarzanie tych emocji, medium, dzięki któremu mogłam wyrażać swoje obawy i spostrzeżenia. Z czasem moje zainteresowania się poszerzyły. Zaczęłam badać narracje historyczne i mitologiczne, dzięki czemu dostrzegłam, jak silnie wpływają one na wydarzenia rozgrywające się dziś w Gruzji. We wrześniu [2024] stworzyłam projekt poświęcony gruzińskiej tożsamości, a w szczególności poczuciu utraty, jakie narodziło się w czasach sowieckich. Centralnym elementem tej pracy była rzeka Kura, przepływająca przez Gruzję i dwa inne kraje. Stała się ona metaforą płynnej, a jednocześnie rozbitej natury gruzińskiej tożsamości, ilustrując, w jaki sposób była ona zmieniana, zniekształcana, a w pewnym sensie także wymazywana na przestrzeni lat. Choć moja twórczość obejmuje różne tematy, niezmiennie koncentruję się na społeczno-politycznych realiach Gruzji. Poprzez swoje prace staram się odsłaniać warstwy historii, władzy i mitologii, które kształtują naszą teraźniejszość.

Czy mogłabyś się odnieść do tytułu wystawy? Co oznaczają dla ciebie słowa „wspólny” i „krajobraz”? Jak rozumiesz „wspólny krajobraz”?

Miałam okazję pracować z wieloma artystami z krajów postsowieckich i dostrzegam, że łączy nas wspólna historia. Najbardziej interesuje mnie to, w jaki sposób ludzie ją interpretują i jakie refleksje im ona przynosi. Moje rozumienie wspólnego krajobrazu zmieniło się, zwłaszcza w kontekście wojny

If so, what do you think what can we do on a local level, as artists and as citizens, to change the situation locally and globally? Do you believe in the power of art to make a difference? Is the role of the citizen and the role of the artist the same, or somehow different?

As an artist, I don't believe I can solve these kinds of problems. I find it ridiculous when people expect artists to fix things. But as an artist I can reflect on these things. My whole practice is really rooted in facts, real situations and problems. And my stance, my power as an artist is to inform and reflect on these topics. People really don't know that the Church owns so many businesses, especially the petrol business. I think nobody knows about it. So, as an individual, I believe the most important thing is to be aware of what's happening in Georgia and speak up about it. I think that's the main thing to do.

Has your practice changed over time and if so, what has influenced it?

As I said, many things influence me as an artist, both in Georgia and globally. When I first started, I was deeply affected by all these problems around me. I didn't know what to do with those feelings, so I began expressing them through my work. That's how it all started. But then slowly I started to explore more historical and mythological themes, which I'm sure highlight the roots of what's happening in Georgia today. In September, I did a project about Georgian identity and the identity we lost during the Soviet era. I focused on the Mtkvari River, which flows through Georgia and two other countries, but it was just a metaphor for the Georgian people's identity and how it has been lost over time. I work with different themes, but most of them are connected to what's happening here in Georgia.

Can you reflect on the title of the exhibition, *Common Landscape*? What does “common,” “landscape,” and “common landscape” mean to you? How do you understand these terms?

I had the opportunity to work many times with artists from other post-Soviet countries. We share a similar history and for me it's very interesting to see how people reflect on it. It's interesting to see things through other people's perspective. When I think about the landscape, especially in the context of the war in Ukraine and other current events, it feels like the word doesn't really mean anything. The borders don't make sense anymore. In this century, humanity should be beyond the idea that borders, territories, and domination are still so important. I see “common landscape” as a shared space where people and artists can reflect on things together, research, meet, and collaborate.

What is art or artistry for you today?

For me, art and artistry are very natural things. When I say I started working in 2018, I don't mean that's when I became an artist. I think it's more of a lifestyle, a way of living and expressing who

w Ukrainie i innych globalnych wydarzeń. Granice wydają się dziś pozbawione znaczenia – uważam, że ludzkość powinna już dawno wyjść poza te podziały. Wspólny krajobraz to dla mnie przestrzeń, w której ludzie i artyści mogą się spotykać, dyskutować, badać rzeczywistość i współpracować. To przestrzeń dialogu, wymiany myśli i działania ramię w ramię.

Czym są dla ciebie dziś sztuka i artyzm?

Sztuka i artyzm to dla mnie coś zupełnie naturalnego. Kiedy mówię, że zaczęłam tworzyć w 2018 roku, nie oznacza to, że właśnie wtedy stałam się artystką. Myślę, że artyzm to raczej sposób życia – jako jednostka wyrażasz pewne rzeczy, poruszasz określone tematy, komunikujesz się ze światem. Dla mnie artyzm to refleksja nad rzeczywistością, emocjami i myślami, która przekłada się na formę wizualną.

Czy postrzegasz proces dekolonizacji w Gruzji jako przewartościowanie przeszłości sowieckiej?

Nie jestem pewna, czy można mówić o prawdziwej dekolonizacji, ponieważ Gruzini rzadko postrzegają swoją historię przez pryzmat bycia krajem sowieckim lub postsowieckim. Wyzwania, z którymi mierzymy się dzisiaj, są bezpośrednimi konsekwencjami tamtego okresu, ale wciąż brakuje szerokiej, zbiorowej refleksji na ten temat. Nasza tożsamość została zniekształcona przez system, a wręcz nam odebrana. Nadal ulega ona zmianom. Celem sowieckiego reżimu wobec Gruzji i innych krajów, które weszły w skład ZSRR, było wymazanie wartości, odrębności i tożsamości narodowej, tak aby uczynić z nich kolejne republiki radzieckie. Uważam, że moim zadaniem jako artystki i jako osoby prywatnej jest refleksja nad naszą przeszłością i ponowne jej przemyślenie.

Czy kierujesz swoje prace do konkretnych grup odbiorców? Czy zastanawiasz się nad tym, kto wchodzi w interakcję z twoimi dziełami i je ogląda?

Nie tworzę wyłącznie dla siebie; interakcja z odbiorcami jest dla mnie niezwykle istotna. Choć nie mam kontroli nad tym, jak ludzie interpretują moje prace, moim celem jest zwiększanie świadomości, zwłaszcza w projektach dotyczących kwestii społecznych, ekonomicznych i politycznych. Na przykład nierówności społeczne w Gruzji należą do największych w Europie, a wiele osób nie zdaje sobie z tego sprawy, ponieważ żyje w zupełnie innej rzeczywistości. Bardzo zależy mi na inicjowaniu rozmów na takie tematy. Nie kieruję moich prac do jednej konkretnej grupy – chcę, by docierały do wszystkich. Staram się tworzyć dzieła, które angażują widza i zachęcają do interakcji, ponieważ wierzę, że to właśnie w tej niej tkwi najważniejsza wartość sztuki.

you are. It's about talking through what matters to you. As an artist, I transform those thoughts and feelings into another form. Artistry, for me, is expressing all of these things—all your feelings and emotions—in a visual way.

Do you notice a process of decolonization in Georgia as a rethinking of the Soviet past?

I'm not sure if decolonization really happened, because Georgians rarely reflect on their past through the lens of being a Soviet or post-Soviet country. The problems we're facing today are the outcomes of that time, and yeah, we just really need to find our identity which was stolen from us, an identity that has changed over time. One of the main goals of the Soviets in Georgia and in other countries was to erase values, originality and identity, and to reshape everything into just another republic, so as an artist and an individual I feel that I should reflect on that and rethink it.

Do you address your work to specific groups of people? Do you think about the people who will see or interact with your work?

The audience is very important to me, and though it's not in my power to control how the people will understand my work, I'm not creating it for myself, especially with projects that deal with social, economic, and political issues. We all need to be aware of these facts. For example, social inequality in Georgia is one of the worst in Europe, and many people aren't even aware of it. Some are living in a completely different reality. For me, it's very important to spark conversations around these issues. So, my work always addresses someone – not a specific group, but everyone. The interaction between the audience and my work is one of the most important aspects for me. I try to create pieces that are interactive and engaging.

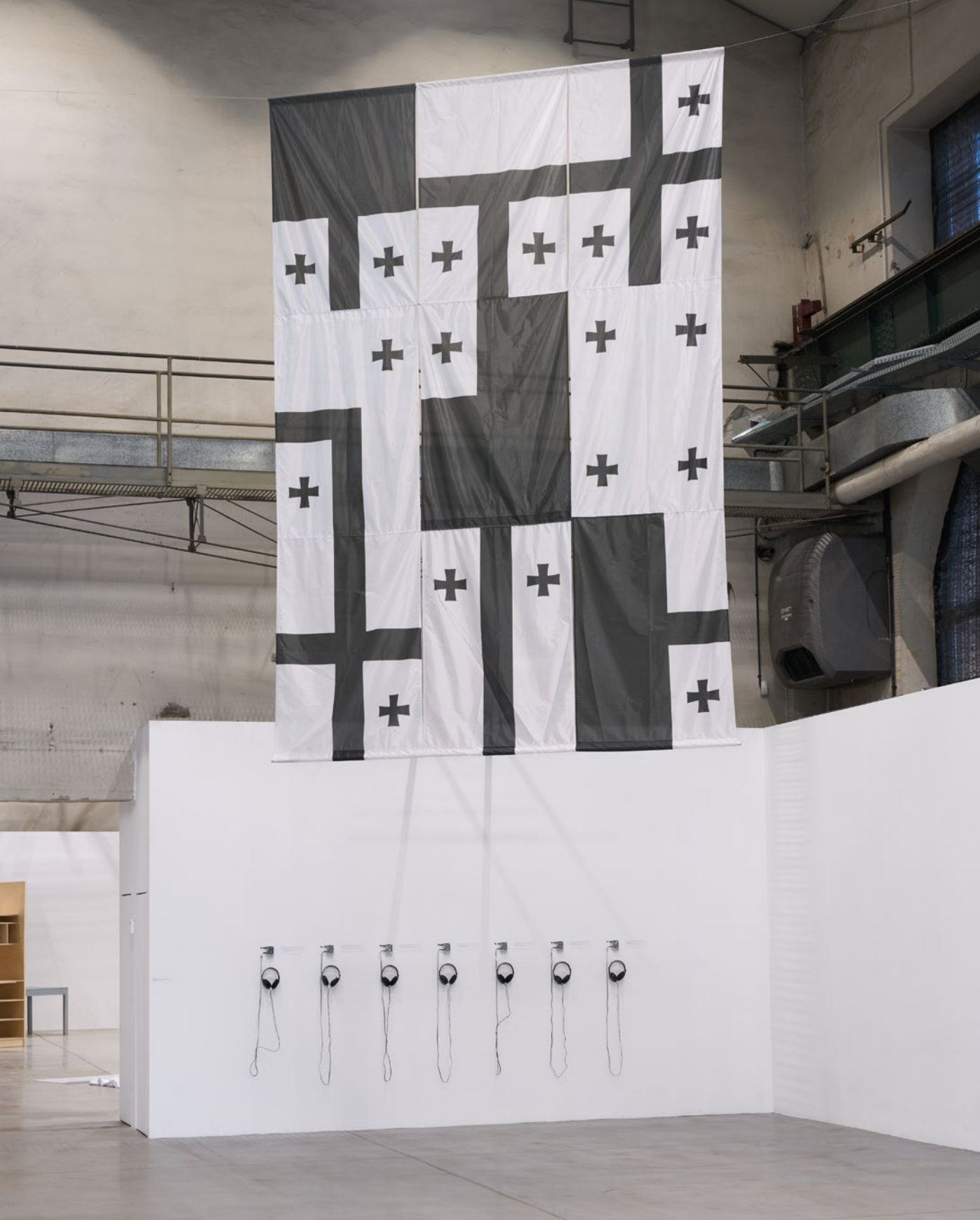


Mishiko Sulakauri

[GE]

Mishiko Sulakauri (ur. 1996 w Tbilisi) ukończył Szkołę Współczesnego Teatru i Projektowania Gogiego Alexi-Meskhishvilego z tytułem licencjata w dziedzinie projektowania scenicznego, studiował również w Państwowej Akademii Sztuki w Tbilisi. Pracuje w dziedzinie sztuk wizualnych i bada mosty między społeczeństwem a środowiskiem. Sulakauri koncentruje się na tematach dziedzictwa postsowieckiego oraz kwestiach ekologii, antropologii kulturowej Kaukazu i jego estetyki.

Mishiko Sulakauri, born 1996 in Tbilisi, graduated from the Gogi Alexi-Meskhishvili School of Contemporary Theatre and Design with a bachelor's in Stage design and studied at the Tbilisi State Academy of Arts. He works in the field of visual arts and researches the bridges between the public and the environment. Sulakauri focuses on the topics of post-Soviet heritage, issues of ecology, Caucasus cultural anthropology, and its esthetics.



Monochromatyczne flagi Gruzji są codzienną częścią życia artysty – dialogiem z otoczeniem, negatywnymi wiadomościami i powtarzającymi się incydentami tworzącymi niekończący się cykl. Z biegiem czasu wiele z tych wydarzeń rozplywa się w nicość, której nikt nie jest w stanie wypełnić. Te flagi są jak puzzle, które chcemy ułożyć, łącząc zagubione i nieznane części, aby stworzyć nową rzeczywistość.

Toksyczny związek*

- * Nasz związek z Gruzją przekształcił się w szkodliwą, niezdrową relację. Rząd metodycznie oszukuje nas każdego dnia i zostawia nas w tyle za przyszłością. Ułatwia mu to nasza zbiorowa bierność.

Dziś jest słoneczny dzień*

- * Tak jak wczoraj obudziłem się i nic się nie zmieniło.

Monochrome flags of Georgia are a daily part of artist life—a dialogue with the environment, negative news, and recurring incidents that form a never-ending cycle. Over time, many of these events fade into emptiness, with no one to fill the void. These flags are like a puzzle that we want to solve, bringing the lost and unknown parts together to create a new reality.

Toxic relationship*

- * Our relationship with Georgia has turned damaging and unhealthy. The government is tactically deceiving us every day and leaving us behind in the future. Such processes are facilitated by our collective inactivity.

Today is a sunny day*

- * Like yesterday, I woke up and nothing had changed.

Miejsce zdarzenia, 2023

nadruk na tkaninie, 9 elementów, 100 × 145 cm

A Scene of an Incident, 2023

print on fabric, 9 pieces, 100 × 145 cm





Wywiad Yulii Kosterevej i Yuriya Kruchaka z Mishiko Sulakaurim

7 lutego 2025

Yuriy Kruchak (YKr): Pierwsze pytanie dotyczy twojej pracy, jej znaczenia i tego, skąd wzięła się jej idea.

Mishiko Sulakauri: Inspiracją do stworzenia *Miejsca zdarzenia* była nie tylko aktualna sytuacja w Gruzji, ale też wydarzenia na całym świecie. Ludzie na nowo próbują przemyśleć swoją relację z ojczyzną. W Gruzji mamy wiele problemów społecznych, dlatego uważam, że właśnie od tego wszystko się zaczyna. Flaga symbolizuje nasze państwo i jego granice polityczne, a my jako obywatele stanowimy społeczeństwo tego kraju. Myślałem o tym, że gruzińskie społeczeństwo wciąż próbuje odnaleźć swoją tożsamość. W latach 90., kiedy się urodziłem, Tbilisi wyglądało zupełnie inaczej niż teraz. Miasto bardzo się zmieniło, wiele się nauczyło, tak jak i my. Nadal wielu rzeczy doświadczamy po raz pierwszy.

Na przykład protesty w Tbilisi to dla nas nowość. Podpalanie samochodów, odpalanie fajerwerków w kierunku parlamentu to działania, których wcześniej w naszym mieście nie widziano. Wiele z tych rzeczy dopiero poznajemy, eksperymentujemy z nimi, uczymy się ich. Chciałem stworzyć obraz, który oddawałby nas jako społeczeństwo.

Tak narodziła się metafora flagi, którą postanowiłem zdekonstruować. Moja flaga przypomina układankę, grę. To flaga Gruzji, ale z brakującymi elementami. Zwiedzający mogą więc ułożyć własną wersję gruzińskiej flagi. Nie chodzi jednak wyłącznie o nich; ja także coś z tego mam. Z mojej perspektywy ciekawe jest obserwowanie, które części gruzińskiej flagi można połączyć z innymi, by stworzyć nową flagę, symbolizującą nową Gruzję, nowe społeczeństwo. Ta praca opowiada przede wszystkim o społeczeństwie – o społeczeństwie tego kraju.

Yulia Kostereva (YKo): Czy możesz opowiedzieć o pierwotnej symbolice gruzińskiej flagi i znaczeniu jej poszczególnych elementów?

Mishiko Sulakauri interviewed by Yulia Kostereva and Yuriy Kruchak

February 7, 2025

Yuriy Kruchak (YKr): The first question is about your work, its meaning, and how did the idea come about.

Mishiko Sulakauri: The inspiration for my work *A Scene of an Incident* was not only the circumstances that Georgia's in, but the global situation where people try to rethink their relationship with their country. In Georgia, we have a lot of problems within the society, so I think everything starts from there. As the flag represents our country and our political borders, we represent the society of this country. What I was thinking is that Georgian society is still trying to figure itself out. In the 1990s, when I was born, Tbilisi was very different from what I see now. It has changed a lot, it has learned a lot, just as we have, and we are still trying to learn things we have never experienced before.

Like, let's say, protests in Tbilisi, in Georgia, are very new. It's very new to do stuff like burning cars and shooting fireworks at the parliament, because that has never been seen in Tbilisi before. So, there are many things that are new, that we are learning, playing with and experimenting with. I wanted to create an image that represents us as a society, and I came up with the metaphor of a flag and I tried to deconstruct it.

Now this flag, my artwork, is like a puzzle, like a game. It's a Georgian flag, but with parts missing. So, visitors can somehow assemble their own version of the Georgian flag. It's not only about the visitors, but also about me. It's very interesting to observe from my side, to think about which parts of the Georgian flag would go together with other parts, and maybe create a new flag, that would represent new Georgia, a new society. This artwork is more about society—the society of the country.

Yulia Kostereva (YKo): Can you tell a bit about the original symbolism of the Georgian flag, the meaning of its different elements?

Gruzińska flaga symbolizuje pięć ran Jezusa. Jest bardzo stara: istniała już w czasach starożytnych, a nasz trzeci prezydent przywrócił ją do użytku. Ma bardzo silne podłoże religijne, a Gruzja to kraj głęboko religijny. Tak jak kiedyś, Kościół nadal jest niezwykle wpływową instytucją, potężniejszą niż parlament. Problem polega na tym, że Kościół jest również prorosyjski. Ma udział w biznesie i popiera obecność Bidziny [Bidzina Iwaniszwili – założyciel partii rządzącej Gruzińskie Marzenie] na scenie politycznej, bo sprzyja to jego interesom. To już inna historia, ale chciałem powiedzieć, że flaga, na której widnieją czerwone krzyże, może także odnosić się do krwi, jej koloru i znaczeń.

W mojej pracy flaga jest czarna. Cała czarna. Monochromatyczna. To także wyraz ogólnej sytuacji, nastroju w moim kraju, który jest zdecydowanie czarno-biały. Gdy wychodzę na ulicę, nie widzę żadnych innych kolorów. Jakoś tak to właśnie odczuwam, bo społeczeństwo jest w kryzysie, jest bardzo spolaryzowane. Używam czerni i bieli, bo albo jest się po jednej stronie, albo po drugiej. Nie ma nic pomiędzy.

YKo: W opisie twojej pracy pojawiają się pewne stwierdzenia, na przykład: „Nasza relacja z Gruzją stała się szkodliwa i niezdrowa” albo: „Tak jak wczoraj obudziłem się i nic się nie zmieniło”. Czy to twoje słowa, czy usłyszane od kogoś innego?

To trochę tak, jakby wszystko szło w coraz gorszym kierunku. Jakby śniło się zły sen. Masz wrażenie, że nie ma z tego wyjścia. Oczywiście jakieś wyjście istnieje, ale czujesz się, jakbyś utknął w pętli, jakbyś był oszołomiony i próbował się z niej wyrwać.

Nie chciałem pisać klasycznego, sztywnego tekstu, lecz stworzyć coś trochę przewrotnego, co oddałoby nastrój mojego dzieła. Jest to więc mieszanka przypadkowych zapisków z mojego dnia i elementów pracy artystycznej. Wiesz, naprawdę kocham swój kraj. Uwielbiam nasze góry, wodę, którą piję. Jestem uzależniony od Gruzji. Dlatego tak trudno mi zrozumieć, że coś, co tak kocham, staje się dla mnie toksyczne. O to mi chodzi – kochasz kogoś, ale ciągle się z nim kłócisz.

YKr: Chciałbym wrócić do kwestii koloru w twojej pracy i spojrzeć na nią w szerszym kontekście, przez pryzmat historii sztuki. Modernizm i postmodernizm próbowały stworzyć uniwersalny język artystyczny, który pozwalałby na wzajemne zrozumienie różnych grup społecznych, tak by ludzie z różnych kontynentów mogli się komunikować ze sobą. Wspomniałeś, że być może nadszedł czas, aby na nowo zinterpretować pojęcie flagi i zaproponować jej nową formę. Interesuje mnie ten aspekt „nowości”. Co dziś możemy zaproponować, w świetle doświadczeń ostatnich stu lat, na podstawie twojej pracy i twoich przekonań?

Może nowe kolory. Czerń i biel. To jak zdjęcie, czarno-biała fotografia. Gdy patrzysz na nią, wyobrazasz sobie barwy. Możesz poczuć, że niebo jest niebieskie, a trawa zielona. Czerń i biel mojej pracy

The Georgian flag symbolizes the five wounds of Jesus. It's actually a very old flag of Georgia. It existed in ancient times, and somehow our third president brought it back. It's a very religiously motivated flag, and Georgia is a very religious country. Just like in ancient times, the Church is a very strong institution. It's even more powerful than the parliament. But the thing is that the Church is also pro-Russian. They own businesses and they prefer to have Bidzina [Bidzina Ivanishvili—founder of the ruling Georgian Dream party] on the stage because it's better for their financial status. That's another story, but what I was saying is that this flag which holds crosses, red crosses, might also represent blood and its colour.

In my work, this flag is black, all black. It's monochrome. This also represents the overview of the situation, the mood in my country, which is definitely monochromatic, black and white. When I go out into the street, I don't see any other colours, somehow, because society is struggling right now, and the situation is very contrasting. That's why I use black and white, because you're either one side or the other. There is no middle ground in this situation.

YKo: In the description of your work, you use certain statements, for example: “Our relationship with Georgia has turned damaging and unhealthy” or: “Like yesterday, I woke up and nothing had changed.” Are these your words or something you have heard?

It's like the situation is going in a worse and worse direction. And it's like a bad dream. It seems like there is no way out. There is definitely a way out, but it feels like you're in a loop, you're somehow dazed, and you're trying to escape this.

I didn't want to write a very classical text. I just wanted to do something a bit tricky, something that would bring the mood into the actual artwork. So it's a mix of random texts from my day or the artwork. You know, I really love my country, I really adore my mountains, the water I drink, you know, I love it! I'm very addicted to Georgia. For me, it's very hard to understand that what I love becomes such a toxic relationship for me. That's what I mean. You love someone, but you fight so much!

YKr: I would like to go back to the issue of colour in your work, and look at it through a wider frame, through the prism of the history of art. Modernism and postmodernism tried to create a universalized artistic language for the understanding of different groups, so that people from different continents could be united by this language, a universal language. You said that there may be a reason to reinterpret the concept of the flag and offer a new one. I'm interested in this moment of “new”. What can we offer today, given the experience of the last 100 years, based on your work and your beliefs?

Maybe new colours. Black and white. It's like a photo, a black and white photo. When you see a black and white photo, you can imagine your own colours. You can feel that the sky is blue and the grass is

może skłaniać nie tylko do przemyślenia tego, jak „właściwie” ułożyć flagę, ale także skłonić do refleksji nad nowymi kolorami, które być może zobaczymy w przyszłości.

YKr: Pytamy też artystów o wyrażenie „wspólny krajobraz”, które znalazło się w tytule wystawy. Pochodzą oni z co najmniej sześciu krajów – bardzo różnych, zarówno azjatyckich, jak i europejskich. Wróćmy więc znów do modernizmu, który próbował uczynić sztukę bardziej uniwersalnym językiem komunikacji, wpłynąć na nią tak, by była zrozumiała dla ludzi o odmiennych historiach i doświadczeniach. I w pewnym stopniu to się udawało. W kontekście twojej potrzeby stworzenia czegoś nowego lub przemyślenia tego, co było – czym może być wspólny krajobraz? Czy potrzebujemy takiego krajobrazu? Jak go rozumiesz? Jakie elementy mogą go tworzyć?

Pojęcie krajobrazu jest bardzo bliskie mojej pracy *Miejsce zdarzenia*. Jest ona bezpośrednio związana z krajobrazem, podobnie jak każde państwo. Zarówno w niej, jak i w moim życiu krajobraz łączy się przede wszystkim z granicą polityczną. Moje nazwisko pochodzi od wsi w górach. Za moją wioską przebiega granica z Rosją. Cały mój region, moja wieś, znajduje się na granicy; jej mieszkańcy byli jej strażnikami, bronili jej.

Dla mnie krajobraz, a zwłaszcza ten gruziński, znaczy bardzo wiele i zawsze w jakiś sposób pojawia się w mojej twórczości. Kiedy myślę o tej konkretnej pracy, przychodzi mi do głowy, że kiedy ktoś układa nową flagę, nieuchronnie pojawia się także nowy krajobraz. Może będzie się składał tylko z kolorów? Może w tym krajobrazie pojawią się jaśniejsze barwy? Może będzie to coś, co widzisz wokół siebie, albo to, co myślisz o swoim kraju? Może nic się nie zmieni, tylko słońce sprawi, że wszystko będzie wyglądać lepiej? Tak, na pewno w tej pracy jest wiele powiązań z krajobrazem.

YKo: Czy z tamtej strony granicy kiedykolwiek doszło do inwazji?

Jest tam bardzo wysoka góra. To granica z Dagestanem, bez żadnego płotu czy fizycznej bariery. Po prostu wiemy, że za tą górą zaczyna się Rosja. W moim regionie nigdy nie doszło do żadnego najazdu. No, może setki lat temu. Największa inwazja miała miejsce w czasach Związku Radzieckiego, kiedy zmuszano ludzi gór do osiedlania się w miastach, co bardzo zaszkodziło regionowi. Wiele domów uległo zniszczeniu, bo przez dziesięciolecia nikt w nich nie mieszkał. Można powiedzieć, że była to inwazja od środka.

YKo: Czy uważasz, że jako artysta albo po prostu obywatel masz wpływ na sytuację lokalną lub globalną?

Myślę, że tak – jako mała kropla w morzu [„Jestem kroplą w oceanie” to jedno z haseł rewolucji godności w Ukrainie]. Ale na pewno nie jestem w stanie sam odmienić sytuacji. Staram się dużo pracować z kontekstem mojego kraju i dzielić się tym, co w danym momencie uważam za istotne. Jeśli zabiorę

green. This black and white in my work could also lead you not only to think about how to assemble the flag the right way, but also to think about new colours that we will see in the future.

YKr: We also ask artists about the phrase “common landscape” in the exhibition title. They come from at least six countries—very different, both Asian and European. And the question here is, again returning to modernism, which tried to make art a more universal language for communication, to modernise it so that it could be understandable to different people with different histories, with different experiences—and to certain extent, at some points, it worked, and at others, not so much. So, considering your desire to do something new or to rethink the old, what can we generally imagine about the common landscape? Is there a need for this landscape? How do you understand it? What can be the components of this landscape?

The notion of the landscape is very close to my artwork. *A Scene of an Incident* is directly connected to the landscape, as is any country. In this work, landscape is connected to the political border, first of all, which is my landscape. My surname comes from a village in the mountains. Behind my village is the Russian border. My whole region, my village, is on the border; the people were border warriors, they were securing the border.

For me, the landscape, and especially the Georgian landscape, means a lot, and it’s always present in my work somehow. When I think of this actual artwork, the flags, I always think that when you assemble the flag, a new flag, there will definitely be a new landscape. And maybe it will be only colours, maybe brighter colours. What you see around you or what you think about your country. Maybe nothing will change, only the sun will make it better for you. But definitely there are a lot of connections to the landscape in this artwork.

YKo: Has there ever been an invasion from that side of the border?

There’s a very high mountain. It’s the border to Dagestan. And there is no actual fence or anything. We just know that behind this mountain is Russia. So in my region, no invasion has happened. Maybe hundreds of years ago. The main invasion happened during the Soviet Union when they forced the mountain people to come down to the cities. That was also very harmful for the region because it’s mostly torn down. A lot of houses are destroyed because no one lived there for decades. Yeah, invasion from the inside.

YKo: You as an artist, or you as a citizen, do you think that you can influence the situation on a local or global level?

tę flagę do Polski, to także będzie dla mnie zwycięstwo. Może to tylko drobny gest, może tylko jedna kropla w morzu, ale właśnie z takich małych kropeł składa się ocean.

YKo: Jak rozumiesz pojęcie artyzmu? Czy to, czym jest dla ciebie sztuka, zmienia się z czasem?

Tak, oczywiście! Moje życie zmienia się każdego dnia. Czuję się, jakbym tworzył własną układankę. Sztuka to wolność, która jest też wyzwaniem. Sprowadzam sztukę do bardzo podstawowego poziomu tworzenia. Po prostu staram się czerpać z niej radość i odkrywać siebie. Nowe doświadczenia również są dla mnie formą sztuki, bo łączą się z czymś w mojej głowie, co nagle „zaskakuje”. Otwieram wówczas mapę, wskazuję miejsce, w którym nigdy nie byłem, i zaczynam je eksplorować. Wtedy pojawiają się metafory, potem przychodzi historia sztuki i kolejne warstwy, w które próbuję się zagłębić. Oczywiście mam w sobie przestrzeń wiedzy, w której mogę zanurkować jak w morzu, tyle że nie mogę wypłynąć na głębokie wody, jestem blisko brzegu. To też jest dla mnie trudne.

YKo: O czym myślisz, kiedy tworzysz nowe dzieło? Zastanawiasz się nad tym, jak odbiorą je ludzie, czy raczej skupiasz się na sobie i samym procesie tworzenia? A może myślisz o czymś zupełnie innym?

Tak jak zmieniam się ja, tak zmienia się też moja sztuka. Kiedyś w ogóle nie myślałem o tym, jak ludzie będą ją odbierać. Nawet teraz, kiedy coś „zaskakuje” w mojej głowie, gdy przychodzi moment, w którym wiem, że to zadziała, że zrodzi się z tego nowa wizja, zaczynam właśnie od tego impulsu, kierując się intuicją. Dopiero później, kiedy już pracuję nad dziełem, pojawia się pytanie, jak zostanie ono odebrane przez innych. W końcu to jakiś rodzaj produktu: trzeba go przecież gdzieś zawiesić, prawda? To trochę jak z dziećmi: wychowujesz je, a potem wypuszczasz w świat. Dzieci uczą się chodzić, bo muszą w końcu stać się samodzielne. Tak samo jest z dziełami sztuki. Staram się je dopracować tak, by mogły „żyć” niezależnie ode mnie.

YKo: A czy wyobrażasz sobie sztukę bez produkcji? Bez fizycznego dzieła?

Robię to codziennie! Mój notes jest pełny pomysłów. Można to potraktować jako początek robienia notatek, ale po prostu generuję wiele pomysłów w głowie. Mogę więc powiedzieć, że sztuka może istnieć bez jakiegokolwiek formy materialnej.

YKo: Czyli rozumiem, że dla ciebie sztuka to ten moment, w którym załazek idei pojawia się w twojej głowie, jeszcze zanim cokolwiek powstanie?

To doświadczenie. Tak, zdecydowanie. A doświadczenie jest jak orgazm – możesz myśleć, że wszyscy przeżywają go podobnie, ale w rzeczywistości każdy odczuwa go inaczej.

of Dignity in Ukraine]. But I definitely cannot win on my own. I try to work a lot with the context of my country and share the things that I think are right to share at this moment. If I take this flag to Poland, for me it's a win as well. So maybe a very small dose, maybe a drop in the sea, but this is how the sea works. It contains a lot of drops, small drops.

YKo: How do you understand what artistry is, and does the concept of artistry change over time for you?

Oh yeah, it's changing! My life is changing every day. It's like I'm assembling my own puzzle. Art is freedom, but also this freedom is a struggle somehow. I take art to a very low, basic level of creation. I'm just trying to enjoy myself and explore myself. New experiences are also art for me, and they relate to things in my head that click. I open a map, I just point to a place I've never been and explore that area. Then the metaphors come, then comes the history of art and all these other layers you try to dig and dive into. Of course, there is this space of knowledge in me that I can dive into like the sea, but somehow, I'm not in the deep sea, but at the coast. That's also hard to me.

YKo: And when you create a new piece, what you are thinking about? I mean, do you think about the people who will see your work, or you think about yourself creating it? Or you think about something else?

As I've changed, my art has changed too. Before, I never thought about how people would see my art. And even now, when the "click" comes, then I know this will work, this is going to be a new image for me. I start from that, from seeing that experience, and then, when I start to work on it, I might think how people will see it. In the end, it's like a product. You need to hang it at least, right? Like kids, you raise them and then you let them go. Kids know how to walk, right? You need to make them independent. So yeah, in the end, I see that I'm working on it so it can be more efficient.

YKo: Can you imagine art without production, without art products?

I do that every day! My notebook is full of ideas. Maybe it's also the start of producing notes, but I'm just generating a lot of ideas in my head. So I can say that art can definitely exist without any production.

YKo: So as I understand it, art is that moment of the "click", even before it becomes a product?

Experience. Yeah, definitely. And experience is like an orgasm. You might think it's quite similar for everyone, but in the end, it's always different for each person.

KRAJOBRAZ WSPÓŁPRACY / LANDSCAPE OF COLLABORATION

Krajobraz współpracy to przestrzeń współzależności pozornie odległych grup ludzi i procesów, panorama migracji, wymiany, przemysłów, transformacji i interakcji.

The landscape of collaboration is a space of interdependence between seemingly distant groups and processes. It is a panorama of migration, exchange, reflection, transformation, and human connection.

Ştefan Rusu [MD]

MaLi Wu [TW]



Stefan Rusu

[MD]

Stefan Rusu (ur. 1964 w Kâietu) jest artystą i niezależnym kuratorem pracującym między Bukaresztem a Kiszyniowem. Studiował w leningradzkim Instytucie Malarstwa, Rzeźby i Architektury im. I. Repina (1986–1989) oraz w Instytucie Sztuk Pięknych im. N. Grigorescu w Bukareszcie (1990–1995), a w latach 2005–2006 uczestniczył w Curatorial Training Program w De Appel w Amsterdamie. Jego program artystyczno-kuratorski jest ukierunkowany na zmiany społeczne i polityczne w społeczeństwach Europy Wschodniej po upadku muru berlińskiego i rozpadzie Związku Radzieckiego.

Rusu przez całe życie zajmował się socjalistycznym dziedzictwem kulturalnym. Zaczął od studiowania sztuki monumentalnej i jej estetyki w szkole artystycznej i college'u w latach 70.–80. XX wieku, następnie odbywał służbę wojskową, gdzie kontynuował praktykę artystyczną, projektując (we współpracy ze swoim ojcem architektem) i produkując pomnik II wojny światowej poświęcony armii radzieckiej. Jego edukacja w zakresie rzeźby monumentalnej, napędzana ideologią komunistyczną, została przekształcona w jego służbę systemowi sztuki współczesnej jako artysty transdyscyplinarnego oraz kuratora projektów i wystaw.

Stefan Rusu, born 1964 in Kâietu, is an artist and freelance curator, working between Bucharest and Chisinau. He studied at the I. Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture (1986–1989) and The Institute of Fine Arts “Nicolae Grigorescu” (1990–1995) and in between 2005–2006 attended the Curatorial Training Program at De Appel, Amsterdam. His artistic/curatorial agenda is geared towards the social and political changes in East European societies after the fall of the Berlin Wall and dissolution of the Soviet Union.

Rusu has a lifelong trajectory in dealing with socialist cultural heritage, starting from studying monumental art and its aesthetics in the art school and college in the 70–80s, then serving military service where he continued practicing art by designing (in collaboration with his father architect) and producing a WW2 memorial dedicated to soviet army. As a matter of fact, his former training in monumental sculpture driven by communist ideology was later reversed into serving the contemporary art system, in the capacity of transdisciplinary artist and curator of projects and exhibitions.



Instalacja jest hybrydową konstrukcją łączącą w sobie kuchnię i stołówkę. Jej punktem wyjścia była standardowa zabudowa instalowana w niezliczonych kuchniach radzieckich mieszkań, służąca do przechowywania żywności, sprzętu do gotowania, zastawy stołowej itp. Konstrukcję można przekształcić w kilku krokach w stołówkę pracowniczą, powiększając jej powierzchnię do serwowania i spożywania posiłków na czas prezentacji, pokazów i debat, a po zakończeniu wydarzeń ponownie złożyć. W ten sposób typowy mebel kuchenny, pierwotnie zaprojektowany dla małej rodziny, poprzez powiększenie jego powierzchni użytkowej może zostać dostosowany do różnych celów i służyć większej liczbie osób. Prototypem instalacji jest typowa zabudowa kuchenna, opracowana dla rodziny radzieckiej przez Strojkom (ZSRR).

Zasada działania *Kuchni-stołówki dla pracowników kultury*:

Pomysł ponownego wykorzystania kuchni jako prototypu wiąże się nie tylko z jej kompaktowymi rozmiarami, które narodziły się w okresie surowych warunków narzuconych przez nowe standardy ekonomiczne lat 30. XX wieku, ale także z jej wykorzystywaniem w trudnym klimacie politycznym jako intymnej przestrzeni do

The installation is a hybrid structure that combines a kitchen and a canteen. The starting point is the compact built-in furniture installed in many kitchens of Soviet flats, used to store food, cooking equipment and often tableware and utensils. In a few steps, it can be transformed into a workers' canteen, extending its space for serving food, eating and combining it with presentations, screenings and debates, and then folded back when the events are over. In this way the typical kitchen unit initially designed for a small-scale family use, can be upgraded for multiple purposes to a large number of people by expanding its hosting area. The prototype for the kitchen unit is a typical compact kitchen built-in furniture developed for Soviet families by Strojkom (USSR).

Principle and activation of the *Kitchen-Canteen for Cultural Workers*:

The idea of reusing the kitchen as a prototype is not only related to its compact size, originated in the period of rigid economic conditions that were imposed by the new economic standards of the society in development in the 30s, but also for its use during the harsh political climate as an intimate space for debates and engaged dissident discourse

Kuchnia-stołówka dla pracowników kultury, 2013/2025
instalacja site-specific, wymiary zmienne
KONCEPCJA I PROJEKT: Stefan Rusu

Kitchen-Canteen for Cultural Workers, 2013/ 2025
site-specific installation, variable dimensions
CONCEPT AND DESIGN: Stefan Rusu



debat i zaangażowanego dyskursu dysydenckiego, wygnanego ze sfery publicznej Związku Radzieckiego w latach 70. i 80. XX wieku.

Tak było kiedyś, a dziś przekształcenie kuchni w stołówkę oznacza wygenerowanie publicznego dyskursu, który umożliwia goszczenie artystów, pracowników kultury i dużej publiczności oraz łączenie gotowania, debatowania i spożywania przygotowanego w prosty sposób jedzenia ze sztuką zaangażowaną społecznie. W kontekście dużych ruchów emigracyjnych dla wielu ludzi na całym świecie Europa stała się atrakcyjnym celem podróży. W tym procesie biznes restauracyjny i tradycyjna kuchnia zyskały nowe znaczenie społeczne i polityczne, dzięki którym społeczności migrantów samoorganizują się i zyskują silniejszy głos w lokalnej społeczności, budując przesłanki do uczestnictwa w życiu politycznym swego nowego kraju.

Chociaż stołówka została zaprojektowana jako przestrzeń interakcji społecznych i produkcji kulturalnej, ma ona wiele podtekstów i znaczeń, które w obecnych czasach mogą być odbierane jako bardziej dotkliwe. Można ją sobie wyobrazić jako „ostatni przystanek”, krótki postój bohaterów *Stalkera* Tarkowskiego (Pisarza, Profesora i Stalkera), przed wejściem do Strefy, czyli w nieznane.

exiled from the public sphere in the 70–80s in Soviet Union.

But that was then and now/today extending the kitchen into a canteen means to generate a public discourse, which proposes to host artists, cultural workers and the large public combining cooking, debating, consuming simply prepared food and socially engaged art. In the context of large emigration movements for many people around the world Europe became an attractive destination. In this process the restoration business and traditional cuisine has got a new social and political significance, through which the migrant communities get self-organized and receive a stronger voice locally, building the premises for participation in the political life of their new country.

Although the canteen section was designed as a space for social interaction and cultural production, it carries multiple meanings, perceived more acutely in recent times. The canteen could be imagined as a “last stop,” like a brief stopover for the protagonists of Tarkovsky’s *Stalker* (Writer, Professor and Stalker), before stepping into the Zone and essentially into the unknown.

Wywiad Yulii Kosterevej z mołdawskim artystą Stefanem Rusu

11 lutego 2025

Yulia Kostereva: Opowiedz o sobie i pracy prezentowanej na wystawie.

Stefan Rusu: Specjalizuję się w rzeźbie monumentalnej. Z czasem zacząłem łączyć działalność zawodową z innymi dziedzinami, takimi jak nowe media, produkcja wideo i filmowa. Dzięki zaangażowaniu w scenę artystyczną Kiszyniowa oraz uczestnictwu w działaniach tutejszego Centrum Sztuki Współczesnej, polegających głównie na zarządzaniu oraz na organizacji wydarzeń artystycznych, takich jak festiwale wideo, platformy produkcji filmowej i warsztaty, stopniowo poszerzałem swoją perspektywę artystyczną. Nie był to więc pojedynczy moment, lecz dłuższy proces, podczas którego moja praktyka zaczęła ewoluować w stronę zarządzania i kuratorstwa. W pewnym sensie moja działalność artystyczna przekształciła się w praktykę kuratorską. Zacząłem stosować bardziej zintegrowane podejście do złożonych procesów produkcyjnych, co wpłynęło na sposób, w jaki dziś postrzegam siebie jako artystę. Ukończyłem studia magisterskie z zarządzania sztuką i kulturą w Belgradzie oraz program kuratorski w centrum de Appel w Amsterdamie. Te dwa doświadczenia miały duży wpływ na to, jak pracuję i jak postrzegam rzeczywistość jako artysta. Nigdy nie planowałem całkowicie poświęcić się kuratorstwu czy zarządzaniu, ale te obszary stały się dla mnie cennym źródłem inspiracji i wiedzy.

Około 2007 lub 2008 roku zdałem sobie sprawę, że moja praktyka artystyczna obejmuje coraz więcej różnorodnych działań. Brałem udział w wystawach grupowych i zbiorowych, a następnie zacząłem zastanawiać się nad tym, jak przedstawiam rzeczywistość i jakie projekty mógłbym tworzyć. Wcześniej miałem raczej tradycyjne, konserwatywne podejście do swojej sztuki. Po kilku latach intensywnej pracy w Kiszyniowie, a następnie w Belgradzie i Amsterdamie coraz bardziej odczuwałem potrzebę zmiany sposobu postrzegania sztuki i wyobrażeń o tym, czym może ona być. Już wtedy aktywnie uczestniczyłem w życiu artystycznym Mołdawii. To był mój punkt wyjścia, a później także punkt powrotu, bo po pobytach w Belgradzie i Amsterdamie wróciłem do Kiszyniowa

Stefan Rusu interviewed by Yulia Kostereva

February 11, 2025

Yulia Kostereva: Please introduce yourself and your work presented at the exhibition.

Stefan Rusu: My background is in monumental sculpture. Gradually, my professional work merged with or incorporated other practices, such as new media, video, and film production. Through my involvement in the Chisinau art scene and my participation in the activities of the Center for Contemporary Art—activities that were mainly focused on managing and organizing various kinds of art events, such as video festivals, film production platforms, and workshops—my perspective as an artist gradually broadened. So, it wasn't a single moment, but rather a longer period during which my practice evolved into more of a managerial and curatorial direction. So, basically, this is a sort of conversion of my artistic practice into a more curatorial one, and also into a more integrative approach to complex production processes, which reshaped how I see myself as an artist. I earned an MA in art and cultural management in Belgrade, and I also participated in a curatorial program at de Appel center in Amsterdam. These two learning experiences were quite important in expanding of how I work and perceive reality as an artist. I never planned to switch entirely into curating or managing, but these areas became complementary sources of ideas and knowledge.

Starting from 2007 or 2008, I guess there was an idea that my artistic practice was progressing in a way that involved different kinds of activities. I participated in group exhibitions or collective exhibitions, and then I began thinking about how I represent things or what kind of projects I could develop, because previously, of course, I had this notion of framing my art in a more conservative or traditional way. After a consistent period of working in Chisinau, then Belgrade, and later during the Amsterdam phase, it became quite important to sort of shift the perception and the idea of what art could be. Still, I was already contributing to the artistic process in Moldova, and that was my starting point and actually my end point because after Belgrade and Amsterdam, I returned to Chisinau and continued working there with the artistic community. So that was

i kontynuowałem współpracę z lokalną społecznością artystyczną. Myślę, że właśnie wtedy nastąpił przełom: zacząłem łączyć własne projekty i działania ze środowiskiem artystycznym Kiszyniowa. Od tamtego momentu moje pomysły coraz wyraźniej koncentrowały się wokół przestrzeni publicznej. Zajmowanie się nią z jednej strony wiązało się dla mnie ogromną odpowiedzialnością, a z drugiej otworzyło nowy obszar badań nad kontekstem miejskim i nad tym, jak artysta może w nim funkcjonować. To było złożone zagadnienie, a jego rozwinięciem był mój projekt kuratorski *Chisinau—Art, Research in Public Sphere* (Kiszyniów – sztuka, badania w sferze publicznej). Stał się on dla mnie ważnym doświadczeniem łączenia praktyki artystycznej z działaniami kuratorskimi i znacząco wpłynął na moje myślenie o sztuce. W przedsięwzięciu wzięło udział wielu artystów, a naszym celem było podejście do przestrzeni publicznej Kiszyniowa nie tylko jako do konkretnego miejsca, ale jako do tematu samego w sobie. Podczas pracy pojawiło się wiele wątków, w tym kwestie polityki miejskiej oraz ochrony dziedzictwa architektonicznego Kiszyniowa, których wcześniej nie rozważano pod tym kątem. W procesie tym budowaliśmy wspólne rozumienie naszej pracy, tożsamości i motywacji, szczególnie w odniesieniu do lokalnych uwarunkowań. W ramach projektu podjęliśmy także współpracę z regionem Naddniestrza – co jest niezwykle, ponieważ niełatwo było nawiązać kontakt i zbudować relacje z tamtejszymi środowiskami artystycznymi w Benderach i Tyraspolu. To wciąż pozostaje jednym z największych wyzwań.

Kiszyniów był dla mnie punktem wyjścia, dzięki działaniom podjętym w tym mieście poszerzyłem rozumienie i postrzeganie własnej roli artysty, kuratora, praktyka, pracownika sztuki czy szerzej – kultury.

W 2009 roku zrealizowałem ze Stowarzyszeniem Młodych Artystów Oberliht projekt *Open Flat / Apartament Deschis* (Mieszkanie otwarte)*. To wtedy moja praktyka zaczęła nabierać wyraźniejszych kształtów. Pracowałem z konkretnymi elementami, takimi jak obiekty małej architektury czy fragmenty budowli, zwłaszcza tych socjalistycznych. Włączałem je do swoich działań, tworząc performanse, scenariusze i koncepcje, które miały służyć społeczności artystycznej.

Współpraca z Oberlihtem należała do wyjątkowo owocnych. Stowarzyszenie było wtedy bardzo młode. Przypominało raczej kolektyw: było dynamiczne i płynne, a jego członkowie często się zmieniali. Ta zmienność była częścią procesu poszukiwania odpowiednich rozwiązań, właściwych środków wyrazu i zespołowej dynamiki, które umożliwiałyby tworzenie wartościowych projektów.

Przez kilka kolejnych lat kontynuowałem działania z Oberlihtem i jego założycielem Vladimirem Usem. Mocną stroną tej współpracy było szczególne zainteresowanie polityką miejską, a projekt *Open Flat* stał się tu kluczowym elementem, katalizatorem różnych procesów. Jego osadzenie

* Była to ustawiona w przestrzeni publicznej replika typowego mieszkania budownictwa socjalistycznego, składająca się z kuchni, łazienki, pokoju i balkonu. Mieszkanie nie miało ścian zewnętrznych (z wyjątkiem fasady), a meble, instalacje i elementy wyposażenia były zaznaczone na podłodze – jak w rysunkach architektonicznych. W 2011 roku praca ta była prezentowana również w Białymstoku, na placu Jana Pawła II, w ramach zorganizowanej przez Galerię Arsenał wystawy zbiorowej „Podróż na Wschód” (przyp. red.).

maybe a defining moment for me, connecting my art projects and activities to the art community in Chisinau. After that my ideas somehow took shape within the framework of engaging with public space. So, dealing with public space became, on one hand, a kind of substantial responsibility, and on the other, it led me to start researching the urban context and how an artist could relate to it. So, this was quite a complex issue, and I was also curating a project called *Chisinau—Art, Research in Public Sphere*. That was important because it helped bridge and connect my artistic practice, though in this case, I was developing the project as a curator. It also influenced my understanding, and we involved many artists. We focused on working with public space in Chisinau not just as a physical location but as a subject in itself. Many topics came into play, including urban policies and the preservation or conservation of Chisinau's architectural heritage, which nobody had previously thought of from that point of view. It became a process of connecting our practices and our understanding of who we are and why we work, especially in this context. We also linked our practice with the Transnistrian region, which is quite unusual, as it was difficult to access and to build connections with the art communities from Tighina and Tiraspol. That remains a very particular kind of challenge.

Chisinau was a starting point for me, both as a curator and as an artist, to expand my understanding and perception of my role as an artist, curator, practitioner, art worker, or cultural worker in this context.

The next project with Oberliht was *Open Flat/Apartament Deschis* in 2009.* Things became more solid, more crystallized for me, as I began working with specific elements like urban furniture or sampling architecture, such as socialist architecture, and incorporating those into certain works to develop performative actions, scenarios, or ideas about how they could serve the art community.

The collaboration with Oberliht was one of the most productive. Oberliht was still very young as an organization, more like a collective, and it was also very fluid, with people changing from time to time. This fluidity was also part of the process of understanding how to find the right solution, the right kind of medium, and the right collective dynamic that could produce work.

We continued working with Vladimir Us and Oberliht for several years after that, and one of the strong points was that he focused specifically on urban policies. *Open Flat* became one of the key elements, acting as a catalyst. Placing it at a certain moment, in a specific location in Chisinau, became the starting point for going deeper into understanding those policies and interacting with them, criticizing them.

* It was a replica of a typical socialist housing flat, consisting of a kitchen, bathroom, room and balcony and placed in a public space. The apartment had no external walls (except the façade), and the furniture, installations and equipment were marked on the floor—as in architectural drawings. In 2011, this work was also presented in Białystok, at Jana Pawła II Square, as part of the collective exhibition *The Journey to the East* organized by the Arsenal Gallery in Białystok (editor's note).

w określonym czasie i miejscu w Kiszyniowie było punktem wyjścia do głębszego zrozumienia polityki miejskiej, interakcji z nią oraz jej krytycznego oglądu.

Proces ten trwa do dziś. Nie powiedziałbym, że poprzez realizację *Open Flat* natychmiast rozwiązałyśmy jakiekolwiek problemy. Przeciwnie – projekt zapoczątkował rozwój idei i sytuacji, które z jednej strony wprowadziły większą spójność w działaniach, ale z drugiej rzuciły światło na kolejne sprawy, z którymi wciąż się mierzymy w Kiszyniowie. Uważam, że był to jeden z najbardziej produktywnych i efektywnych procesów, w jakich miałem okazję uczestniczyć, i cieszę się, że w odpowiednim momencie mogłem wnieść do niego swój wkład.

O czym opowiada prezentowana na wystawie praca *Kuchnia-stołówka dla pracowników kultury* i co zainspirowało jej powstanie?

Częścią tej instalacji jest kuchnia, dlatego punktem wyjścia stały się meble oraz ich projekty z okresu konstrukttywizmu w Związku Radzieckim – a szczególnie moduł opracowany przez Strojkom (Komitet Budowlany) RFSRR. Była to kompaktowa zabudowa, wpisująca się w ideę tworzenia niewielkich, funkcjonalnych elementów wyposażenia przestrzeni mieszkalnej. Podejmowano wówczas różne próby maksymalnego ograniczenia wymiarów, aby przedmioty mogły służyć zarówno jednej osobie, jak i całej rodzinie.

Zajmując się projektem *Open Flat* dla Oberlihtu, zastanawiałem się, czy powinienem stworzyć do niego specjalne meble, czy raczej całkowicie z tego zrezygnować. Wówczas narodził się pomysł, by „wziąć na warsztat” meble, kuchnię i jej logikę, ponieważ kuchnia od zawsze odgrywa istotną rolę w naszym życiu społecznym. Okres demokratyzacji lat 60., czas „odwilży”, był krótkim momentem w historii Związku Radzieckiego, kiedy ludzie zaczęli myśleć nieco bardziej otwarcie. Gdy nastąpił konserwatywny zwrot po dojściu Breżniewa do władzy, życie społeczne stało się opresyjne, a ludzie zaczęli szukać schronienia we własnych mieszkaniach. Kuchnia stała się wówczas miejscem ucieczki, przestrzenią spotkań, rozmów, wymiany idei; organizowano nawet wystawy w prywatnych domach. To właśnie wtedy zaczęliśmy rozumieć, że przestrzeń mieszkalna może stać się miejscem krytycznego myślenia i rozwoju niezależnych idei w opozycji do władzy państwowej. Dlatego stworzyłem tę jednostkę kuchenną jako przestrzeń tworzenia i gotowania. Z czasem dodałem do niej kolejną warstwę czy też skrzydło – zapraszające innych do udziału w procesie dzielenia się ideami i jedzeniem. W ten sposób ukształtowała się relacja między przestrzenią wewnętrzną, czyli kuchnią, a przestrzenią zewnętrzną – stołówką. Te dwa elementy zaczęły się łączyć i przenikać, tworząc jedność. Postrzegam tę instalację jako platformę umożliwiającą publiczności i współpracownikom uczestnictwo we wspólnym doświadczeniu. To przestrzeń dzielenia się i wymiany podczas przygotowywania i spożywania posiłków. Nie jest to praktyka nowa: jednym z artystów, którzy zainicjowali działania polegające na gotowaniu i dzieleniu się ideami z innymi, był np. Rirkrit Tiravanija. Różnica między nami polega na tym, że chciałem stworzyć dodatkowo konstrukcję, instalację, której

This is the process that has continued until now. I wouldn't say that by inserting *Open Flat* into Chisinau, we instantly solved any problems. On the contrary, it was just a starting point for developing ideas and situations that brought more consistency and more issues to the surface—issues we are still dealing with in Chisinau. And I think it's one of the most productive and efficient processes I've taken part in. And I am glad that I could contribute to it at the right moment.

The work in the exhibition—*Kitchen-Canteen for Cultural Workers*—what is it about, and what inspired you when you made it?

Part of this installation is the kitchen, so the starting point was the furniture and the design of the furniture of constructivist-period furniture in the Soviet Union, especially a unit which was developed by Stroikom [Construction Committee of the RSFSR]. It is a very compact unit, which is part of the logic behind making compact elements for living space. There were several attempts to make it as compact as possible, serving either a single person or a family.

While I was developing *Open Flat* for Oberliht, I was also thinking about whether I should also design a specific furniture for that project or to avoid it entirely. So out of that context, the idea emerged to work with the furniture, with the kitchen, with the logic of the kitchen, because the kitchen is quite important for our social life as well. And if we talk about the period of democratization in the 1960s, during the “Thaw” era, there was a brief moment in the Soviet society when people started thinking a bit more openly. As that period shifted into the Brezhnev era, when things became more conservative and social life more closed and oppressed, people sought refuge in their apartments. They found escape in their kitchens, where they discussed ideas, gathered and even held exhibitions in private apartments. This is how we came to understand that our living space could also be a place of critical thought and idea development in opposition to the state or authority. So, the kitchen became quite important at that time. That's why I developed this unit as a space where you produce something and cook. Later I added another layer or another wing: a space for inviting other people to participate in the process of sharing ideas, of sharing food. And this is how the relationship between the indoor space, which is the kitchen, and outdoor space, which is the canteen, began to take shape. So, these two elements, for me, started to connect and merge into a single piece. This is how I frame it, as a kind of platform for inviting the public and our colleagues to participate in the process. So, it's a device for sharing, while consuming and preparing food. And this is not something new. For example, Rirkrit Tiravanija was one of the artists who initiated this type of practice—cooking and sharing information or ideas with other people around him. The only difference, in my case, is that I was also thinking about this sort of construction, about this installation which would incorporate a kitchen. For us, it's more or less about framing our space where we've hidden ourselves every once in a while. Or simply, a space where you could feel very intimate, very protected. Meanwhile, the canteen is a space for dissemination, an open space for the public.

integralną częścią byłaby kuchnia. Chodziło o obramowanie przestrzeni, w której od czasu do czasu można się ukryć – kameralnej i bezpiecznej. Z kolei stołówka jest przestrzenią otwartą dla publiczności, miejscem dzielenia się i wymiany.

Co myślisz o epoce sowieckiej? Wiem, że to dość szerokie pytanie, ale kiedy ja lub inni patrzymy na twoje prace, często pojawia się w nich jakiś rodzaj nostalgii za tamtym okresem. Czy powinniśmy to tak odbierać, czy może oznacza to dla ciebie coś innego?

Tak, rzeczywiście można dostrzec w moich pracach pewną nostalgię, ale dla mnie ważne jest coś innego: staram się pracować z elementami, które są znane – nie tylko mnie osobiście, ale nam wszystkim. Te oswojone motywy powinny być osadzone w kontekstach, które pozwalają nam iść naprzód, sprzyjają zrozumieniu i otwierają nowe możliwości na przyszłość. Nie postrzegam tego jako nostalgii, bo ona niewiele mi daje. Nie inspiruje mnie ani nie poszerza mojej perspektywy. Dla mnie ważniejsze jest przenoszenie dawnych elementów w nowe konteksty i nadawanie im nowych znaczeń. Chodzi o to, by wziąć coś starego i wykorzystać to jako impuls do rozwoju, do progresywnego myślenia, które otwiera przed nami nowe potencjały. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że elementy takie jak ściany czy fragmenty architektury mogą wielu osobom wydawać się szare, ograniczające. Dla mnie jednak są materiałem, który można przekształcić, przemysśleć i zmienić w coś, co niesie nadzieję, nowe możliwości i świeżą energię. W wielu instalacjach rozwijam nowe scenariusze i idee, tworząc platformy do pozytywnego, a nie negatywnego działania.

Myślenie pozytywne i wprowadzanie dawnych elementów w nową rzeczywistość pozwoliło nam iść do przodu. Oczywiście można dyskutować o tym, dokąd nas to doprowadzi, w zależności od danego przypadku. Kiedy jednak pracowałem z elementami architektury w Tbilisi czy w Warszawie, zawsze koncentrowałem się na ich jaśniejszych stronach, a nie na tym, co w nich mrocznego czy depresyjnego. Chodziło o podejście do nich z nową energią, z nastawieniem progresywnym, ze światłem i nadzieją.

Dużo podróżujesz. Jak określiłbyś kontekst swojej pracy? Czy twoją twórczość kształtują konkretne miejsca, czy raczej czerpiesz z szerszego, globalnego kontekstu geopolitycznego?

Jestem bardzo związany z miejscem, w którym się urodziłem, moja wiedza i doświadczenie pochodzą z Europy Wschodniej. To kontekst, w którym jestem głęboko zakorzeniony, i większość moich projektów w taki czy inny sposób się do niego odnosi. Trudno mi się od tego odciąć. Kiedy mieszkałem w Azji Centralnej, moje działania nie odbiegały znacząco od tego, co robiłem wcześniej; wciąż dotyczyły idei, dynamik i polityk wspólnych dla krajów i społeczności postsowieckich. To złożone, wielowarstwowe środowisko pełne tematów i możliwości twórczej interakcji. Na przykład w Tadżykistanie był okres otwarcia sfery publicznej, który później, w czasie wojny domowej,

What do you think about the Soviet era? I know that it's quite a broad question, but when I or others look at your work, it often appears to carry a kind of nostalgia for the Soviet era. Should we perceive it that way, or does it mean something different for you?

Yeah, it definitely could be seen or interpreted as a kind of nostalgia, but what is important for me is that I try to work with familiar elements, not only for me but for us collectively. These familiar pieces should be incorporated or inserted into a context that helps us move forward, creates understanding, and opens up possibilities for the future. I don't see it as a nostalgia, because nostalgia doesn't give me much space or inspiration. But it's very common for me to bring these elements into a new context to create new meaning. So, it's about taking something old and using it to foster progress, progressive thinking that opens up new potential. And also, I admit that it may not be very inspiring for some people, if what you see are walls, or architectural elements, which, by definition, feel closed off or grey to many of us. But for me, they are just samples and elements of new situations. They're things we can reformulate and reorganise into something that gives us hope, new potential, and new energy. Some of these installations involve new scenarios or ideas, becoming platforms for something positive, not negative.

Thinking positively and bringing these elements into a new reality has essentially allowed us move forward. There could be many discussions about the direction these things take, depending on the case. Nevertheless, for example, when I was working with architectural elements in Tbilisi, for example, or in Warsaw, it was always about focusing on the brighter side of those elements, not on their darker or depressive functions and associations. It was about approaching them with a new type of energy, with progressiveness, with light, with hope.

You travel a lot. What would you say is the context for your work? Does a specific locality shape your work, or is it more rooted in a global, geopolitical context?

I am very attached to where I was born, and my expertise really comes from Eastern Europe, so I'm deeply grounded in that context. Most of my projects somehow deal with that context. It's really difficult to detach myself from that. But when I lived in Central Asia, that wasn't that far from what I had been doing before. It was still connected to the ideas, dynamics, and politics shared by those countries and communities, the so-called post-Soviet context. So, it's a vast and complex environment to deal with, full of ideas and possibilities for interaction. For example, in Tajikistan, there was a period when the public sphere opened up, and then it entered a phase of confrontation during the civil war. We also went through a similar situation in Moldova in the early 1990s. The mechanism of transition is massive. It has given me a lot to think about and has sparked many ideas, whether for projects I've developed as a curator, an artist or filmmaker, because I also produced certain documentaries on the Soviet modernist architecture in Central Asia. That work resonated with

przeszedł w fazę konfrontacji. W Mołdawii przeżyliśmy podobną sytuację na początku lat 90. Mechanizm transformacji jest potężny: dostarczył mi wielu pomysłów i stał się źródłem inspiracji do projektów, które realizowałem jako kurator, artysta i filmowiec. Nakręciłem między innymi kilka filmów dokumentalnych o sowieckiej architekturze modernistycznej w Azji Centralnej. Ta praca silnie rezonowała z dziedzictwem architektonicznym Mołdawii, które przez długi czas pozostawało w cieniu. Właśnie dlatego wielu ludzi wciąż nie dostrzega wartości nie tylko samej architektury, ale też energii i środków w nią zainwestowanych: rozwoju infrastruktury miast, ich funkcjonalności, terenów zielonych, parków, choćby w samym Kiszyniowie. To wszystko elementy, które zbyt często są niedoceniane.

Z drugiej strony, kiedy podróżuję do miejsc takich jak Chiny czy Wietnam, również staram się rozpoznawać pewne schematy i wchodzić w dialog z lokalnymi sposobami organizacji życia miejskiego. Interesuje mnie polityka, przestrzeń publiczna, życie społeczne i polityczne. Oczywiście trudno jest odnieść się do jakiegokolwiek kontekstu, jeśli nie pozna się go wystarczająco dobrze, a to wymaga czasu. Dlatego zawsze zabieram ze sobą swoje doświadczenie, swój „bagaż” praktyki i wiedzy zakorzenionej w Europie Wschodniej, gdzie się urodziłem i kształciłem.

Podróżowanie daje ogromne pole do wyobraźni, ale wiąże się też z dużą odpowiedzialnością za sposób, w jaki wchodzimy w relacje z nowym miejscem i jak je interpretujemy. To proces, który wymaga refleksji i czasu. Dopiero wtedy można odpowiedzieć na zastaną sytuację konkretnym projektem, interwencją czy ideą.

Prosimy artystów o refleksję nad tytułem wystawy „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”. Jak interpretujesz pojęcia „wspólny”, „krajobraz” albo „wspólny krajobraz”? Kim jest dla Ciebie obcy? Jak postrzegasz jego rolę?

Jest wiele rzeczy, które dzielę z ludźmi. I myślę, że większość tego, co przyjmuję za swoje i akceptuję, jest również bliskie osobom żyjącym gdzie indziej. Niezależnie od tego, czy jestem w Azji Centralnej, Stanach Zjednoczonych, czy na Polinezji, odkrywam, że mamy ze sobą wiele wspólnego, że łączą nas podobne idee – więc nie ma większego znaczenia, gdzie aktualnie się znajduję ani w jakim kraju pracuję. Czuję, że dzielę z ludźmi z różnych krajów pewien zestaw wartości. A jeśli chodzi o obcego, to mam wrażenie, że często sam siebie postrzegam jako obcego w tym świecie. Nie projektuję tego statusu na innych, tylko traktuję siebie jako obcego.

Jak funkcjonujesz w roli obcego?

Zawsze staram się wracać do miejsca i społeczności, z których pochodzę, i wносить do nich swój wkład. W moim wypadku zawsze się to sprawdza. Za każdym razem, gdy przyjeżdżam do domu, czuję, że jestem we właściwym miejscu, bo to tu znajduje się społeczność, z którą wiele mnie łączy i której

the architectural heritage we have in Moldova, which has long been neglected. That's why many people do not recognise the value of not only architecture, but also energy. The values, the capacities invested in cities, the development of the city's infrastructure, the functional aspects, green spaces, and parks in Chisinau are all important elements that often go unrecognised.

On the other hand, when I travel, for example, to China or Vietnam, I also recognise things or try to interact with certain dynamics of how urban life is organised. I'm interested in the politics, public space, social life, political life. Of course, it's not easy to relate to any context as a practitioner without spending time there. So, I always bring my own experience, my "luggage" of practice and my understanding rooted in Eastern Europe, where I was born and educated.

Travelling a lot gives you a lot of space for imagination, but it also brings a great deal of responsibility for how you interact with and deal with these subjects. So that's something that requires reflection, which takes time to understand, and then, in a given place, you can respond with specific projects, interventions, or ideas.

We also ask artists to reflect on the title of the exhibition, *Common Landscape / Greeting a Stranger*. How do you interpret "common", "landscape", or "common landscape", and the figure of the stranger? Who is the stranger? How do you see the role of the stranger?

There are a lot of things I share with people. And I think the majority of the things that I embrace are common to others as well. Be it Central Asia or the United States or Polynesia, I still feel that we are on the common ground, that we share similar ideas, so it doesn't matter much where I am or which country I'm visiting or working in. I feel I share values with the people there. And speaking of strangers, I think I often see myself as a stranger in this world. I don't project that status onto others. Instead, I relate to myself as the stranger.

And then, what is your role as a stranger?

I always try to return to where I belong as a member of my community and to contribute to that community. That's something which works for me in most cases. Every time I come back home, I feel like I have to be there because there is a community and a team with whom I have many things to share and contribute. I feel more useful in my community, because I feel closer to it, and I try to give as much as possible. So, in that context, I feel like I'm more efficient as a human being but also as a professional. Because I also teach in a way, I share knowledge, and in that capacity, I feel more useful when I am at home. Then, I'm not a stranger. But elsewhere in the world I am a stranger who collects information, does research, looks for partnerships, for common ground, for friendship, for many things.

chcę dawać z siebie jak najwięcej. Tutaj czuję się bardziej efektywny jako człowiek i jako profesjonalista – bo w pewnym sensie uczę, dzielę się wiedzą. Tu nie jestem obcy. Ale w innych częściach świata występuję w roli obcego, który zbiera informacje, prowadzi badania, szuka partnerstw, wspólnego języka, przyjaźni, wielu rzeczy.

A samo pojęcie krajobrazu – czy ma dla ciebie szczególne znaczenie?

Kiedy byłem dzieckiem, krajobraz kojarzył mi się z otwartym polem. Dziś postrzegam go raczej jako pejzaż miejski. Ten widok mnie prześladowe, towarzyszy mi nieustannie. Istnieją więc we mnie dwie wizje krajobrazu, dwie rzeczywistości, których nie potrafię się pozbyć. Fakt, że wykształciłem się w przestrzeni miejskiej, wpłynął również na moje wyobrażenie krajobrazu jako czegoś nierozzerwalnie związanego z architekturą i strukturą miasta.

Z czego składa się twoja tożsamość? Mam wrażenie, że szukasz ludzi podobnie myślących, a to samo w sobie jest już formą tożsamości: identyfikujesz się z tymi, którzy dzielają twoje wartości, doświadczenia, sposób myślenia. Czy to trafne spostrzeżenie? Czy narodowość jest dla ciebie istotna?

Identyfikuję się z krajem, w którym się urodziłem, czyli z Mołdawią, oraz z bardzo małą społecznością. Utożsamiam się także z napięciami politycznymi i burzliwymi okresami, przez które nieustannie przechodzimy: z niestabilnością polityczną, ekonomiczną, geopolityczną.

Jesteśmy listkami na drzewie. I to właśnie jest moja tożsamość. Staram się myśleć, że jest to coś, co odziedziczyłem. To moje dziedzictwo. Nie mogę być „lepszy” niż ono. Jestem jak liść, który w pewnym momencie po prostu odleci.

Jesteśmy dziś narażeni na wiele rzeczy i to nas wzmacnia, ale jednocześnie wchodzimy w stan, którego nie da się już cofnąć. W tak niewielkim i niestabilnym środowisku jedyne, co naprawdę możemy robić, to pracować, wносить swój wkład, budować, organizować. I właśnie to uważam za najważniejsze. Poza tym sądzę, że bardzo trudno jest realnie wpłynąć na szerszy obraz sytuacji. Nie wierzę, że kiedykolwiek w pełni uporamy się z odczuciami związanymi z tym, jak siebie określamy: Mołdawianami, obywatelami Mołdawii, Rumunami, osobami mówiącymi po rumuńsku, czy też jakkolwiek inaczej.

Istnieje wiele wyróżników i cech, które można sobie przypisać, identyfikując się z konkretną grupą, z określoną platformą, ale dla mnie znacznie cenniejsze jest otwarcie, gotowość do wymiany i dzielenia się. Bliska jest mi też idea stopniowego łączenia się z innymi częściami świata. Jeśli spojrzeć na rzeczywistość w sposób bardziej globalny i otwarty, można przekroczyć kategorie i granice. Można zacząć postrzegać siebie jako innego rodzaju człowieka, który nie musi być ograniczony przez przynależność do danego miejsca lub grupy etnicznej, zakleszczony w jakimś mentalnym bun-krze. Starajmy się być bardziej otwarci, przynależeć do globalnej wspólnoty.

And the notion of landscape, does it mean something to you?

When I was little, I perceived landscape as an open field. Today I feel the landscape as a sort of urban landscape. This urban landscape haunts me, it's always with me. So, these are the two perceptions, two realities that I somehow cannot get rid of. The fact that I was educated in an urban context also defines my idea of a landscape as something urban, with architectural elements.

What does your identity consist of? I get the sense that you are searching for like-minded people, which itself is a kind of identity: you identify with people who share your background, values, or way of thinking. But is it true? Does nationality mean something to you?

In my case, I identify with the country where I was born, Moldova, and with a very small community. I also identify with the political confrontations and turbulent periods that we continuously live through: political instability, economic instability, geopolitical instability.

We are like a leaf, like a small leaf on a tree. So this is my identity. I try to understand that this is something that I've inherited. This is my heritage. I cannot be better than that. You know, like a leaf, which at some point will fly away.

So we are exposed to so many things, and that makes us stronger. But it also becomes something we can no longer change. In such a small and unstable environment, all we can do is act professionally, contribute, build, organize. So that's what I feel is important. And more than that, I think it's quite difficult to improve the bigger picture. I don't believe we'll ever fully resolve our own feelings about calling ourselves Moldovans, or citizens of Moldova, or Romanians, or Romanian-speaking people, or whatever label is used.

There are a lot of differences and qualities that you might attach to yourself through one group or another, or to a certain kind of platform, but feeling open and feeling more like exchanging and sharing, is more valuable to me and I also like the idea of gradually connecting with other parts of the world. So if you look at things in a more global or open way, of course you can transcend categories and borders. You can perceive yourself as a different kind of human being, not necessarily local or ethnically confined or boxed into some kind of bunker. We try to be more open, to belong to a global community.

Politically, we are always in some kind of minority. And this minority is either oppressed or under pressure, but you have to resist, you have to continue, to do your work, to evolve, to contribute. And through certain scenarios, installations, or projects that you are able to create, you can help improve things. Through critique, through connection, through offering something—I think that's the kind of potential I'm searching for. And that's where I locate my identity.

Z politycznego punktu widzenia zawsze jesteśmy w jakiejś mniejszości, która jest albo tłumiona, albo poddawana presji. Ale trzeba temu stawiać opór, trzeba działać dalej, robić swoje, rozwijać się, wносить swój wkład. Poprzez scenariusze, instalacje, projekty, które udaje się stworzyć, poprzez krytykę, budowanie relacji, oferowanie czegoś innym – można zrobić wiele dobrego. Właśnie w tym widzę potencjał, którego poszukuję. I to właśnie w tym miejscu lokuję swoją tożsamość.



Pod wspólnym ciekącym dachem

Warsztaty i pokaz filmu z udziałem artysty

i kuratora Vladimira Usa, inicjatora projektu

Kuchnia-stołówka dla pracowników kultury (patrz również ss. 244–245)

od lewej: Vladimir Us, Kinga Lendeczki

Under One Leaking Roof

Workshop and film screening with the artist

and curator Vladimir Us, initiator of the project

Kitchen-Canteen for Cultural Workers (see also pp. 244–245)

from left: Vladimir Us, Kinga Lendeczki



MaLi Wu

[TW]

Urodzona w Tajpej MaLi Wu jest artystką i profesorką honorową Graduate Institute of Transdisciplinary Art na National Kaohsiung Normal University w Tajwanie. Jest znaczącą praktyczką i teoretyczką sztuki zaangażowanej społecznie, w swojej trzydziestoletniej karierze zrealizowała wiele projektów. Wśród jej wystaw indywidualnych warto wymienić „Wu Mali: Dàng” w Kaohsiung Museum of Arts (2023) oraz „Wu Mali: Working in Public 2006–2011” w Tajpej (2011). Jej prace były prezentowane m.in. na Singapore Biennale (2022), Taipei Biennial (2008, 1998), Fukuoka Asian Art Triennale w Japonii (2005); Asian Pacific Triennale (1999) i 46. Biennale w Wenecji (1995). Otrzymała tajwańskie nagrody artystyczne: National Award for Arts (2016) oraz Taishin Arts Award (2013). Była współkuratorką 11. Taipei Biennale (2018). W 2020 roku zainicjowała i do tej pory jest odpowiedzialna za „Art for Social Change” – program rezydencji artystycznych wspierany przez National Tainan Living Arts Center.

Born in Taipei, MaLi Wu is an artist and honorary professor of Graduate Institute of Transdisciplinary Art, National Kaohsiung Normal University, Taiwan. A highly influential practitioner and theorist of socially engaged art, she has developed numerous projects over a thirty-year long career. Her solo exhibitions include i.a. *Wu Mali: Dàng* in Kaohsiung Museum of Arts in 2023 and *Wu Mali: Working in Public 2006–2011* in Taipei in 2011. Her work has been included in biennials such as Singapore Biennale (2022), Taipei Biennial (2008, 1998), Fukuoka Asian Art Triennale, Japan (2005); Asian Pacific Triennial (1999) and 46. Venice Biennale (1995). She received Taiwan's National Award for Arts in 2016, and the Taishin Arts Award in 2013. She has co-curated the 11th Taipei Biennale, 2018. Since 2020 she has initiated and is in charge of the “Art for Social Change”, an artist-in-residence program supported by National Tainan Living Arts Center.



Smaki imperium to zapis historii sześciu „dostawców smaków”, którzy z powodu globalizacji i wojen imperialnych, w różnych czasach i w różnych okolicznościach, przenieśli się do Qijin (dzielnica tajwańskiego miasta Kaohsiung), aby przetrwać. Smaki ich życia, katalizowane przez doświadczenia migracyjne, odzwierciedlają wielowarstwową i złożoną historię miasta Kaohsiung, a nawet całej wyspy Tajwan.

Tastes of Empire recorded stories of 6 “flavor providers” who, due to factors such as globalization and imperial wars, moved to Cijin at different times and under different circumstances to survive. The tastes of their lives catalyzed by their migration experiences reflect the layered and complex history of Kaohsiung city or even the island of Taiwan as a whole.

Smaki imperium, 2024

dwukanałowa instalacja wideo, 33'

ZDJĘCIA: YiChing Chen, Kang Yen

MONTAŻ DWUKANAŁOWEGO WIDEO: ZongYuan Tien

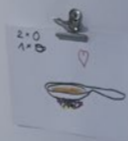
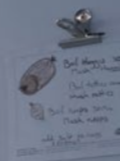
Tastes of Empire, 2024

two-channel video installation, 33'

CINEMATOGRAPHY: YiChing Chen, Kang Yen

TWO-CHANNEL VIDEO EDITING: ZongYuan Tien





Wywiad NienTing Chen i Yulii Kosterevej z tajwańską artystką MaLi Wu

23 stycznia 2025

NienTing Chen (NTC): MaLi, czy mogłabyś się krótko przedstawić i opowiedzieć o swojej praktyce artystycznej?

MaLi Wu: Bardzo się cieszę, że możemy się spotkać online. Jestem artystką i od wielu lat również pedagożką artystyczną. W latach 80. studiowałam sztukę w Düsseldorfie w Niemczech. W połowie tamtej dekady wróciłam do Tajwanu i od tamtej pory zajmuję się zarówno tworzeniem sztuki, jak i nauczaniem na uniwersytecie. W ubiegłym roku przeszłam na emeryturę i zakończyłam pracę na stanowisku profesorki.

Jest mi niezwykle miło, że zaprosiliście mnie do udziału w wystawie, ponieważ nigdy wcześniej nie byłam w Polsce. Myślę, że należę do pierwszego pokolenia tajwańskich artystek skupionych na sztuce zaangażowanej społecznie. Moje prace nie tylko poruszają kwestie społeczne, ale również aktywnie angażują publiczność w realizację projektów. Dlatego na tę wystawę wybrałam projekt *Smaki imperium*, nad którym pracuję od kilku lat. Opowiada on o ludziach mieszkających w dzielnicy Qijin, która jest częścią Kaohsiung, miasta położonego na południu Tajwanu. Zainteresowały mnie ich historie, ponieważ mieszkańcy Qijin pochodzą z różnych zakątków świata. Z powodu wojen i konfliktów imperialnych osiedlili się właśnie tam i zostali na stałe. Tego typu sytuacje są dla mnie szczególnie interesujące, ponieważ odzwierciedlają nie tylko historię Tajwanu, ale także, jak sądzę, współczesne zjawiska o zasięgu globalnym. Wojny i czynniki ekonomiczne sprawiają, że ludzie migrują w różne części świata. W swoim projekcie wykorzystałam jedzenie jako medium do nawiązywania kontaktów, poznawania kultury i historii migracji. Kultura szczególnie wyraża się właśnie poprzez jedzenie, dzięki któremu w bardzo ciekawy sposób możemy poznawać ludzi i ich historie oraz lepiej rozumieć dane miejsce.

NTC: W jaki sposób kontekst społeczny wpływa na twoją praktykę artystyczną?

Taiwanese artist MaLi Wu interviewed by NienTing Chen and Yulia Kostereva

January 23, 2025

NienTing Chen (NTC): MaLi, can you briefly introduce yourself and tell us about your artistic practice?

MaLi Wu: It's really a great pleasure to meet you online. I have been an artist and also an art educator for a long time, and I studied art in Düsseldorf, Germany, in the 1980s. I went back to Taiwan in the mid-eighties, and since then I have been practising art and also teaching in the university. I just retired from my professor position at the university last year.

I am really happy to have this opportunity to do an exhibition in Poland, because I have never been there before. I think I am one of the first-generation Taiwanese artists focused on socially engaged art. My work is not only related to social issues but also actively involves the public in my project. Therefore, the project I wished to present for this exhibition is *Tastes of Empire*, which I have been developing for several years. It's about the stories of the people who live in Cijin. Cijin is part of Kaohsiung, a city in the southern part of Taiwan, and I became very interested in their stories because the people who live in Cijin actually came from different parts of the world. Due to war and imperial issues, they moved to this particular place and have settled there ever since. I'm very interested in this kind of situation because it somehow reflects not only the history of Taiwan, but also, I think, a kind of global phenomenon nowadays. Because of war and economic factors, people migrate to different places. So, I took food as a medium to interact with them and try to understand their culture and their history of migration. Culture is especially reflected through food, and I think food is a very interesting factor through which to get to know people and learn about a place.

NTC: How does the social context influence your artistic practice?

Jak już wspomniałam, studiowałam w Niemczech, a do Tajwanu wróciłam w 1986 roku. W tamtym czasie Tajwańczycy silnie angażowali się w ruchy społeczne; odbywało się wiele demonstracji, których uczestnicy domagali się większej swobody politycznej. Jednak w Tajwanie wciąż trwał stan wojenny, a władzę sprawowała jedna dominująca partia polityczna. Te ruchy społeczne wywarły na mnie ogromny wpływ i ukształtowały moje podejście do sztuki. Od lat 2000. interesuję się sztuką zaangażowaną społecznie, ponieważ uważam, że sztuka nie powinna ograniczać się tylko do muzeów. Powinna być również obecna w przestrzeni publicznej i dostępna dla zwykłych ludzi. Zawsze staram się angażować publiczność w projekty, które realizuję.

NTC: Urodziłam się w Tajpej w 1990 roku, więc nie doświadczyłam stanu wojennego w Tajwanie. Jestem ciekawa, jak przebiegał proces demokratyzacji. Czy jako tajwańska artystka wypracowałaś przez te 30 lat wiele strategii działania w obszarze sztuki?

W latach 90. większość prac realizowałam samodzielnie i dotyczyły one głównie kwestii społecznych. Jednak od początku lat 2000. czułam, że to za mało. Chciałam, aby moja sztuka w większym stopniu angażowała publiczność. Dlatego zaczęłam również tłumaczyć książki o sztuce zaangażowanej społecznie. Myślę, że dziś ten nurt jest w Tajwanie dość popularny, ale niekoniecznie dlatego, że artyści naprawdę starają się angażować społeczności w swoje projekty. Właśnie w tym widzę różnicę. Od lat 80. do początku XXI wieku społeczeństwo i atmosfera w Tajwanie były zupełnie inne. Od lat 90. kraj stopniowo zaczął zmierzać w stronę demokracji, a co za tym idzie, także społeczeństwo zaczęło bardziej interesować się sztuką. Pojawiły się też publiczne fundusze wspierające projekty angażujące ludzi, co dodatkowo sprzyjało rozwojowi takiej twórczości.

NTC: Zatem Twoja praktyka artystyczna jest silnie zaangażowana społecznie. Pozostając w tym kontekście, chciałabym zapytać, czym dla ciebie i Twojej praktyki artystycznej jest artysta?

Yulia Kostereva (YK): Czy mogę doprecyzować, dlaczego zadajemy to pytanie? Ostatnio na świecie wiele się zmieniło i wydaje się, że sztuka wraz ze swoimi estetykami powinna na te zmiany reagować. Mam wrażenie, że nie jesteśmy już w stanie rozstrzygnąć, czym jest sztuka, bez ponownego jej przemyślenia czy zrewidowania. Dlatego chciałabyśmy zadać pytanie: czym dla ciebie dzisiaj jest sztuka, w obecnej sytuacji, w twoim kontekście, i dlaczego według ciebie jest ona ważna?

Podczas studiów artystycznych w latach 80. w Düsseldorfie wzorcem była dla mnie historyczna awangarda. Podążałam za ideą sztuki jako medium interwencji w sprawach społecznych. Jednak około roku 2000 zaczęły coraz częściej padać pytania o rolę artysty w społeczeństwie, a także o to, z jakiej racji twórcy mieliby zajmować uprzywilejowaną pozycję pozwalającą im krytykować społeczeństwo czy opinię publiczną. To sprawiło, że zaczęłam postrzegać sztukę jako narzędzie, które

As I mentioned, I studied in Germany and came back to Taiwan in 1986. At that time, Taiwan was very involved in social movements; there were many demonstrations demanding greater political freedom. However, Taiwan was still under martial law then, with only one major political party in power. These social movements inspired me deeply and shaped my approach to art. Since the 2000s, I have been interested in socially engaged art because I think art should not be just for museums but also for the general public. I always want the public to be engaged in my projects.

NTC: I was born in 1990 in Taipei, so in my life I haven't experienced martial law in Taiwan. I'm curious about Taiwan's democratization progress. As a Taiwanese artist, MaLi, have you developed different strategies for practising art over these 30 years?

In the nineties, most of my work was just done by myself, and it was all related to social issues. However, from the 2000s, I felt it wasn't enough, and I hoped that my artwork could involve public participation. And that's why I also started translating art books on social engagement. I would say that nowadays socially engaged art is quite popular in Taiwan, but not necessarily because artists use this method to engage the public or involve communities in their art projects. I think that's the difference. So, from 1980s to 2000s, the whole society and social atmosphere in Taiwan were quite different. From the nineties onwards, Taiwan gradually became more like a democratic country, and I think that in the art world, the general public became more interested in art. Also, public art funding started to support projects that involve public participation.

NTC: So your art practice is strongly linked to social engagement. Staying in this context, I would like to ask what artistry is for you and your art practice?

Yulia Kostereva (YK): May I explain a bit more why we are asking this question? We were thinking that recently many things in the world have changed, and it seems that art, with its aesthetics, should also respond to this situation. It seems that we are no longer able to decide what art is without rethinking or reviewing it. So, with this question, we would like to revisit the notion of art: what is art for you in this current situation, in your context, and perhaps in your understanding of why it is important?

I received my art education in the eighties in Düsseldorf, so at that time, the historical Avant-garde was a kind of model for me, and I followed the idea of art as a medium to intervene in society. However, in the year 2000, I think there were a lot of questions about the role of artists in society and also why artists should hold a higher position to criticise the general public and society. With this in mind, I began thinking that art could be a medium to engage the public in rethinking the problems and challenges we face today. That's why I have used socially engaged art since then. Sometimes, as

może służyć do angażowania ludzi w refleksję nad problemami i wyzwaniem współczesnego świata. Dlatego od tamtego czasu tworzę projekty oparte na sztuce zaangażowanej społecznie. Jako artystka czasami sama nie wiem, jak reagować na to, co dzieje się wokół mnie, ale sztuka może być doskonałym medium, które zaprasza innych do wspólnego zastanowienia się nad problemami. Taka metoda pracy pozwala też ujawnić różnorodne spojrzenia na te same kwestie.

YK: Kiedy myślimy o sztuce, artyście czy produkcji artystycznej, zwykle bierzemy pod uwagę cały ekosystem: artystę, muzeum, krytyków, teoretyków itd. Jak wyglądają twoje doświadczenia na tym gruncie? Mam na myśli sytuację, w której publiczność nie jest jeszcze gotowa, muzea nie chcą pokazywać tego rodzaju sztuki, a krytycy nie wypowiadają się na temat waszych działań. Jak radzisz sobie z takimi wyzwaniami?

Wspominasz o ekosystemie. Prawdopodobnie nasz ekosystem sztuki nie jest jeszcze tak dojrzały jak ten na Zachodzie. Jednak w 2018 roku byłam współkuratorką Biennale w Tajpej zatytułowanego *Post-Nature: A Museum as an Ecosystem*. Jeśli chodzi o ekologię i problemy środowiskowe, muzea również powinny brać odpowiedzialność za swoją rolę w społeczeństwie. Dla mnie muzeum to przede wszystkim miejsce, w którym powstaje wiedza, toczy się dyskusja, gdzie ludzie mogą spotykać się z różnorodnymi społecznościami i wspólnie eksplorować ważne tematy.

Na tamto biennale zaprosiłam nie tylko artystów, ale także liczne oddolne ruchy ekologiczne z Tajwanu. Zauważyłam, że te grupy często wykazują się większą kreatywnością, krytycyzmem i zaangażowaniem niż sami artyści. Ci ostatni wyrażają swoje opinie poprzez sztukę, a aktywiści działają praktycznie, mierząc się bezpośrednio z problemami środowiskowymi. Zaprosiłam ich, by oprowadzali publiczność po miejscach, w których pracują, pokazując konkretne problemy, którymi się zajmują.

Dodatkowo współpracowałam z tajwańską telewizją publiczną Public Television Service, która od ponad 15 lat dokumentuje kwestie związane ze środowiskiem w Tajwanie. Zaprosiłam producenta i reżysera tej stacji do udziału w biennale, dzięki czemu zaprezentowaliśmy przegląd filmów dokumentalnych o przemianach środowiskowych w Tajwanie na przestrzeni ostatnich 20 lat. Po raz pierwszy praca organizacji pozarządowych została pokazana na tak dużej tajwańskiej imprezie artystycznej. Wielu z tych aktywistów nigdy wcześniej nie odwiedziło muzeum, a samo muzeum nigdy wcześniej nie gościło takiej publiczności. To nieoczekiwane spotkanie było fascynujące. Próbowaliśmy w ten sposób zatrzeć granicę między sztuką a codziennym życiem.

Dla mnie nie ma sztywnych granic pomiędzy światem sztuki a ruchami oddolnymi. Wszystko zależy od kontekstu i od poruszanych kwestii. Pracuję głównie z lokalnymi społecznościami, a nie w tradycyjnych pracowniach czy muzeach. Jak widać, moje działania są głęboko zakorzenione w pracy z ludźmi.

NTC: Czy uważasz, że jako artystka masz jakąś odpowiedzialność lub cel społeczny? Czy jest to konieczność, czy raczej twój osobisty wybór?

an artist, I also don't know how to answer or respond to what is happening in the world, but art can be a good medium to invite people to think and reflect on the problems and questions together. Through this kind of working method, there is sometimes a chance to reveal diverse perspectives on the same questions.

YK: When we think about art, the artist, or art production, we usually consider whole ecosystem, such as the artist, museum, critic, writer, etc. How was your way of communicating, given that, as I understand it, the audience is not ready, there is no museum that will exhibit the work? Even if it seems there is no critical thinking that can evaluate your work, how do you respond to this challenge?

You mention the ecosystem. Probably our art ecosystem is not as mature as that of the West. However, I co-curated the Taipei Biennial in 2018, titled *Post-Nature: A Museum as an Ecosystem*. So, when discussing ecology or environmental issues, I think museums should also consider their responsibility within society. For me, a museum is a place for producing knowledge, facilitating discussions and allowing people to encounter and interact with diverse communities and explore issues of common concern.

In that biennial, I invited not only artists but also numerous grassroots environmental movements from Taiwan. I found that these grassroots groups were often more creative, critical, and engaged than artists. While artists express their opinions, grassroots activists work on these issues practically. I invited them to conduct guided tours, allowing the public to see firsthand the places they work in and the environmental concerns they address.

Additionally, I collaborated with Taiwan's Public Television Service, which has extensively documented Taiwan's environmental issues over the past 15 years or more. I invited a producer and filmmaker from the programme to participate in the biennial, where they edited and presented a documentary overview of Taiwan's environmental developments over the past 20 years. This was the first time the NGO's work was represented in a major Taiwanese art exhibition. Many of these activists had never set foot in a museum before, and the museum itself had never welcomed such an audience. This unexpected encounter was fascinating. We were trying to blur the boundary between art and daily life.

For me, there are no rigid boundaries between the art world and grassroots movements—it all depends on the context and the issue. My work primarily takes place in communities, rather than in traditional studios or museums. As you can see, my work is deeply connected to community engagement.

NTC: As an artist, do you think there is any responsibility or social goal for yourself, and is it necessary, or is it just a personal goal?

Interesuję się sztuką zaangażowaną społecznie, ponieważ postrzegam działalność artystyczną nie tylko jako narzędzie do wyrażania siebie, ale również jako szansę na wprowadzenie realnych zmian. Sama doświadczyłam tego podczas realizacji projektu *Plum Tree Creek*, który prowadziłam wspólnie ze studium Bamboo w latach 2010–2012. Skupiliśmy się wówczas na problemach środowiskowych związanych z lokalnym strumieniem.

Z czasem mieszkańcy tego obszaru zaczęli dostrzegać problemy takie jak zanieczyszczenie wody i wyzwania związane z miejskim środowiskiem naturalnym. Choć dziś nie jestem już bezpośrednio zaangażowana w ten projekt, mieszkańcy kontynuują te działania, tworząc Creek Watch Alliance, czyli grupę, która spotyka się co miesiąc i regularnie raportuje na Facebooku o stanie środowiska. Gdy zauważają jakieś problemy, informują o nich władze. Ten projekt doskonale pokazuje, jak sztuka zaangażowana społecznie może inicjować realne zmiany, nawet gdy artysta już się z tego procesu wycofał. Takie drobne zmiany mają ogromne znaczenie, ponieważ to właśnie dzięki nim możemy mieć nadzieję na większe przemiany społeczne.

YK: Co oznacza *Plum Tree Creek*?

To niewielki strumień położony w Nowym Tajpej, niedaleko miejsca, w którym mieszkam. Wiele osób nawet nie wiedziało o jego istnieniu, ponieważ w wyniku rozwoju urbanistycznego został w dużej mierze zakryty. Tylko w wyższych partiach terenu można jeszcze zobaczyć jego fragmenty. W samym mieście został całkowicie przykryty drogami i stał się niewidoczny. Uważam, że to bardzo symboliczne. Poprzez losy tego strumienia można dostrzec, jak ekspansja miast zmienia środowisko naturalne.

The reason I am interested in socially engaged art is that I view art as a medium—not only for self-expression but also as an opportunity to create change. I have personally experienced this through my project *Plum Tree Creek*, which I developed with Bamboo Studio from 2010 to 2012. We focused on the environmental challenges of a local creek. Over time, the residents in the area became more aware of issues like water pollution and urban environmental concerns.

Even though I am no longer actively involved, the residents have continued the initiative, forming a Creek Watch Alliance. They meet monthly and regularly report environmental conditions via Facebook. If they notice any problems, they inform the government. This project exemplifies how socially engaged art can initiate change, even after the artist steps away. Small changes like this are significant—only through small transformations can we hope for larger societal changes.

YK: What does *Plum Tree Creek* refer to?

It is a small river located in New Taipei City near where I live. Many people were unaware of its existence due to urban development, which has covered most of it. Only in the upper areas can you still see parts of the creek. In the village, it has been buried beneath roads, making it invisible. I find this very symbolic—through the creek, one can see how urban expansion has altered our environment.

KRAJOBRAZ PONADCZASOWOŚCI / LANDSCAPE OF TIMELESSNESS

Krajobraz ponadczasowości to obszar alienacji, (nie)zmienności, ciągłości, czerpania z dziedzictwa przeszłości, działania bez widocznych czynów i poszukiwania powiązań.

The landscape of timelessness is a realm of alienation, (in)constancy, and continuity. It draws on the heritage of the past, encompasses action without visible effect, and involves the search for connections.

Janek Simon [PL]

Benas Šarka [LT]

Walking Grass Agriculture (HanSheng Chen & HsingYou Liu) [TW]



Janek Simon

[PL]

Janek Simon (ur. 1977) jest artystą, kuratorem, badaczem, aktywistą. Mieszka i pracuje w Warszawie. Studiował socjologię i psychologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, nie odebrał formalnego wykształcenia artystycznego. W swoich pracach inspirował się teoriami i modelami naukowymi, jak choćby teorią katastrof, ale także ewoluującą wraz ze zmianami cywilizacyjnymi specyfiką i użytecznością takich dziedzin nauki, jak geografia czy ekonomia. Obiekty Simona to często swoiste wizualizacje oparte na wzorach matematycznych, fizycznych oraz danych statystycznych. Jednocześnie prace te mają wymiar eksperymentalny i anarchiczny, obrazują zderzanie teorii naukowych z rzeczywistością życia codziennego, zjawiskami socjologicznymi i politycznymi. Szereg prac, często zawierających złożone układy elektroniczne, powstaje według zasady „zrób to sam”: są wykonane od początku do końca przez artystę, który świadomie poszukuje metod pracy alternatywnych względem współczesnej kultury masowej produkcji i podwykonawstwa.

Janek Simon, born 1977, artist, curator, researcher, activist, lives and works in Warsaw. He studied sociology and psychology at the Jagiellonian University. He did not receive any formal art education.

In his works, Janek Simon is inspired by scientific theories and models, as well as fields of knowledge such as geography and economics, which evolve with changes in civilization. Simon's installations and objects are often based on mathematical, physical and statistical data. At the same time, these works have an experimental and anarchic dimension, illustrating the clash between scientific theories and the reality of everyday life, current sociological and political phenomena. A number of the artist's realisations, often incorporating complex electronic circuits, are created according to the DIY principle, which consciously seeks alternative strategies to contemporary mass culture and the prevailing system of artistic production.



Rzeźby Janka Simona zostały zainspirowane ilustracjami obejrzanymi przez artystę w dziennikach Marco Polo. Średniowieczny podróżnik opisał krainę zamieszkiwaną Cynocefalów (Psiogłowych), która według niego znajdowała się gdzieś na Andamanach. O tych mitycznych stworzeniach wspominają również inne źródła sięgające czasów starożytnych.

Simon przenosi subiektywne doświadczenia podróżniczo-badawcze na różne przedsięwzięcia artystyczne. Zgłębia paradoksy zaobserwowane podczas licznych podróży i bada, co w polskiej kulturze ma charakter uniwersalny. Obserwuje odbiór rodzimej kultury w poszczególnych regionach świata, żeby lepiej zrozumieć własną i narodową pozycję w świecie. Bada ekonomiczne i kulturowe dysonanse występujące na różnych szerokościach i długościach geograficznych, a język sztuki wykorzystuje do znalezienia i ukazania wspólnego mianownika. Analiza współczesności, polskości i uniwersalizmu składa się na oryginalny, wykraczający poza europejskie hierarchie kulturowe materiał.

The figurines were inspired by illustrations observed by Janek Simon in Marco Polo's journals. The mediaeval traveller described a land inhabited by Cynocephalics (the Dog-headed people), which, according to him, was located somewhere on the Andaman Islands. These mythical creatures were also mentioned in other sources dating back to ancient times.

Simon converts his travel experiences and subjective research into various artistic ventures. He explores paradoxes discovered during his journeys and studies the universal aspects of Polish culture. Simon observes the reception of his native culture in particular regions of the world to obtain a better understanding of his own position in the world. He researches economic and cultural dissonances which occur at various latitudes and longitudes and uses the language of art to first find and then show a common denominator. In his work, Simon analyses modernity, universalism, and Polishness with original material that goes beyond European cultural hierarchies.

Człowiek z głową psa, 2015

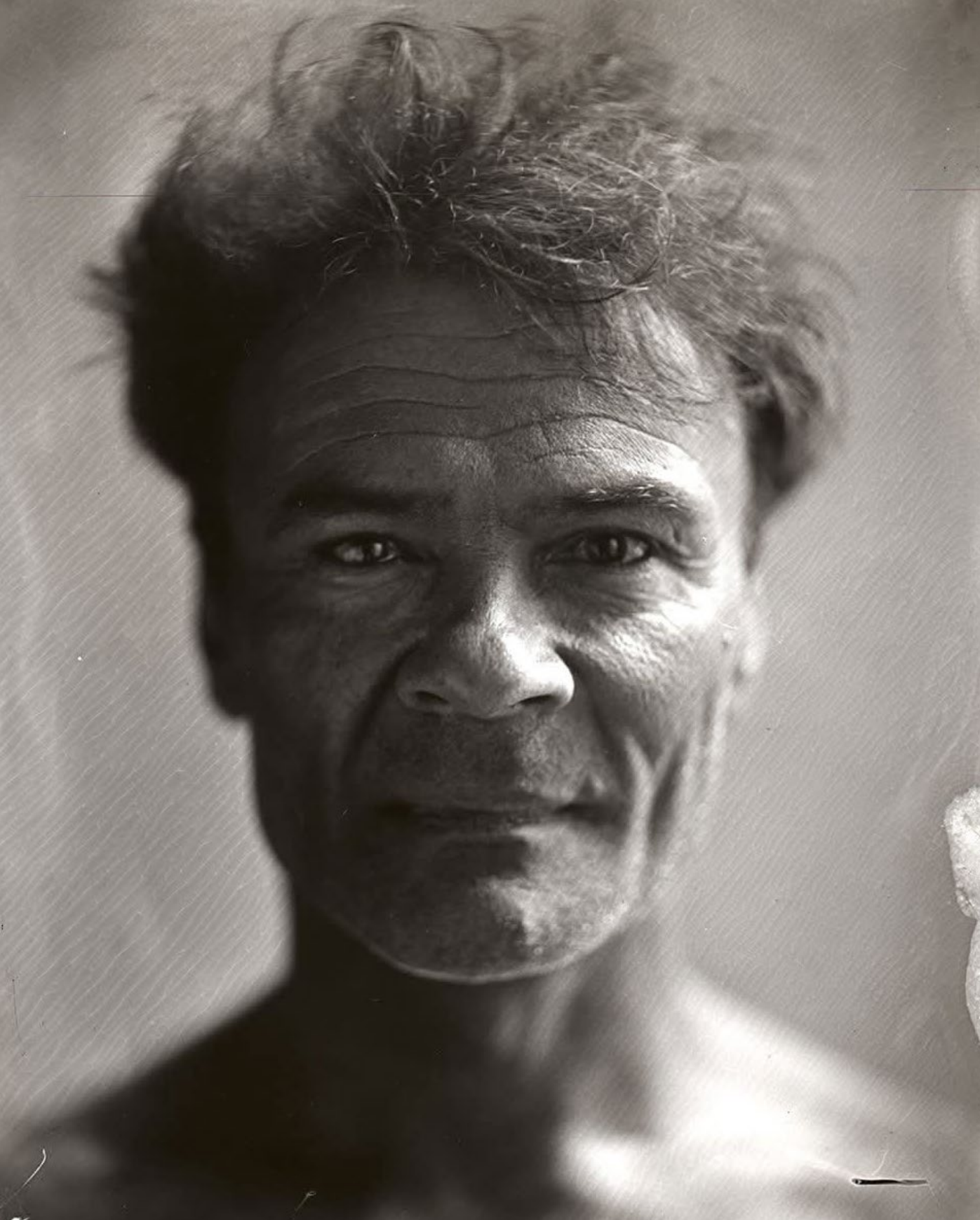
5 rzeźb, druk 3D, polimer PLA, 47 × 17 × 15 cm

Man with the Head of Dog, 2015

5 sculptures, 3D print, PLA polymer, 47 × 17 × 15 cm







Benas Šarka

[LT]

Benas Šarka (ur. 1963) jest fotografem, performerem, aktorem i reżyserem. W 1988 roku ukończył wydział reżyserii Państwowego Konserwatorium w Kłajpedzie i założył Teatr Gliukai w tym samym mieście. Teatr nie ma stałego zespołu, Šarka tworzy go samodzielnie jako aktor i reżyser, czasami zapraszając innych twórców do współpracy przy swoich sztukach. Od początku istnienia Teatru Gliukai Šarka stworzył 28 sztuk oraz projektów teatralnych i ruchowych, a także uczestniczył w ponad 30 międzynarodowych festiwalach teatralnych, ulicznych i eksperymentalnych. Šarka i jego twórczość istnieją zasadniczo na marginesie litewskiej sztuki teatralnej. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że pracuje on głównie w Kłajpedzie – mieście portowym położonym z dala od Wilna, głównego centrum kulturalnego kraju – ale także dlatego, że jego sztuki i spektakle nie odpowiadają tradycyjnie rozumianemu teatrowi.

Benas Šarka, born 1963, is a photographer, performer, actor and director. In 1988 he graduated from the directing department of Klaipeda State Conservatory and founded *Gliukai* Theatre in Klaipeda. The theatre does not have a permanent ensemble, it can be said that Šarka creates it single-handedly as both actor and director. Sometimes Šarka invites various actors and artists to collaborate on his plays. Since the beginning of the *Gliukai* Theatre, Šarka has created 28 plays and theatre and movement projects and has participated in more than 30 international theatre, street and experimental festivals. Šarka and his work exist essentially on the margins of Lithuanian theatre art. This is not only because he works mainly in Klaipeda, a port city far from Vilnius, the country's main cultural centre, but also because his plays and performances do not correspond to the traditionally understood theatre.



Twórczość Benasa Šarki charakteryzuje się ponadczasowością. *Niekas niekur neartēja / Nikt nigdzie nie idzie* to cykl fotograficzny zrodzony z doświadczeń obserwacji siebie i świata, bez poszukiwania znaczenia pojęcia czasu. Człowiek jest demiurgiem czasu, pieszczącym obraz swoimi oczami.

„Ludzie myślą, że czas mija. A czas myśli, że to ludzie przemijają”. [Benas Šarka]

tekst: Ingrida Ragelskienė

Benas Šarka's work is characterized by timelessness. *Niekas niekur neartēja / Nobody Goes Anywhere* is a photography cycle born from the experiences of observing oneself and the world, without searching for the meaning of the concept of time. Man is the demiurge of time, caressing the image with his eyes.

“People think that time passes. And time thinks that people pass.” [Benas Šarka]

text by Ingrida Ragelskienė

Nikt nigdzie nie idzie, 2023

archiwum fotograficzne, druk cyfrowy, 100 × 180 cm

Nobody Goes Anywhere, 2023

photo archive, digital print, 100 × 180 cm

Benas Šarka, *Kiaurai / Przez / Throughout*

performans w czasie Nocy Muzeów, 17.05.2025, Galeria Arsenał elektrownia

performance during the Night of Museums, May 17, 2025, Arsenal Gallery power station

fot./photo: Maja MacKenzie / Galeria Arsenał w Białymstoku





Ingrida Ragelskienė

Artystyczny wszechświat Benasa Šarki

Benas Arvydas Šarka (ur. 1963) jest jednym z najbardziej wyrazistych przedstawicieli litewskiej kontrkultury pozainstytucjonalnej. Przedstawiając założony przez siebie w 1988 roku Teatr Gliukai, artysta stwierdził: „Zespół Teatru Gliukai wzbogaca czas wolny ludzi w każdym wieku, każdej płci i narodowości. Oferuje artystom darmową kremację, plecie wieńce pogrzebowe i rozbija żarówki kultury, by zrobiło się ciemniej”. Za tą żonglerką słowną kryje się twórca, którego wczesna działalność jawi się dziś jako wizja alternatywna wobec kultury oficjalnej – wizja, która rozwijała się równolegle z poszukiwaniem nowych form ekspresji poprzez przyswajanie i mistrzowskie opanowanie sztuki performansu oraz technik performatywnych.

Twórcza ewolucja Šarki – od performansu i eksperymentów teatralnych po sztuki wizualne i projekty z zakresu sztuki środowiskowej – ukazuje konieczność przemiany jako ciągłego źródła inspiracji. Każdy występ artysty staje się aktem autokreacji, w którym analizuje on i na nowo konstruuje własną tożsamość twórczą. Szczególne znaczenie w jego pracy mają cielesność, płynność płciowa, bezpłciowość, zmienność form cielesnych, teatr fizyczny i fizyczność – elementy dopracowane przez Šarkę do perfekcji i stale obecne w jego twórczości. W swoich działaniach artysta buduje wielowarstwowy pejzaż teatralny, w którym autentyczne wydarzenia, mitologia, osobiste doświadczenia i abstrakcyjne idee splatają się, tworząc nową warstwę rzeczywistości. W jego spektaklach to, co realnie istnieje, nie jest jedynie odzwierciedlane czy imitowane – zostaje przekształcone i wciąga widza w aktywny proces percepcji, w którym granice tradycyjnie pojmowanej rzeczywistości stają się nieostre i płynne. Jak zauważa krytyk sztuki Ignas Kazakevičius: „(Šarka) posługuje się czymś, co można by nazwać językiem przedkulturowym, niewyartykułowanym, pierwotnym. Podrzuca tropy, oderwane dźwięki i skrawki, które mają połączyć się w umyśle widza, tworząc spójny obraz. Jego teatr to w pewnym sensie artystyczny happening”.

Šarka szuka inspiracji w kontrkulturze, marginalności i praktykach rytualnych. Artysta czerpie z ducha wolności, performansu, języka przedkulturowego oraz z procesu przekształcania codziennych

Ingrida Ragelskienė
The Artistic Universe of Benas Šarka

One of the most prominent exponents of non-institutional counterculture in Lithuania is Benas Arvydas Šarka (b. 1963). When introducing his *Gliukai* Theatre founded in 1988, the artist stated: “The company of *Gliukai* Theatre enriches the leisure time of people of all ages, genders, and nationalities. It offers artists free cremation, weaves funeral wreaths, and shatters the bulbs of culture to make it darker.” Behind this verbal juggling lies an artist whose early oeuvre now appears as an alternative vision to official culture; a vision that has developed in parallel with the quest for new forms of expression by assimilating and mastering performance art as well as performative techniques.

Šarka’s creative transformation—covering everything from performance art and theatrical experimentation to the visual arts and environmental art projects—suggests the necessity of transformation as a constant source of creative inspiration. Thus, every performance becomes an act of self-reinvention, as the artist dissects and reassembles his own creative identity. Emphasis should also be placed on corporeality, gender fluidity, ‘genderlessness’, shifting bodily forms, physical theatre, and physicality, all of which Šarka has especially honed in his performances, and which remain in his continual artistic focus. In his work, Šarka constructs a multifaceted theatrical landscape wherein real events, mythology, personal experiences, and abstract ideas converge to form a new layer of reality. In his productions and performances, reality is not merely reflected or imitated; it is also reconfigured, drawing the spectator into an active process of perception where the boundaries of traditional reality become undefined and mutable. According to the art critic Ignas Kazakevičius: “He (Šarka) uses what we might call a pre-cultural, inarticulate, primitive language. He crafts clues, disjointed sounds, and fragments that are meant to merge in the spectator’s mind, forming a coherent image. His theatre is partly an artistic happening.”

The wellsprings of Šarka’s inspiration lie amid counterculture, marginality, and ritual practices. He draws on the spirit of freedom, performance art, pre-cultural language, and the transformation of everyday objects into stage props. His creative work is rooted in personal experience, social

przedmiotów w rekwizyty sceniczne. Jego twórczość zakorzeniona jest w osobistym doświadczeniu, kontekście społecznym i napotykanym trudnościach. W pierwszych latach działalności silny wpływ wywarły na niego poezja, teatr eksperymentalny, taniec butoh i happeningi. Świat artystyczny Šarki pozostaje w ciągłym ruchu – a główną siłą napędową jego twórczości staje się przemiana.

Šarka jest nierozdzielnie związany z czasem i przestrzenią, w której tworzy. Pod koniec lat 80. jego język artystyczny stanowił alternatywę wobec oficjalnej kultury teatralnej Związku Radzieckiego, natomiast w latach 90. jego spektakle stały się zjawiskiem niezależnego teatru awangardowego. Zmieniający się kontekst społeczny, polityczny i kulturowy kształtował zarówno formę, jak i treść jego twórczości – jego performanse często stanowią refleksję nad normami cywilizacyjnymi, konsumpcjonizmem oraz postrzeganiem przestrzeni miejskiej. Artysta konsekwentnie wybierał nieinstytucjonalne miejsca działań, improwizował i eksplorował nowe formy wyrazu.

W swojej twórczości Šarka świadomie unika jednoznacznych deklaracji. Działa instynktownie, reagując na otoczenie poprzez ciało i działanie. Mimo to w jego pracy można dostrzec wyraźne dążenia: do uwolnienia teatru od konwencji, kwestionowania norm cywilizacyjnych, dekonstrukcji środków teatralnych i budowania nowej rzeczywistości scenicznej. Tworzy teatr, który nie jest tradycyjną narracją, lecz procesem rozwijającym się przez doświadczenie cielesne, wizualne i dźwiękowe. Jego celem jest otwieranie alternatywnych stanów percepcji poprzez sztukę, rozbijanie utartych schematów i zanurzenie siebie oraz widzów w nowym poziomie rzeczywistości.

Šarka zadebiutował w 1988 roku, a dziś świętuje 37-lecie działalności scenicznej. Trudno dokładnie określić liczbę jego spektakli, koncertów i występów – zarówno publicznych, jak i prywatnych – ale z pewnością przekracza ona pięćdziesiąt. Artysta brał udział w ponad trzydziestu międzynarodowych festiwalach teatralnych, ulicznych, eksperymentalnych i sztuki współczesnej. Krytycy porównują jego występy do rytuałów, składania ofiar, medytacji oraz synergii ciała, dźwięku, ruchu i słowa – czyli procesów zachodzących wewnątrz wykonawcy na scenie. To, co wyróżnia teatr Šarki, to absolutna wiara w akt tworzenia i oddanie autentyczności chwili. Można powiedzieć, że widz nie tyle ogląda spektakl, co staje się uczestnikiem rytuału, w który zostaje wciągnięty przez prowadzącego – Šarkę. Przez ponad trzy dekady jego twórczość zachowuje konsekwentną, coraz bardziej wyrefinowaną estetykę, która stała się jego znakiem rozpoznawczym.

Ingrida Ragelskienė – teatrołożka i niezależna krytyczka teatralna. Przez kilka sezonów prowadziła znany z ostrych recenzji blog melpomene.lt. Obecnie działa jako niezależna autorka. Nazywa siebie przedstawicielką ginącego zawodu kierownika literackiego. Funkcję tę pełniła w Państwowym Teatrze Młodzieży, Państwowym Wileńskim Teatrze Małym, a obecnie w Wileńskim Teatrze Starym. Od 2017 roku jest członkinią Litewskiego Stowarzyszenia Krytyków Sztuk Performatywnych: <https://smka.lt/home/>.

context, and the challenges he has faced. In his early output, Šarka was strongly influenced by poetry, experimental theatre, butoh dance, and happenings. His artistic world is in constant flux; transformation becomes the primary driving force behind his creativity.

Šarka is inseparable from his era and environment. In the late 1980s, his artistic expression served as an alternative to the official Soviet theatre culture, and in the 1990s, his productions became a phenomenon of independent avant-garde theatre. The evolving social, political, and cultural context shaped both the form and content of his work: his performances frequently reflect on the norms of civilisation, consumerism, and perceptions of urban space. He consistently chose non-institutional venues, improvised, and explored new forms.

In his art, Šarka consciously avoids overtly declarative aims—he acts instinctively, responding to the environment through body and action. Nevertheless, one can discern clear aspirations in his work: to liberate theatre from conventions, to question the norms of civilisation, to deconstruct theatrical means, and to construct a new theatrical reality. He creates theatre that is not a traditional narrative, but rather a process unfolding through corporeal, visual, and auditory experience. His purpose is to open up alternative states of perception through art, to dismantle established norms, and to immerse both himself and his audience in a new stratum of reality.

Having started in 1988, he is now in his 37th year of stage artistry. It is difficult to provide an exact figure for his total number of performances, concerts, and both public and private appearances, but their number certainly exceeds fifty. The artist has participated in more than thirty international theatre, street theatre, experimental, and contemporary art festivals. Theatre critics liken Šarka's performances to rituals, offerings, meditation, and a synergy between body, sound, movement, and word—that is to say, processes which occur within the performer on stage. What distinguishes Šarka's theatre is his absolute faith in the act being performed and his commitment to the authenticity of the moment as it unfolds. One could argue that the spectator does not experience a performance so much as become part of the rituals into which they are drawn by the guiding performer—Šarka. Over the course of three decades, an unchanging yet increasingly self-distilled creative aesthetic has come to serve as the hallmark of Šarka's art.

Ingrida Ragelskienė is a theatre scholar and independent theatre critic. For several seasons she wrote with sharp criticism a blog on theatre melpomene.lt and at present she is a freelance author. She calls herself a representative of the endangered profession of the head of the literary section that she practised in the State Youth Theatre, the State Small Theatre of Vilnius and currently in the Old Theatre of Vilnius. Member of Lithuanian Association of Performing Arts Critics since 2017: <https://smka.lt/home/>.



Walking Grass Agriculture

[TW]

Walking Grass Agriculture to istniejący od 2014 roku kolektyw artystyczny zajmujący się sztuką wizualną, projektowaniem i kuratorstwem. Jego głównymi członkami są pochodzący z Tajwanu HanSheng Chen i HsingYou Liu, którzy specjalizują się odpowiednio w sztuce nowych mediów i historii sztuki. Interesuje ich sztuka ludowa, jej migracje i przemiany, z naciskiem na doświadczenie lokalnych mieszkańców i obserwacje. W swoich badaniach łączą topografię, modernologię oraz kulturę materialną, a zdobywane doświadczenia rolnicze przekształcają w autorskie metody twórcze. W ostatnich latach zajmują się środowiskiem ekologicznym, zmianami miejskimi i kwestiami płci.

Walking Grass Agriculture started in 2014 as a team focused on visual art, design and curation. The main members are HanSheng Chen and HsingYou Liu from Taiwan, specialising in new media art and art history, respectively. They emphasize resident experience and observation, with a strong interest in learning about folk arts and their migration and development. Their research combines the topography, modernology and material culture, moulding farming experience into their own artistic methods. In recent years, they are concerned about the ecological environment, urban changes and gender issues.



Błotniste badlandy, marionetki i wspomnienia, 2023

video, 26', druk 3D, silniki, ceramika

REŻYSERIA: Walking Grass Agriculture

OPERATOR KAMERY: LieHao Ping

WYKONANIE: zespół Teatru Marionetek Chin Fei Feng

WYWIADY: TienChiu Liu

NA ZLECENIE: Puppetry Art Center of Taipei

Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences, 2023

video, 26', 3D print, motors, ceramics

DIRECTOR: Walking Grass Agriculture

CAMERAMAN: LieHao Ping

PERFORMER: Chin Fei Feng Marionette Theatre Troupe

INTERVIEWS: TienChiu Liu

COMMISSIONED: Puppetry Art Center of Taipei

Niech bogowie zapewnią nam bezpieczeństwo przez wszystkie cztery pory roku i pomyślność podczas naszych ośmiu świąt. Jak mówi stare powiedzenie: „Dobre dni są wspólne dla nas wszystkich”. Jak w dzisiejszych czasach postrzegamy związek między wiarą a czasem? Jak współcześni widzowie doświadczają i postrzegają czas spędzony na rytuałach i występach – na scenie i poza nią, podczas różnych życiowych rytuałów i praktyk? Relacja między marionetkami a ludźmi przekształciła je ze zwykłych przedmiotów materialnych w kluczowy element wiary i ważny aspekt tajwańskiej kultury, który należy zachować i przekazać. Instalacja wideo kolektywu Walking Grass Agriculture, stworzona wraz z zespołem Teatru Marionetek Chin Fei Feng, została sfilmowana w tajwańskich badlandach Moon World. Artyści mają nadzieję, że dzięki ukazaniu tradycyjnych rytuałów mogą przybliżyć tajwańską kulturę marionetek większej liczbie osób i przekazać ją przyszłym pokoleniom.

May the gods grant us safety throughout all four seasons and prosperity during our eight festivals. As the old saying goes, “Good days are shared by all of us.” Today, how do we perceive the relationship between faith and time? On and off the stage, in and out of the show, during various life rituals and practices, how do today’s viewers experience and perceive the time spent on rituals and performances? The relation between marionettes and people has transformed them from mere material objects to a crucial part of people’s lifelong faith and an aspect of Taiwanese culture that needs to be preserved and passed down. Walking Grass Agriculture’s video installation *Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences*, created with Chin Fei Feng Marionette Theatre Troupe, was filmed at Moon World. The artists hope that by representing traditional rituals, marionette culture in Taiwan’s context can be known by more people in modern days and passed down to future generations.





Wywiad NienTing Chen i Yulii Kosterevej z tajwańską grupą artystyczną Walking Grass Agriculture

5 lutego 2025

NienTing Chen (NTC): Jakie są założenia Walking Grass Agriculture jako kolektywu artystycznego? I czy moglibyście się przedstawić?

Walking Grass Agriculture, Yoyo: Nazywam się Yoyo (to angielskie imię HsingYou). Chętnie opowiem o naszej grupie. Pochodzimy z rodzin rolniczych i w pewnym momencie uświadomiliśmy sobie, że w miejskim środowisku Tajpei niewielu artystów lub ludzi związanych ze sztuką interesuje się rolnictwem.

HanSheng i ja pochodzimy z południowego Tajwanu. Nasze rodzinne Kaohsiung to drugie co do wielkości miasto na wyspie, a w jego regionie mieszka wielu rolników. Pomyślałem więc, że być może w naszej praktyce artystycznej moglibyśmy sięgnąć do własnych korzeni. Obaj studiowaliśmy na Taipei National University of the Arts (TNUA), ale nie interesuje nas wyłącznie sztuka wysoka. Skupiamy się także na sprawach lokalnych, społecznych, codziennych.

NTC: Yoyo, wspomniałeś, że przeszłość twojej rodziny jest głęboko zakorzeniona w rolnictwie i że wnosisz ten kontekst do swojej twórczości. Czy HanSheng ma podobne doświadczenia?

Yoyo: Odkryłem, że nie tylko moi rodzice, ale także dziadkowie i ich przodkowie byli rolnikami. To skłoniło mnie do refleksji nad własnym pochodzeniem. Zdałem sobie sprawę, że gdyby nie to, że zająłem się sztuką, mógłbym całkowicie odłączyć się od mojej rodziny. To bardzo ciekawe: nasza twórczość koncentruje się wokół rolnictwa, ale nie oznacza to, że chcemy być rolnikami. Nadal pracujemy w obszarze sztuki, jednocześnie przyglądając się naszym rodzicom i ich codziennej pracy w polu – i przekształcając te obserwacje w projekty artystyczne. Rodzina to dla nas podstawa.

HanSheng: Mamy z Yoyo bardzo podobne zaplecze rodzinne. Moi przodkowie zajmują się rolnictwem

The Taiwanese art group Walking Grass Agriculture interviewed by NienTing Chen and Yulia Kostereva

February 5, 2025

NienTing Chen (NTC): What are your expectations for Walking Grass Agriculture as an art group? And can you introduce yourself?

Walking Grass Agriculture, Yoyo: I'll introduce myself. I'm Yoyo (HsingYou's English name). Actually, I can talk about Walking Grass Agriculture. Since our parents are farmers, one day we realized that in the urban city of Taipei, there are only a few artists or people in the art circle who care about agriculture.

However, HanSheng and I come from the southern part of Taiwan. Our hometown, Kaohsiung, is the second-largest city in Taiwan, and many farmers live in the south. So, I thought maybe we could follow our original family roots in our art projects. HanSheng and I studied at the Taipei National University of the Arts (TNUA), but we do not only care about high art; we also focus on local issues.

NTC: Yoyo, you mentioned that your family roots are strongly tied to agriculture. It has been a part of your life, and you bring this context into your art practice. Does HanSheng also have a similar experience?

Yoyo: I found out that not only my parents, but also my grandparents and ancestors for many generations were farmers. So I deeply reflected on my family background. I realized that if I hadn't pursued art or worked in a museum, I would have remained disconnected from my family. However, as an artist, I can learn from my family, learn how to be a farmer in the art museum. This is very interesting because our focus is on agriculture, but that doesn't mean we want to become farmers. We continue working in art while observing our parents, understanding their work in the fields, and transforming these observations into artistic projects. Family is essential to us.

od pięciu pokoleń. Zarówno jego, jak i moi bliscy pracowali na roli w jednej z gmin w regionie Kao-hsiung. Zrobiłem licencjat z projektowania, a następnie ukończyłem studia magisterskie z zakresu nowych mediów na TNUA. To był dla mnie duży zwrot – od perspektywy projektanta do praktyki w sztuce współczesnej. Nasze drogi z Yoyo połączyły się właśnie dzięki tej przemianie. Zaczęliśmy współpracować jako zespół. Rozmawiamy ze sobą bardzo dużo, i właśnie w tych rozmowach odkrywamy wspólne spojrzenie na wiele spraw. Myślę, że rodzina jest bardzo ważna zarówno dla naszych badań, jak i praktyki artystycznej.

NTC: Co oznacza dla was sztuka i bycie artystami?

Yoyo: Jako Walking Grass Agriculture nie mamy określonych oczekiwań wobec sztuki i tworzenia. Uważamy wręcz, że jeśli sztuka miałaby spełniać jakieś konkretne oczekiwania, to rozpoczęcie przez nas praktyki artystycznej byłoby trudne lub wręcz niemożliwe – bo wtedy już od początku musielibyśmy wpisywać się w czyjeś założenia, zamiast podążać własną drogą. Dlaczego tworzymy tyle projektów partycypacyjnych? Bo głęboko wierzymy, że sztuka powinna komunikować się z odbiorcami i inspirować ich. Zauważyłem, że najbliższą mi publicznością jest moja rodzina. Pomyślałem: skoro nawet moi bliscy nie są w stanie zrozumieć mojej sztuki, to jak mogę oczekiwać, że dotrze ona do szerszego grona odbiorców? Dlatego zawsze zaczynam od nich. Jeśli potrafię opowiedzieć coś swojej rodzinie, mogę też wyjść z tym dalej. Stąd właśnie nasza fascynacja sztuką partycypacyjną – to medium, które naprawdę działa.

NTC: Rozumiem zatem, że wasza praktyka artystyczna zaczyna się od rodziny, co świadczy o bliskiej więzi. To jak rodzinno-emocjonalny powód do tworzenia. Myślę, że uwzględnienie tej zależności jest istotne dla zrozumienia waszej sztuki. Dzięki waszym projektom zyskujemy wgląd w świat tajwańskich rolników i przemysł rolniczy w szerszej perspektywie. Czy uważacie, że życie rolników jest bardzo odległe od sztuki? Że zetknięcie z nią jest w ich codzienności niemal niemożliwe?

Yoyo: Tak, to pracownicy fizyczni, robotnicy rolni, ich dostęp do sztuki jest minimalny. A przecież to właśnie oni są nam najbliżsi. Pochodzimy z Kaohsiung, czyli przemysłowo-rolniczego miasta, w którym środowisko artystyczne praktycznie nie istnieje. Kultura artystyczna w Tajwanie rozwija się głównie w Tajpej. Mój ojciec w tygodniu pracował jako kierowca ciężarówki w centrum Kao-hsiung, a w weekendy wracał na wieś, by pracować w polu. Nasze projekty zazwyczaj balansują między miastem a wsią – dokładnie tak jak życie mojej rodziny. W Kaohsiung wiele osób żyje w ten sposób: żeby się utrzymać, muszą podejmować różne prace, na przykład prowadzić ciężarówkę z naczepą.

Yulia Kostereva (YK): Znamy już wasze założenia artystyczne i podejście do sztuki i widzimy, jak silnie są one obecne w pracy, którą zaprezentujecie na wystawie „Wspólny krajobraz / Powitanie

HanSheng: Yoyo and I have very similar family backgrounds. My family has been farming for five generations. Yoyo's and my family have both been doing farm work in a township in Kaohsiung. I did my bachelor's degree in design, and after that I studied new media in a master's programme at TNUA. Because of this background, it was a big change for me to move from a design perspective to fine art practice. And because of Yoyo, we started working together and became a team. We have a lot of conversations and we find many shared perspectives. So I think family is quite important for both our research and art practice.

NTC: What does artistry mean for you both?

Yoyo: Normally, at Walking Grass Agriculture, we don't have any expectations of art or artistry, and we believe that if there is any expectation for art, it may become difficult or prevent us from starting our art practice. Because in that situation, something is already fixed in someone's mindset. Why do we do so many participatory art projects? Actually, there is an important original intention, because we believe that artworks should communicate with the audience and inspire them. I've found that our family members are actually the audience closest to us, so I think that if even my family members find it difficult to understand our art, it would be hard for me to feel motivated to share it with a wider audience. So I usually start with my family before I can talk to audiences outside of it. This is why participatory art projects serve as an effective medium for us.

NTC: So I understand that Walking Grass Agriculture's art practice starts from the family, which relates to your mental condition. It's like the family is a source of an emotional reason. I think it makes sense for us to understand that, and also through your art practice we can see the world of Taiwanese farmers and the farming industry from a wider perspective. Do you think those people's (farmers') lives are very far from art, and that in their everyday lives it may be difficult to come into contact with art?

Yoyo: They are blue-collar workers or labourers, who are actually the least exposed to art. But this group of people is the closest to us. We are from Kaohsiung, and the social structure in Kaohsiung is like this, because Kaohsiung is an industrial and agricultural city. So artistic life actually has nothing to do with us in Kaohsiung. The artistic atmosphere in Taiwan is still mostly centered in Taipei. For example, my father was usually a truck driver in downtown Kaohsiung, but he had to go back to our hometown in the countryside of Kaohsiung during the weekend for farming work. So our art projects usually take place in the urban areas and also in the countryside, which reflects my family's situation. In Kaohsiung, most people live this kind of life—for example, being a truck driver during the week and working in agriculture on the weekends. Here, I mean he drives a tractor-trailer.

obcego”. Chciałabym teraz zapytać właśnie o *Błotniste badlandy, marionetki i wspomnienia* – jak możemy je lepiej zrozumieć?

Yoyo: Dawniej, gdy życie skupiało się wokół rolnictwa, marionetki pełniły funkcję zarówno rozrywkową, jak i rytualną. Dla rolników teatr lalkowy miał ogromne znaczenie religijne. Na przykład na początku roku, kiedy zaczynał się okres wegetacji, organizowano przedstawienia lalkowe, by prosić o dobre plony. Gdy otwierano nową świątynię, marionetki odgrywały ważną rolę w ceremonii – były łącznikami między ludźmi a bogami. Jeśli ktoś chciał przekazać bóstwom jakąś prośbę, wyrażał ją za pośrednictwem lalek. W tradycyjnej kulturze agrarnej to one stanowiły klucz do komunikacji z istotami wyższymi.

Wideo, które towarzyszy pracy, zostało nagrane w badlandach Moon World w Tianliao – miejscu urodzenia mojego pradziadka. Okazało się, że istniała tam kiedyś silna tradycja marionetek, która w moim pokoleniu niemal całkowicie zanikła. Ludzie wyprowadzili się ze wsi, a wraz z nimi odeszły lokalne rytuały i potrzeby duchowe.

Podczas badań zrozumieliśmy jednak, że w życiu społeczności teatr lalkowy odgrywał wielką rolę, dlatego postanowiliśmy przywrócić ją poprzez naszą sztukę. Prześledziliśmy ścieżkę, jaką przeszła moja rodzina, migrację z obszarów wiejskich do miast, obserwując zmiany pokoleniowe. Moje pokolenie mieszka na wsi, która stała się już właściwie terenem podmiejskim, mój dziadek mieszka na głębokiej wsi, mój ojciec funkcjonuje między miastem a wsią. Ta podróż przez pokolenia pozwoliła nam zrozumieć, jakie tematy chcemy poruszać w naszej sztuce.

NTC: Dziękuję, Yoyo. Yulio, czy odpowiedź Yoyo jest dla ciebie wystarczająca w kontekście naszej wystawy?

YK: Zdecydowanie tak. Ale Yuriy (Kruchak – przyp. red.) chciałby wiedzieć, czy lalki, które pojawiają się w wideo *Walking Grass Agriculture*, są własnością rodziny Yoyo, czy może zostały zrobione specjalnie na potrzeby projektu?

Yoyo: Do współpracy zaprosiliśmy mistrza lalkarskiego, który wystąpił w naszym wideo. Mieszka w Kaohsiung, a jego rodzina zajmuje się teatrem lalkowym od pokoleń. W części nagrania pokazujemy tradycyjne przedstawienie lalkowe, inne fragmenty zawierają opowieści mojego ojca – wspomnienia z jego dzieciństwa i historie związane z moimi własnymi, utraconymi wspomnieniami. Kiedyś tata powiedział mi, że jako dziecko widziałem spektakl lalkowy, ale zupełnie tego nie pamiętam. Miałem wtedy zaledwie trzy lata. W filmie mój ojciec opowiada o tym, siedząc przed małą świątynią w naszej rodzinnej miejscowości. Wspomniany spektakl odbywał się w dniu jej otwarcia. Ojciec mówi o tym wydarzeniu, o swojej pamięci, zarazem odtwarzając moje wspomnienie, którego nie zachowałem. Film, traktując o bardzo osobistych doświadczeniach mojej rodziny,

Yulia Kostereva (YK): We already know about your art programme and your approach, and how everything you said before is connected with the artwork that you are going to present at the exhibition *Common Landscape / Greeting a Stranger*. So now I would like to ask how we can better understand your work, *Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences*. I'd like to ask you to help us understand the work more deeply.

Yoyo: Firstly, puppetry was originally a form of entertainment and ritual in the agricultural era. During the traditional agricultural period, puppetry held great religious significance for farmers. For example, during the New Year, I would grow plants and present a puppet performance to wish for a good harvest of fruits or vegetables throughout the year. Also, when a new temple was built or an existing temple constructed a new building, we would use puppetry as part of the opening ceremony. Puppets were seen as a bridge between the gods and the people. If you had any message or prayer you wanted to send to the gods, you would use puppetry to express it. In the traditional agricultural period, puppetry was a key way to communicate with the divine.

Another element is the video filmed in the local Tianliao Moon World, which is my great-grandfather's birth place. I discovered that this place had a strong puppetry tradition, but by my generation, that culture had gradually disappeared. As people moved away from rural areas, the need for such traditions diminished.

However, during the research process, I discovered that puppetry actually played a very important role, so we brought this role back through our art. We traced our contexts starting from my parents, looking at each generation. My generation is in the countryside, and my grandfather was in an even more rural area. My father now lives between the countryside and the city. We traced our family's migration from rural areas to cities, observing generational shifts. This journey helped us identify key issues to explore in our art.

NTC: Thank you, Yoyo. And Yulia, do you think Yoyo's answer is clear enough to help build our exhibition?

YK: It is. But Yuriy (Kruchak—editor's note) asks whether the puppet that Walking Grass Agriculture used in their video is from the artist's family or was recreated.

Yoyo: We invited a puppet master to perform with the puppet, and the puppet master lives in Kao-hsiung. His family has been involved in puppetry for generations. Some parts of the video feature traditional puppetry performances, while other segments include my father narrating stories from his childhood and my lost memories. One day, my father told me that I had seen a puppet before, but I couldn't remember it. He said, "You saw the puppet when you were only three years old." In the video you can see my father speaking behind a little temple. At that time, the temple was new and

jednocześnie porusza szersze tematy – pamięci zbiorowej, lokalnej kultury i tego, co znika wraz z upływem czasu.

NTC: Wkrótce zaprezentujecie swoją pracę w Polsce, w Galerii Arsenał w Białymstoku. Czy macie jakieś oczekiwania wobec zagranicznej publiczności? Jak chcielibyście, by odebrała lub doświadczyła waszego projektu?

Yoyo: To nasza pierwsza wystawa w Polsce, dlatego jesteśmy bardzo ciekawi, jak publiczność zareaguje na naszą pracę. Nie mamy jednak konkretnych oczekiwań. Instalacja była prezentowana dwa lata temu w Puppetry Art Center of Taipei, a teraz nie możemy się doczekać udziału w wystawie „Wspólny krajobraz / Powitanie obcego”. Bardzo ciekawi nas, jak międzynarodowi odbiorcy zinterpretują elementy tajwańskiej kultury tradycyjnej obecne w naszym projekcie.

it was the opening day. So I saw the puppet the same day the temple opened. My father shared this memory, the memory I have lost. So actually, the video connects very important themes, but for me, it's a small family matter.

NTC: The last question is about Walking Grass Agriculture's exhibition in Poland, at the Arsenal Gallery in Białystok. Do you have any expectations for overseas audiences to see or experience your work?

Yoyo: This is our first time exhibiting in Poland, and we are very curious about how external audiences will view this work, but we don't really have too many assumptions. This work was exhibited at the Puppetry Art Center of Taipei two years ago. We're genuinely looking forward to participating in this exhibition. We are excited how an international audience will interpret Taiwan's traditional culture.

KRAJOBRAZ PAMIĘCI / LANDSCAPE OF MEMORY

Krajobraz pamięci traktuje o stracie, przemieszczeniu i przemijaniu, o utrwalaniu wspomnień i dokumentowaniu historii, które budują tożsamość indywidualną i zbiorową.

The landscape of memory speaks of loss, displacement, and transience; of preserving memories and documenting histories that shape both individual and collective identity.

Piotr Armianovski [UA]

ChunTien Chen [TW]

Ghenadie Popescu [MD]



Piotr Armianovski

[UA]

Piotr Armianovski (ur. 1985 w Doniecku) jest performerem, reżyserem i pedagogiem. Zajmuje się filmem dokumentalnym, teatrem i rzeczywistością wirtualną. Brał udział w Manifesta 14 (2022), 58. Biennale w Wenecji (2019) i wygrał II Biennale Młodej Sztuki w Charkowie (2019). Otrzymał stypendium programu Gaude Polonia (2020). Jest autorem serii wywiadów o ukraińskim teatrze niezależnym lat 90. *Teatr w trudnych czasach* oraz studium o narzędziach cyfrowych w sztukach performatywnych i audiowizualnych *Cyfrowa obecność*. Po rosyjskiej okupacji swojego rodzinnego miasta Armianovski stworzył kilka filmów dokumentalnych, które zdobyły nagrody na kilku międzynarodowych festiwalach. Do jego ostatnich dzieł należą: sztuka *Agora* w Teatrze im. Łesi Ukrainki we Lwowie, sztuka o świadkach *Commas* oraz spacer dźwiękowy do Międzynarodowego Trybunału Karnego w Hadze. Mieszka w Kijowie.

Piotr Armianovski (born 1985 in Donetsk) is a performer, director and educator based in Kyiv. He works with documentary film, theatre and virtual reality. Armianovski participated in Manifesta 14 (2022), Venice Biennale (2019) and won the 2nd Young Art Biennale (Kharkiv, 2019). Recipient of the Gaude Polonia scholarship (National Centre for Culture Poland) in 2020. He is the author of a series of interviews on Ukrainian independent theatre of the 1990s, *Theatre in Difficult Times*, and a study on digital tools in performing and audiovisual arts, *Digital Presence*. Several of his documentaries, created after the occupation of Armianovski's hometown, were awarded by various international festivals. His recent work includes the play *Agora* at the Lesia Ukrainka Theatre in Lviv, the witnesses play *Commas* and a sound walk to the International Criminal Court in The Hague.



Olena wraca do domu, do wioski w „szarej strefie” wojny rosyjsko-ukraińskiej, gdzie spędziła dzieciństwo. W ogrodzie jej brat posadził gorczycę, aby zapobiec przedostawaniu się chwastów do ogrodu sąsiadów. Dziewczyna kładzie się w kłującej trawie i przypomina sobie, jak duże i smaczne były kiedyś morele, wiśnie, gruszki...

Olena is going home, to the village in the “grey zone” of Russian-Ukrainian war where she spent her childhood. In the garden, her brother has planted mustard to prevent weeds from getting into their neighbours’ garden. The girl lies down in the prickly grass and recalls how big and tasty the apricots, cherries, pears used to be...

Gorczyca w ogrodach, 2018

video, 37'

PRODUKCJA, REŻYSERIA, ZDJĘCIA: Piotr Armianovski

MONTAŻ DŹWIĘKU: Sergiy Kulbachnyi

WYSTĘPUJE: Olena Apchel

Mustard in the Gardens, 2018

video, 37'

PRODUCER, DIRECTOR AND CAMERAMAN: Piotr Armianovski

SOUND EDITOR: Sergiy Kulbachnyi

CAST: Olena Apchel



ChunTien Chen

[TW]

ChunTien Chen ukończył dokumentalistykę w Graduate Institute of Studies in Documentary na Tainan National University of the Arts. Jako filmowiec eksploruje różne dziedziny sztuk wizualnych, w tym film dokumentalny, animowany i eksperymentalny. W swoich produkcjach porusza tematykę architektury i zmian urbanistycznych. Jego ostatnie filmy *Chronicle of Nowhere* (2022) oraz *A Long Goodbye to the Origin* (2021) miały premiery odpowiednio na Taiwan International Documentary Festival i na Kaohsiung Film Festival.

ChunTien Chen studied at the Tainan National University of the Arts, Graduate Institute of Studies in Documentary. As a filmmaker, he explores various fields of visual arts, including documentary, animation and experimental films. He has created films focusing on issues of architecture and urban change. His latest films, *Chronicle of Nowhere* (2022) and *A Long Goodbye to the Origin* (2021), premiered at the Taiwan International Documentary Festival and the Kaohsiung Film Festival, respectively.



Na pamiątkę Chinatown, 2018

wideo, 30'

REŻYSERIA: ChunTien Chen

FOTOGRAFIE: ChunTien Chen, BJ Lin, ChenYu Yang

OPERATOR KAMERY: ChunTien Chen

ASYSTENT OPERATORA: Johan Chang, BJ Lin

MIKROFONARZE: Johan Chang, BJ Lin, ChenYu Yang

WYWIADY: ChunTien Chen, Johan Chang, BJ Lin

TRANSKRYPCJA: Johan Chang

TŁUMACZENIE: Johan Chang, BJ Lin

MONTAŻ: ChunTien Chen

PROJEKTOWANIE DŹWIĘKU: ChunTien Chen

MIKSOWANIE DŹWIĘKU: ChunTien Chen

ANIMACJA: ChunTien Chen

In Memory of the Chinatown, 2018

video, 1 channel, color, with sound, 30'

DIRECTOR: ChunTien Chen

PHOTOGRAPHER: ChunTien Chen, BJ Lin, ChenYu Yang

CINEMATOGRAPHER: ChunTien Chen

CAMERA ASSISTANT: Johan Chang, BJ Lin

BOOM OPERATOR: Johan Chang, BJ Lin, ChenYu Yang

INTERVIEW: ChunTien Chen, Johan Chang, BJ Lin

TRANSCRIPTION: Johan Chang

TRANSLATION: Johan Chang, BJ Lin

EDITING: ChunTien Chen

SOUND DESIGN: ChunTien Chen

SOUND MIX: ChunTien Chen

ANIMATION: ChunTien Chen

Czy budynek może przejść reinkarnację?

Dawno, dawno temu w centrum miasta Tainan w Tajwanie znajdował się kanał portowy. Później, w latach 70. XX wieku, kanał stopniowo tracił swoją funkcję, a na jego miejscu powstało duże centrum handlowo-mieszkalne Chinatown.

Chinatown było niegdyś najlepiej prosperującym centrum handlowym w mieście; jednak po ponad trzech dekadach rozkwitu i upadku władze miasta postanowiły wyburzyć budynek w ramach miejskiego planu odnowy. Chinatown nie jest wyjątkiem wśród centrów handlowych na całej wyspie. Mieszkańcy, którzy od dawna mieszkają w Chinatown, doświadczają umierania i życia miasta.

Istnienie budynku jest powiązane z dynamicznym i organicznym rozwojem w danym miejscu i czasie. Od prosperity do zubożenia, od dobrze zorganizowanego do podupadłego – istnieją pewne przyczyny zewnętrzne (takie jak polityka rządu i planowanie urbanistyczne) oraz wewnętrzne (sytuacja mieszkańców), które mają wpływ na jego życie i losy. Bez względu na wynik, jest to dynamiczny proces podnoszący wartość budynku, która nie zostanie i nie powinna zostać zaprzepaszczone z powodu jego dewastacji, przebudowy czy wyburzenia.

Chciałbym wznieść pomnik na cześć Chinatown w Tainan – pomnik zbudowany z obrazów, w którym rolę inskrypcji pełnią narracje mieszkańców. Aby nie przyzwyczajać nikogo do ustalonych zmian, wideo jest zmontowane z następujących po sobie statycznych fotografii, a nie z ruchomych obrazów. Film jest formą narracji, która utrzymuje swoje tempo, dostosowując się do upływającego czasu.

Can a building have its own reincarnation?

Once upon a time, there was a harbour canal area in the centre of Tainan city in Taiwan. Later, in the 1970s, the canal gradually lost its function and a large shopping and residential centre Chinatown was built in its place.

Chinatown was once the most prosperous shopping centre in the city; however, after more than three decades of growth and decline, the city authorities planned to demolish the building as part of an urban renewal plan. Chinatown is no exception to the failing shopping centres across the island. Residents who have lived in Chinatown for a long time experience most of the death and life of the city.

The building's existence is linked to the dynamic and organic development of a particular time and space. From prosperity to impoverishment, from well-organised to dilapidated, there are certain external causes (such as government policy and urban planning) and internal causes (the state of the residents) that affect the life and fortune of the building. Whatever the outcome may be, it is a dynamic process that builds up the value of a building that will not and should not be erased by its ruin, reconstruction or demolition.

I'd like to erect a monument in honor of the Chinatown in Tainan city, where the images make its body and the resident's narratives make the epigraph. In a sense of not accommodating anyone to the established change, the film work would be done mostly with one photo after another instead of being featured by motion pictures. The motion picture is a narrative form that keeps its pace catering to the flying time. By cutting up and sampling a certain

Dzięki wycięciu i samplowaniu pewnego fragmentu czasu podejście fotograficzne nie tylko zamraża jego fizyczny wpływ, ale także pobudza poczucie czasu u widzów. Aby upamiętnić krajobraz miejski, który wkrótce obumrze, należy zmierzyć się z problemem czasu.

tekst: ChunTien Chen

piece of time, the approach of photography would not only freeze the physic time flow, but also stir up the audience's mental sense of time. To commemorate the urban landscape which is about to die away, it would be a problem of timing and the time.

text by ChunTien Chen

Wywiad NienTing Chen z tajwańskim artystą ChunTien Chenem

23 stycznia 2025

NienTing Chen: ChunTien, czy mógłbyś się krótko przedstawić i opowiedzieć o swojej praktyce artystycznej?

ChunTien Chen: Początkowo studiowałem kierunek niezwiązany z filmem. Z medium wideo zetknąłem się, dopiero biorąc udział w ruchu społecznym przeciwko przymusowym eksmisjom w związku z rewitalizacją miejską.

To wtedy po raz pierwszy chwyciłem za kamerę, aby dokumentować działania aktywistyczne, co z kolei skłoniło mnie do eksplorowania praktyki artystycznej i filmu dokumentalnego. Później, studiując sztukę i film, zacząłem przekształcać zarejestrowane obrazy związane z ruchami społecznymi w bardziej abstrakcyjne lub odmienne formy wyrazu. Właśnie w tym okresie powstał film *Na pamiątkę Chinatown*.

Film został nagrany w latach 2014–2015. W Tainanie, w centrum miasta, istniało miejsce zwane Chinatown (kompleks handlowo-rozrywkowo-mieszkalny). W tamtym czasie władze miejskie planowały zakrojoną na szeroką skalę rozbiórkę, która miała wpłynąć na życie nie tylko mieszkańców okolicznych budynków, ale również tych, którzy wciąż mieszkali w samym Chinatown. Gdy tam wszedłem, aby nagrywać, wciąż spotykałem ludzi, którzy nie zdołali się wyprowadzić – nadal mieszkali w tym budynku. Przeprowadziłem z nimi kilka wywiadów. Taki jest ogólny kontekst powstania tego filmu. Bardzo interesuje mnie architektura miejska i ruiny, dlatego moje inne projekty filmowe, zarówno animacje, jak i filmy dokumentalne, wciąż koncentrują się wokół tych tematów. Wierzę, że niezależnie od tego, czy mówimy o planowaniu przestrzeni miejskiej, czy o zjawiskach osadzonych w kontekście historycznym, zawsze w pewnym momencie pojawiają się kwestie społeczne lub ujawniają się problemy związane ze strukturami politycznymi.

W jaki sposób kontekst społeczny wpływa na twoją praktykę artystyczną?

Taiwanese artist ChunTien Chen interviewed by NienTing Chen

January 23, 2025

NienTing Chen: ChunTien, can you briefly introduce yourself and tell us about your artistic practice?

ChunTien Chen: Initially, I didn't study any profession related to film. The first time I came into contact with the medium of video was through my participation in a social movement involving forced eviction due to urban renewal.

It was the first time I used a camera to document social activism, which lead me to explore art practice and documentary filmmaking. Later, while studying video and art, I began to transform images from social movements into more abstract or different forms of expression. The film *In Memory of the Chinatown* emerged from this process.

The film was recorded in 2014 and 2015. There was a place called Chinatown in Tainan, located in the city center. At that time, the Tainan City Government was planning a large-scale demolition, which would affect not only the surrounding residents, but also those living inside. When I entered that place to record, there were still some residents who had been unable to evacuate; they were still living in the building. I went in and conducted some interviews with them. This is the general background of the film. I am very interested in urban architecture and ruins, so my other film works, whether animation or documentary, still revolve around these themes. I believe that whether it is urban planning or anything with a historical context, it will inevitably touch upon social issues or reflect problems within the political structure.

How does the social context influence your artistic practice?

Around 2010, when I was a university student, there were many social movements in Taiwan, and I began participating in them during that period. In 2014, the biggest wave was the Sunflower Movement. This movement significantly influenced my artistic practice.

Około 2010 roku, kiedy byłem studentem, w Tajwanie nasiliły się ruchy społeczne, w których zacząłem uczestniczyć. W 2014 roku miała miejsce największa fala protestów zwana rewolucją słoneczników. To wydarzenie wywarło ogromny wpływ na moją praktykę artystyczną.

Jak już wcześniej wspomniałem, brałem udział w ruchu społecznym, który sprzeciwiał się przesiedleniom w ramach rewitalizacji miejskiej. Od tamtego czasu angażowałem się w wiele tego rodzaju działań, zawsze z kamerą w ręku. Dzięki temu stopniowo przekształcałem zarówno swój język wizualny, jak i sposób pracy z kamerą. Na początku montowałem materiały o ruchach społecznych w bardzo dokumentalny sposób, często przypominający relacje informacyjne. Z czasem jednak zacząłem przekształcać te dokumentalne zapisy w bardziej autorskie, osobiste wypowiedzi. Za pośrednictwem filmów w różny sposób uczestniczyłem w ruchach społecznych, które były mi bliskie lub odzwierciedlały aktualne nastroje społeczne. Weźmy za przykład *Chronicle of Nowhere* (Kronika nigdzie). Choć obrazy nie odnoszą się bezpośrednio do ruchów społecznych, film i tak odzwierciedla pewne przemiany społeczne oraz historię transformacji architektonicznych. W ubiegłym roku stworzyłem nową animację, która również stanowi refleksję nad rewolucją słoneczników z 2014 roku wraz z późniejszymi zmianami politycznymi i społecznymi w Tajwanie. Być może dlatego, że moja działalność artystyczna wywodzi się z ruchów społecznych, moje kolejne filmy zawsze dotyczą tej tematyki.

Zatem twoja praktyka artystyczna jest silnie zaangażowana społecznie. Pozostając w tym kontekście, chciałabym zapytać, czym dla ciebie i twojej praktyki artystycznej jest artyzm?

Szczerze mówiąc, nigdy nie postrzegałem siebie jako artysty. Częściej określam się mianem reżysera lub twórcy filmów dokumentalnych. Uważam, że gdy artyści tworzą filmy lub inne dzieła odnoszące się do problemów społecznych, mogą w sposób pośredni krytykować rzeczywistość lub wyrażać swój punkt widzenia. Niezależnie od tego, czy prezentowane stanowisko jest krytyczne, czy afirmatywne, poprzez artystyczną formę można stworzyć pewien dystans i przestrzeń na niedosłowność, pozostawiając odbiorcom większą swobodę interpretacji. Według mnie niezależnie od tego, czy film ma charakter eksperymentalny, czy metaforyczny, zawsze powinien tworzyć przestrzeń do dialogu między mną a widzem.

Moje filmy dotyczą konkretnych wydarzeń, ale celowo nie wyjaśniam ich do końca ani nie zajmuję jednoznacznego stanowiska. Dzięki temu możliwa jest otwarta rozmowa z odbiorcami, bez względu na to, czy zgadzają się z ukazaną perspektywą, czy też nie. Na przykład w *Na pamiątkę Chinatown* wielu mieszkańców Tainanu wyraża opinię, że Chinatown powinno zostać zburzone. W filmie pojawiają się osoby prezentujące różne, często sprzeczne stanowiska w tej sprawie. Ja sam, jako autor, nie ujawniam wprost własnych poglądów. Myślę, że ten brak jednoznacznej deklaracji stał się swego rodzaju strategią i cechą charakterystyczną moich filmów. Dzięki temu pozostają

As I mentioned earlier, I participated in a social movement related to an urban renewal relocation case. After that, I continued to take part in many different social movements with my camera. Through participating in these movements, I gradually transformed both my visual art language and my camera language. In the past, I only edited videos about social movements in a very documentary way, perhaps in a news report-like style. Then, I started trying to translate these documentary images into a more authorial and personal perspective. My films participated in the social movements I cared about or reflected an awareness of the pulse of society in different ways. For example, in *Chronicle of Nowhere*, although the film imagery did not directly address social movements, the film still reflected the social changes in a certain situation, as well as the history of architectural transformations. Last year, I made a new animation, which was also about how to reflect on the Sunflower Movement of 2014 and the subsequent political changes and movements in recent Taiwanese society. Maybe it's because the origin of my earliest art practice came from a social movement, so my later films may always be related to these issues.

So your art practice is strongly linked to social engagement. Staying in this context, I would like to ask what artistry is for you and your art practice?

To be honest, I have never considered myself an artist. For me, I often call myself a filmmaker or a documentary director. I think that when artists make films or create artworks related to social issues, they can criticise or clarify their positions in an indirect way. Whether the stance presented in a video work is critical or affirmative, it can create a more ambiguous distance between the work and the audience through artistic presentation. For me, whether a film is experimental or metaphorical, it can create a space for dialogue between myself and the audience.

My films contain specific events that are not fully explained or lack a very clear stance, which allows me to have a more dialogue with the audience, whether they agree or disagree with the perspectives shown. For example, in *In Memory of the Chinatown*, many local residents of Tainan expressed the opinion that Chinatown should have been demolished. There are many people with different positions in the film who challenge this issue. However, because of my role as the author, I didn't explicitly expose my personal views. I think this may have become a strategy and feature of my film presentations. It allows my films to maintain a certain flexibility, giving me more opportunities to communicate with the audience and the public.

As an artist, do you think there is any responsibility or social goal for yourself, and is it necessary, or is it just a personal goal?

Regardless of whether one is an artist or a filmmaker, the act of engaging with the world, examining issues from different perspectives and transforming them into creative expression, is, in itself,

one bardziej elastyczne i otwarte na różne interpretacje i dają mi większe możliwości prowadzenia dialogu z widzami i ze społeczeństwem.

Czy uważasz, że jako artysta masz jakąś odpowiedzialność lub cel społeczny? Czy jest to konieczność, czy raczej twój osobisty wybór?

Niezależnie od tego, czy ktoś jest artystą, czy filmowcem, już sam akt zaangażowania w świat zewnętrzny, przyglądania się różnym zjawiskom z rozmaitych perspektyw i przekształcania ich w twórczą ekspresję jest aktem politycznym. Nasze poglądy i działania są nieuchronnie powiązane ze strukturami politycznymi i społecznymi, w których żyjemy.

Nie chodzi o to, że artyści ponoszą jakąś szczególną odpowiedzialność polityczną, ale o to, że wszystko, co tworzymy, jest z natury rzeczy związane z polityką. W filmie *Chronicle of Nowhere* posługuję się bardziej abstrakcyjnym językiem wizualnym niż w *Na pamiątkę Chinatown*, ale i tak dotykam tematu opuszczonych budynków, które są głęboko związane z polityką stanu wojennego, historią zimnej wojny oraz krajobrazem społeczno-politycznym Tajwanu. Te polityczne konteksty, choć niewidoczne na pierwszy rzut oka, wpływają na to, jak powstaje dane dzieło i jak jest później interpretowane.

Dlatego uważam, że każda forma twórczości jest w pewien sposób zaangażowana w kwestie polityczne i społeczne. Nie dlatego, że artysta ma taki obowiązek – ale dlatego, że nasze otoczenie i doświadczenia kształtują sposób, w jaki wyrażamy się poprzez sztukę.

Premiera drugiej części filmu *Na pamiątkę Chinatown* (2025) odbyła się w Galerii Arsenał elektrownia w Białymstoku podczas Nocy Muzeów, 17.05.2025

a political act. Our viewpoints and actions are inevitably connected to the political and social structures we live in.

It's not that artists must carry a political responsibility, but rather that everything we create is inherently linked to politics. For example, even though my film *Chronicle of Nowhere* uses a more abstract visual approach than *In Memory of the Chinatown*, it still addresses abandoned buildings which are deeply connected to martial law policies, Cold War history, and Taiwan's socio-political landscape. These underlying political backgrounds influence how the work is created and interpreted.

Thus, I would say that all creative works inevitably engage with politics and society, not because artists are obligated to do so, but because our environment and experiences shape our artistic expressions.

The premiere of the second part of the film *In Memory of the Chinatown* (2025) was held at the Arsenal Gallery power station in Białystok during the Night of Museums, May 17, 2025



Ghenadie Popescu

[MD]

Ghenadie Popescu (ur. 1971 we Florești) jako wolny słuchacz ukończył studia w Akademii Muzyki, Teatru i Sztuk Pięknych w Kiszyniowie. Interesuje się lokalną (postkomunistyczną) tożsamością, tradycją i mieszkanką geopolityczną. Jest znany ze swoich obiektów artystycznych, performansów, wideo i animacji odnoszących się do absurdu świata, w którym artysta żyje i pracuje. Popescu pracuje głównie w animacji poklatkowej i jest zaangażowany w cały proces, od tworzenia postaci po postprodukcję. Mieszka i pracuje w Kiszyniowie.

Ghenadie Popescu, born 1971 in Florești, based in Chișinău, is interested in local (post-communist) identity, tradition, and geopolitic mixture. He is known for his art objects, performance, video, and animation, referring in his art to the absurdity of the world he lives and works in. Popescu followed the course at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in Chisinau, on the basis of free attendance. He works primarily in stop-motion animation, and is involved in the entire process from creation of the characters to post-production.



Deportacje 1946–1949 (Historia mówiona / Sowieckie represje)

video, animacja poklatkowa

4 prace: *Elena Severin 1940, 2022, 12'*; *Elena Cazacu 1940, 2024, 7'29"*;

Stefan Ciobanu 1943, 2018, 4'17"; *Nina Tanase 1955, 2018, 4'*

Deportation 1946–1949 (Oral history / Soviet repression)

video, stop motion animation

4 pieces: *Elena Severin 1940, 2022, 12'*; *Elena Cazacu 1940, 2024, 7'29"*;

Stefan Ciobanu 1943, 2018, 4'17"; *Nina Tanase 1955, 2018, 4'*

W 1949 roku miała miejsce największa fala stalinowskich deportacji Mołdawian, kiedy to, według sowieckich archiwów, około 35,8 tys. osób, w tym prawie 12 tys. dzieci, zostało zmuszonych do opuszczenia swoich domów. Oskarżono ich o bycie „wrogami ludu” i kulakami – bogatymi chłopami.

„Zdecydowałem się na pracę z wrażliwym materiałem – wspomnieniami ludzi – i przenieśliśmy je do innego, podobnie wrażliwego medium – animacji”, powiedział Popescu dla „The Calvert Journal”. „Pamiętamy animację z czasów, gdy sami byliśmy młodsi i bardziej delikatni. To niezdarne, dziecięce medium”. Artysta przeprowadził i zgromadził wywiady z ponad stu deportowanymi. Mówi, że szczególnie ważne jest, aby zrobić to teraz, biorąc pod uwagę, że ostatnie pokolenia, które doświadczyły deportacji jako dzieci, mają obecnie 70–80 lat. W animacji wykorzystuje fragmenty wywiadów jako podkład dźwiękowy do ruchomych obrazów, które stworzył, aby zilustrować indywidualne historie.

In 1949 was the biggest wave of Stalin’s Moldovan deportations, when, according to Soviet archives, around 35,800 Moldovans—including just under 12,000 children—were forced to leave their homes. They were accused of being “enemies of the people” and kulaks—a Soviet term meaning rich peasants.

“I chose to work with sensitive material—people’s memories—and transferred them into another, similarly sensitive medium—animation,” Popescu told *The Calvert Journal*. “We remember animation back from when we were ourselves younger and more fragile. It’s a clumsy, childlike medium.” Interviewing more than 100 deportees, Popescu has collected his research. He says it’s particularly important to do so now given that the last generations who had experienced deportations as children are currently in their 70s and 80s. In the animation, he uses extracts from the interviews as voice overs to the moving pictures he created to illustrate the stories.



Nina Tanase 1955, 2018, 4'

Któregoś razu mamę gdzieś zabrali... Wzięła ze sobą dywan. Mołdawski dywan, który sama utkała... I sprzedała go Rosjanom za wiadro ziemniaków.
At some point, mother was taken away... She took with her a carpet. A Moldavian carpet that she had woven by hand... And she sold it to the Russians for a bucket of potatoes.



Pamiętam, że chodziłyśmy nocą pod ich dom, a ponieważ mieli włączone światło, widziałyśmy dywan przez okno... Choć byłam wtedy bardzo mała, było mi smutno, że już nie jest nasz.

I remember that we used to go to their house at night and because they had the lights on, we could see the carpet through the window... Even though I was so little I felt sad, it no longer belonged to us.



Stefan Ciobanu 1943, 2018, 4'17''

Mama mnie obudziła. Płakała... Powiedziała, że zabierają nas na Syberię... Wstałem i zobaczyłem ojca. Siedział na krześle pośrodku izby. Za nim stało dwóch żołnierzy z bronią wymierzoną w jego stronę.
Mother woke me up. She was in tears... I got up and I saw my father. He was sitting on a chair in the middle of the room. Behind him there were two soldiers with guns towards him.



Na Syberii cierpieliśmy straszny głód... Uratował nas dosłownie dywan. Tradycyjny mołdawski dywan, który zabraliśmy z domu... Dostaliśmy za niego prawdziwą krowę.

Being in Siberia, we struggled with hunger... Literally, we were rescued by a carpet. A traditional Moldavian carpet that was taken from our home place... A real cow was what we got instead.



Elena Severin 1940, 2022, 12'

My, dzieci, siedziałyśmy na wozie, a mamaniosła najmłodsze na rękach. Szła i płakała aż do stacji. Do dzisiaj mam przed oczami ten przerażający widok.

We, children, were in the cart and mother holding the youngest in her arms was walking beside. Walking and crying until the railway station. Such a terrible flashback.



Ojciec myślał, że jeśli nie będzie go w domu, żołnierze oszczędzą jego żonę i dzieci... Widząc, że zostaliśmy zabrani, przyszedł na stację z własnej woli.

My father thought that if he was not found at home, his wife and children would be spared... Seeing that we have been lifted, he came to the train station on his own.



Elena Cazacu 1940, 2024, 7'29"

Gdy wracaliśmy do domu, mama zdejmowała nam buty. Same nie byłyśmy w stanie tego zrobić... Nasze stopy były kompletnie białe, przemarznięte. Wkładaliśmy je do zimnej wody...

When we came home, mother would take off our shoes. We couldn't do it ourselves.... Our feet were completely white, frozen. We put them in cold water...



Pewnego razu ktoś przyszedł i zapytał, dlaczego nie oddaliśmy jajek w wyznaczonym terminie. Mama pokazała mu jedyne jajko, jakie wtedy mieliśmy... Ale on i tak je zabrał.

Once somebody came in and asked why we hadn't delivered the eggs in the appointed time. My mother showed him the only egg we had at that moment... But he took it anyway.

Wywiad Yuriya Kruchaka z mołdawskim artystą Ghenadie Popescu

Yuriy Kruchak: Opowiedz trochę o sobie jako artyście.

Ghenadie Popescu: Od dziecka rysowałem na ostatnich stronach zeszytów. Rysowanie i rzeźbienie przychodziły mi naturalniej niż inne zajęcia, takie jak muzyka czy matematyka. Dopiero gdy skończyłem 25 lat, zacząłem przejawiać prawdziwe zainteresowanie sztuką jako odrębnym światem, mającym własną historię i zasady. Bardzo lubiłem czytać książki o życiu artystów. Z czasem to zainteresowanie stawało się coraz silniejsze, aż w końcu niewiele rzeczy poza sztuką budziło we mnie entuzjazm. W tamtym okresie pracowałem w rolnictwie, w systemie przypominającym dawne kołchozy. Choć formalnie one już nie istniały, w połowie lat 90. najbardziej niebezpieczna część ludności Mołdawii nadal prowadziła rodzaj szczątkowej kolektywnej uprawy ziemi. A ja coraz wyraźniej czułem, że ciągnie mnie w zupełnie innym kierunku. Moja wiedza o kulturze wizualnej była wtedy bardzo ograniczona i dość przypadkowa. Wiedziałem niewiele więcej niż przeciętny człowiek. Mimo to zacząłem ćwiczyć. Najpierw szkicowałem, a potem tworzyłem własne prace. Wtedy jeszcze nie znałem tego pojęcia, ale dziś wiem, że były to kompozycje. Z teczką rysunków wykonanych ołówkiem i kredkami pojechałem do stolicy, do Kiszyniowa. Miałem wtedy 27 lat i nadzieję, że uda mi się spotkać ludzi podobnych do mnie. Już za pierwszym razem trafiłem na kogoś życzliwego. Poradzono mi, żebym odwiedził Instytut Sztuki. Wszedłem do sali, w której uczyli się studenci pierwszego roku malarstwa, i poznałem ich wykładowcę. Obejrzał moje rysunki i zaprosił mnie na zajęcia, mówiąc, że studenci nie będą mieli nic przeciwko mojej obecności. Zostałem tam na pięć lat. Nie miałem pieniędzy ani dachu nad głową, więc nocowałem w tej samej sali. Pracowałem dorywczo w ogródkach warzywnych i podejmowałem różne drobne prace. Przez pięć lat regularnie uczestniczyłem w zajęciach w pracowni malarskiej.

Chciałbym porozmawiać o animacjach, które prezentujesz w ramach wystawy.

Moldavian artist Ghenadie Popescu interviewed by Yuriy Kruchak

Yuriy Kruchak: Tell me a bit about yourself as an artist.

Ghenadie Popescu: Since childhood, I used to draw on the last pages of my school notebooks. Drawing and sculpting came more naturally to me than other activities like music or maths. My first real interest in art as a world of its own, with unique boundaries and history, emerged after I turned 25. I really enjoyed reading books about the lives of artists. This interest kept growing, until eventually, I had little interest in anything else. At the time, I was working in agriculture, in a system similar to a collective farm. While there were no official collective farms anymore, there was still a kind of residual, collective land cultivation, run by the poorest segment of the Moldovan population in the mid-90s. And here I was, drawn to a completely different kind of activity. Back then, my knowledge of visual culture, was weak and fragmented. I knew only a little bit more than the average person. But I began to practice, sketching at first, and eventually started creating my own compositions. I didn't know the term back then, but now I can say they were compositions. With a pile of pencil drawings, made using simple and coloured pencils, I went to the capital, Chisinau, at the age of 27, hoping to find like-minded people. I was lucky on my first try. I was advised to visit the Art Institute. I entered the painting classroom for first-year students and met their teacher. He looked at my drawings and invited me to join the classes, saying the students wouldn't mind. I ended up staying there for five years, even sleeping in the classroom, because I had no means of support and no place to live. I worked part-time in vegetable gardens and took on odd jobs. For five years, I attended classes in the painting department.

Now, I would like to talk directly about the animations you are presenting as part of the exhibition.

This work stems from my ongoing interest in the phenomenon of repression and deportation, especially deportation, in my case. And it is based on conversations with people who survived these

Ta praca jest rezultatem zainteresowania tematyką represji i deportacji. W moim wypadku szczególnie istotna jest ta druga kwestia. Projekt opiera się na rozmowach z ludźmi, którzy przetrwali te wydarzenia i zdołali wrócić do swoich domów. Obecnie są w podeszłym wieku. Przeprowadziłem z nimi wywiady, w których podzielili się ze mną swoimi historiami. Każda animacja przedstawia osobiste doświadczenie jednej z zesłanych osób. Razem dają one bardziej złożony obraz deportacji, które miały miejsce w latach 1941–1949. Posługuję się animacją dokumentalną, w której dokumentem jest pamięć. Chodzi o głos konkretnej osoby, nagrany w formie ścieżki dźwiękowej. Z kolei obraz to rekonstrukcja możliwego materialnego świata sprzed około 80 lat. Z każdego wywiadu wybierałem coś bardzo osobistego, najczęściej wspomnienie z dzieciństwa. Tego rodzaju obrazy nie zacierają się z upływem czasu, są przechowywane w pamięci aż do dorosłości. Zebrałem te historie i zacząłem się zastanawiać, jaką nadać im formę. Wybrałem animację lalkową z wykorzystaniem realistycznych postaci i prawdziwych przedmiotów, ponieważ uznałem, że właśnie w ten sposób najlepiej da się oddać świat materialny, który chciałem odtworzyć. Prawdziwe przedmioty rzucają prawdziwe cienie, a ten efekt ma dla mnie kluczowe znaczenie w tej formie ekspresji.

Interesuje mnie przemiana twojej praktyki artystycznej. Pamiętam twoje wcześniejsze prace o rzekach. To też były filmy lalkowe, animacje, filmy poklatkowe. Widzę jednak, że twoje podejście bardzo się zmieniło. Tamte filmy były silnie osadzone w twoich własnych opowieściach, a nowy cykl opiera się na doświadczeniach innych osób. Skąd bierze się ten impuls i potrzeba wypełniania pewnych luk wiedzą? Na temat tego okresu w Mołdawii wiadomo bardzo niewiele. Przynajmniej ja nie spotkałam się z pracami artystycznymi, które podejmowałyby temat deportacji.

Rzeczywiście, takich prac jest niewiele, co jest dość dziwne. Są przecież żyjący świadkowie. Istnieją książki. Większość historyków, którzy piszą i publikują na ten temat tego okresu, porusza kwestię deportacji. Wiadomo o niej znacznie więcej niż na przykład o Hołodomorze, który wydarzył się mniej więcej w tym samym czasie, w 1946 roku. Niestety, powstaje bardzo mało dzieł sztuki podejmujących tę tematykę. Nie wiem, dlaczego tak jest. Sam nie natrafiłem na inne prace z tym związane. Jeśli chodzi o pierwszą część pytania, to tak, cykl animacji o rzekach opiera się na moich własnych narracjach. Nie czułem się wtedy wobec nikogo zobowiązany. Mogłem pracować z tym materiałem całkowicie swobodnie. Tutaj, w obecności „innych głosów”, towarzyszyło mi zupełnie inne odczucie, którego wcześniej nie znałem. Głosy tych osób stworzyły zupełnie nowy kontekst. Zanim cokolwiek zacząłem robić, starałem się zebrać dostępne informacje o tym, jak wówczas wyglądała rzeczywistość. Gdy było to możliwe, wracałem do rozmówców i zadawałem im dodatkowe pytania, żeby uzupełnić wiedzę, której potrzebowałem. Cykl o rzekach powstał wokół podobnego tematu, ale opartego na mojej własnej historii. Pod względem stylistycznym nie różni się bardzo od obecnej serii. Lalki wyglądają podobnie. Ale tam pozwalałem sobie na surrealistyczne zabiegi, a tutaj staram się podążać za głosem narratora. Narzucam sobie pewną dyscyplinę. Zatem jeśli chodzi o metodę,

operations and were able to return home. They are now elderly. I interviewed them, and they shared their stories with me. Each piece represents a personal experience of someone who belongs to this group of deportees. Together, these stories offer a more complex picture of the deportations that took place between 1941 and 1949. I use documentary animation, where the documents are memories; in other words, a person's voice, recorded as an audio file, and the video is a reconstruction of a possible material world that existed, say, 80 years ago. I chose something very personal from each interview, something usually rooted in childhood memory, something that doesn't fade over decades, and is preserved well into adulthood. I took these stories and began thinking about how to bring them to life. I chose puppet animation using real characters and real objects, with the idea that the material world I wanted to reconstruct visually could be better conveyed through this method. Real objects cast real shadows, and that, for me, is key in this particular approach.

I am interested in the transformation of your artistic practice. I remember your earlier works about rivers. Those were also puppet films, animated films, and stop-motion animations. And I can see that your practice has changed significantly. While those films were more rooted in your own stories, this new series is based on other people's experiences. Where does this impulse and desire to fill certain gaps with knowledge come from? There's very little information about this period in the Moldovan context. At least, I haven't seen any works by artists addressing processes such as deportation.

There aren't many such works, which is odd. There are living witnesses. There are books. Most historians who write and publish books on this subject do address it. There is much more information about the deportations than about the Holodomor, which happened around the same time, in 1946. Unfortunately, there isn't much artwork dealing with this topic. I don't know why. I haven't seen any other works like this. As for the first part of your question, yes, the series of animations about rivers is based on my own personal narratives. I didn't feel any obligation to anyone. I was free to work with the material however I wanted. Here, in the presence of "other voices," I had a completely different feeling that I hadn't had before. The voices of these people created an entirely different context. Before doing anything, I tried to gather available information about what things looked like at the time. When possible, I went back and asked the interviewees additional questions, collecting new information that I needed. The "rivers" series was created on the same theme, but with my own storyline. Stylistically, it's not very different from the current series. The puppets look the same. But there, I allowed myself surrealistic movements and situations. Here, I try to follow the narrator's voice. I impose discipline on myself. So, in terms of the method, it's different, but in terms of the visual aspect, I'm not sure the viewer will notice the difference.

to rzeczywiście zmieniłem podejście. Natomiast jeśli chodzi o aspekt wizualny, nie jestem pewien, czy widz w ogóle zauważy różnicę.

Czy traktujesz to bardziej jako praktykę artystyczną, społeczną, czy raczej jako coś pośredniego, formę hybrydową?

To coś pośredniego. Dla mnie to trochę jak forma nawiązywania relacji. To działanie ma konsekwencje. Nie jest dla mnie jednorazowym aktem. Trwa dalej.

W takim razie zapytam cię jeszcze o samą praktykę artystyczną. Czym dla ciebie jest bycie artystą?

Ogólnie rzecz biorąc, wszystko, co nie jest naturalne, jest sztuką – wszystko, co nie rośnie na drzewie. Dla mnie to rodzaj precyzyjnej pracy, jakby z użyciem skalpela: niczego nie usuwać przypadkowo, trafić dokładnie tam, gdzie trzeba. Czasem posługuję się porównaniami, żeby wyrazić coś bardziej przekonująco.

Jakie cele chcesz osiągnąć poprzez ten cykl animacji?

W skrócie, chcę dołożyć coś do wspólnego banku pamięci. Na ten temat zrobiono dotąd bardzo niewiele i nie wygląda na to, by miało powstać znacznie więcej takich prac. Chcę stworzyć spójną całość. Po drodze będą pojawiać się nowe informacje, które również mogą się przydać. Mam nadzieję, że nie tylko mnie, ale też komuś innemu. Moim celem jest dotrzeć do końca tej drogi. Dokończyć to, co zacząłem. Czy to jest cel? Chyba tak.

Czy dostrzegasz związek między okresem historycznym, który badałeś, czyli deportacjami w Mołdawii, a tym, co dzieje się dziś na świecie? Czy masz przemyślenia dotyczące tamtych wydarzeń i współczesności?

Stwierdzenie, że historia się powtarza, brzmi jak banał, ale jest w nim dużo prawdy. W szerszej perspektywie uważam, że w obrębie naszego gatunku, czyli ludzi, którzy mówią, budują i tworzą, w zależności od warunków ujawnia się łagodność roślinożerców lub drapieżność mięsożerców. W określonych sytuacjach dawni „roślinożercy” przestawiają się na mięso. U podstaw takich zachowań leży lęk i instynkt przetrwania. Jedni trafiali do więzień, inni byli tam strażnikami. To wcale nie działało się tak dawno temu. Dziś znów obserwujemy podobne mechanizmy. Część ludzkości stara się po prostu przetrwać, ale przestrzeń, w której może to robić, nieustannie się kurczy. Równocześnie inna część, choć liczebnie niewielka, zyskuje coraz większą władzę i przewagę. To może brzmieć ogólnikowo, ale jeśli porównamy rok 1949 z rokiem 2025, widać wyraźnie, że rosyjskie władze nigdy tak naprawdę nie

It's a mix. It's like a form of socialising. It has consequences. For me, it's not just a momentary act—it continues.

Then I'll ask another question, also about artistic practice. What does artistry mean to you?

In general, anything that isn't natural is artistic. That is, anything that doesn't grow on a tree. For me, it is a kind of precise work with a scalpel, removing nothing essential and getting exactly where you need to go. Sometimes, I use comparisons to say something more convincingly.

What goals do you want to achieve with this series of animations?

In short. It's contributing to the memory bank. Not much has been done on this topic, and it doesn't seem like much more will be. And I want to create a coherent piece. Along the way, more information will accumulate, information that can also be used. Hopefully, it will be needed by somebody else, not just me. My goal is to get to reach the end of the path—to finish what I started. Isn't that a goal? It could be.

Do you see a connection between the historical period you are researching—the deportations in Moldova—and what is happening today in the global context? Do you have any reflections on that time and the present?

It might be a cliché to say that history likes to repeat itself, but there's truth in it. In a broader sense, I think that within a single species, ours, the primates, *Homo sapiens*, humans who speak, build and create, we see both herbivorous and carnivorous tendencies under different circumstances. In certain conditions, former "herbivores" begin to consume flesh. And it all stems from fear and survival instinct. Some were imprisoned, while others stood guard. That happened not long ago. And now we are witnessing a similar pattern; one part of humanity is trying to survive, but the spaces they inhabit are shrinking. Meanwhile, another part, though few in number, is growing in power and dominance. This may sound general, but when comparing 1949 and 2025, even the Russian authorities haven't abandoned the directives from that era. The NKVD and the current FSB are the same. And their methods are the same. Nothing has changed. They've simply dusted off the old manuals and put them back into action.

Would you like to say something to the people who will watch your work, something I haven't asked, or would you like to add any important messages to this interview?

Working with memory is important. The animations are quite readable and understandable. It's up to the audience to see where curiosity takes them. I'm often asked: why animation? Some people

odcięły się od praktyk z tamtej epoki. NKWD i dzisiejsza FSB to instytucje o takiej samej strukturze i celach. Ich metody również pozostały niezmienione. Nie wymyślono nic nowego. Po prostu odkurzano stare instrukcje i ponownie wprowadzono je w życie.

Czy chciałbyś powiedzieć coś od siebie osobom, które będą oglądać twoją pracę? Może coś, o co nie zapytałam? Czy chciałbyś przekazać jeszcze coś ważnego?

Praca z pamięcią jest bardzo ważna. Animacje są dość czytelne i zrozumiałe. Dalej wszystko zależy już od widza i tego, dokąd zaprowadzi go ciekawość. Często słyszę pytanie: dlaczego animacja? Niektórzy się denerwują, bo temat nie jest przecież dziecięcy. Staram się wtedy wyjaśnić, zaczynając od prostego faktu, że animacja nie musi być przeznaczona dla dzieci. To medium, które rządzi się własnymi prawami, tak samo jak każda inna forma sztuki. Jest samodzielne, niezależne. Animacja to ogromna dziedzina, podobnie jak kino. Zależy mi też na historycznym wymiarze tej pracy. Głównym celem deportacji latem 1949 roku była kolektywizacja. I to się udało. Po tym, jak około 36 tys. osób z Mołdawii zostało wywiezionych na Syberię i Daleki Wschód, liczba wniosków o przystąpienie do kołchozów wzrosła w ciągu kilku tygodni do ponad 90 procent. Praktycznie nie było już rolników indywidualnych. A jeśli jacyś zostali, to byli w zdecydowanej mniejszości. Ostatecznie cała produkcja rolna została podporządkowana gospodarce kolektywnej. Taki właśnie był cel – kontrola nad produkcją żywności, ponieważ uprzemysłowiona Rosja i cały Związek Radziecki potrzebowały taniej lokalnej żywności.

Kiedy ludzie zaczęli wracać?

Najbardziej intensywny okres powrotów przypadł na lata 1957–1958. Czasem jednak ludzie jechali z powrotem na Syberię, bo tam zdążyli już zbudować domy, a w Mołdawii nikt na nich nie czekał. W ich rodzinnych wsiach cały majątek stał się własnością kołchozów. Nie mieli gdzie mieszkać, a istniał nawet dekret, który zabraniał im powrotu do własnych miejscowości, właśnie po to, by nie mogli upomnieć się o swoje domy. Zamieszkiwali więc u krewnych. Niektórzy osiedlili się w miastach, gdzie znajdowali pracę. Znajomość języka rosyjskiego była pomocna, bo rusyfikacja była już wtedy bardzo zaawansowana. Ludzie wspominali, że na Syberii mówiono na nich „Mołdawianie”, ale kiedy wracali, miejscowi nazywali ich „Ruskimi” albo „Sybirakami”.

are annoyed, because the topic is not childish. I try to explain, starting from the simple fact that animation is not necessarily for children. It follows its own set of rules, just like any other art form. It's self-sufficient. Animation is vast, like cinema. I'm also interested in the historical aspect of this work. The main purpose of the deportations in the summer of 1949 was collectivisation. And they succeeded. After about 36,000 people from Moldova were deported to Siberia and the Far East, the number of applications to join collective farms rose to over 90 percent within the first weeks. There were practically no individual farmers left. And if there were, they were few and far between. So in the end, it became one hundred per cent collective farming. That was the goal, to control agricultural production, because industrialized Russia, and the Soviet Union as a whole, needed cheap, local food.

When did people begin to return?

The more active period of return was around 1957–58. Sometimes, people went back to Siberia because they had already built houses there, and no one was waiting for them in Moldova. In the villages, all their property had become collective farm property. They had no place to live, and there was even a decree forbidding their return to their own villages, precisely to prevent them from reclaiming their homes. They ended up staying with relatives. Some settled in cities, where they found jobs. Knowledge of Russian helped because Russification was in full force. People recalled that in Siberia they were called Moldovans, but when they came back, locals called them Russians or Siberians.

WYBRANE WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE WYSTAWIE / SELECTED EVENTS ACCOMPANYING THE EXHIBITION

Laboratorium artystyczno-społeczne dofinansowane ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz objęte patronatem
Ministra do spraw Unii Europejskiej podczas prezydencji Polski
w Radzie Unii Europejskiej w 2025 roku (3-12.04.2025)

Artistic and social laboratory subsidized by the Ministry of Culture
and National Heritage of the Republic of Poland and under the patronage
of the Minister for European Union Affairs during the Polish Presidency of
the Council of the European Union in 2025 (3-12.04.2025)



Dzień z atelienormalno

Spotkanie z Iryną Hołoborodko,
Valeriyą Tarasenko, Katyą Libkind
i Stanislavem Turiną

A day with atelienormalno

Meeting with Iryna Hołoborodko,
Valeriya Tarasenko, Katya Libkind
and Stanislav Turina

3.04.2025



Książki obrazkowe, animacje i sztuka robienia węzłów

Świętujcie z nami tajwański
Dzień Dziecka

Through Picture Books, Animation and Knot Tying

Opening a Door to Celebrate
Taiwan Children's Day

4.04.2025



Czym jest smak?

Historie jedzenia i migracji

Warsztaty z artystką MaLi Wu

What is Taste?

Stories of Food and Migration

Workshop with the artist MaLi Wu

5.05.2025



Nomadyczny ser

Warsztaty z artystą Stanislavem Turiną

Nomadic Cheese

Workshop with the artist Stanislav Turina

6.04.2025



Pod wspólnym ciekącym dachem

Warsztaty i pokaz filmu z udziałem artysty
i kuratora Vladimira Usa, inicjatora projektu
Kuchnia-stółówka dla pracowników kultury

Under One Leaking Roof

Workshop and film screening with the artist
and curator Vladimir Us, initiator of the project
Kitchen-Canteen for Cultural Workers

8.04.2025



Krajobraz w nas

Warsztaty z badaczką Kingą Lendeczki

The Landscape Within Us

Workshop with researcher Kinga Lendeczki

10.04.2025

WSPÓLNY KRAJOBRAZ / POWITANIE OBCEGO

Galeria Arsenał w Białymstoku
miejsce prezentacji: Galeria Arsenał elektrownia
28.03–25.05.2025

COMMON LANDSCAPE / GREETING A STRANGER

Arsenal Gallery in Białystok, Poland
venue: Arsenal Gallery power station
March 28 – May 25, 2025

MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY /
MUNICIPAL CULTURAL INSTITUTION

G A L E R I A
Arsenał



ORGANIZATORZY / ORGANIZERS:



Patronat polskiej prezydencji w Radzie UE
Patronage of the Polish presidency of the Council of the EU
Patronage de la présidence polonaise du Conseil de l'UE



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego /
Co-financed by the Minister
of Culture and National Heritage of
the Republic of Poland

PATRONI MEDIALNI / MEDIA PARTNERS:



KOLOFON / COLOPHON

ZESPÓŁ KURATORSKI / CURATORIAL TEAM: NienTing Chen, Yulia Kostereva, Yuriy Kruchak

ARANŻACJA WYSTAWY / EXHIBITION DESIGN: Yuriy Kruchak

PRODUKCJA I KOORDYNACJA / PRODUCTION AND COORDINATION: Yulia Kostereva,
Urszula Dąbrowska

IDENTYFIKACJA WIZUALNA WYSTAWY I PROJEKT GRAFICZNY PUBLIKACJI / VISUAL IDENTITY
AND GRAPHIC DESIGN OF THE PUBLICATION: Tomasz Pawluczuk

TŁUMACZENIE Z POLSKIEGO NA ANGIELSKI I Z ANGIELSKIEGO NA POLSKI / ENGLISH-POLISH AND
POLISH-ENGLISH TRANSLATION: Anna Bergiel

TŁUMACZENIE Z UKRAIŃSKIEGO NA ANGIELSKI / UKRAINIAN-ENGLISH TRANSLATION: Vita Loboda

TŁUMACZENIA Z UKRAIŃSKIEGO NA POLSKI / UKRAINIAN-POLISH TRANSLATION: Wiktoria Zwolenik

REDAKCJA I KOREKTA / EDITING AND PROOFREADING: Ewa Borowska

REALIZACJA WYSTAWY / EXHIBITION REALISATION: Maciej Zaniewski, Kacper Gorysz,
Michał Małeczek, Mateusz Smorczewski, Krzysztof Kazimierski

ZDJĘCIA / PHOTO: Jan Szewczyk (chyba że podano inaczej / unless otherwise stated)

PROMOCJA / COMMUNICATION AND PROMOTION: Gabriela Owdziej, Piotr Trypus

EDUKACJA / EDUCATION: Katarzyna Kida, Justyna Kołodko-Bietkał, Aleksandra Szczuka

OSOBY OPIEKUJĄCE SIĘ WYSTAWĄ / EXHIBITION SUPERVISORS: Maja MacKenzie,
Krzysztof Kazimierski, Małgorzata Kopciewska, Tomasz Lelo, Mateusz Smorczewski

OPIEKA KSIĘGOWA / ACCOUNTING: Marlena Małaszewska, Anna Olesiewicz, Katarzyna Wilimas

© Copyright by Authors and Galeria Arsenal
Białystok 2025

WYDAWCA / PUBLISHED BY

Galeria Arsenal w Białymstoku

ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland

tel. +48 857420353, mail@galeria-arsenal.pl, galeriaarsenal.pl

Dyrektorka Galerii Arsenal / Director of the Arsenal Gallery:

Monika Szewczyk

Białystok 2025

ISBN 978-83-66262-27-0

