

WSPÓLNY KRAJOBRAZ / POWITANIE OBCEGO

28.03-25.05.2025

Galeria Arsenał elektrownia

W wystawie biorą udział: Piotr Armianovski [UA]; atelienormalno (Artem Ibadulaev, Iryna Holoborodko, Yevhen Holubentsev, Katya Libkind, Anna Litvinova, Valentyn Radchenko, Anna Sapon, Valeriya Tarasenko, Stanisław 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: NienTing Chen, Yulia Kostereva, Yuriy Kruchak

TEKST KURATORSKI

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 r.; zbrojnego tłumienia protestów w Kazachstanie na początku 2022 r.; pełnoskalowej inwazji wojskowej Rosji na Ukrainę w lutym 2022 r.; trzeciej wojny w Karabachu we wrześniu 2023 r. 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 r.; ograniczenia swobód politycznych w Gruzji i masowych protestów trwających od marca 2023 r., które osiągnęły apogeum w grudniu 2024 r. Ponadto mogliśmy 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 na Tajwanie, a jeszcze bardziej – wojna i heroiczny opór ludzi w Ukrainie zmusiły wiele krajów do ponownego przemyślenia swoich priorytetów narodowych i międzynarodowych, do wyrażenia określania 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. Jako 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 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, interakcja 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; 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.

KONTEKSTY

[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 splata się z datą moich narodzin: 9 kwietnia 1993 roku. Pokolenie gruzińskich młotów, 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.

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+, 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 Gruzjińskie 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 Gruzjińskiego 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 zmagania 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 fotografów z Gori, 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 – co ukazuje, 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 Gruzjińskie Marzenie. Wcześniej, w 2023 roku, podczas kuratorowanej przez Ketewan (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 „Siłom protestu i sztuce jako oporowi”, odbyłam niezwykle ważną rozmowę z kuratorką wspomnianej wystawy, historyczką sztuki Ketewan (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 „wybojem 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. Gruzińska 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

o autokratycznej uczcie.

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. 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. Wśród jej ostatnich projektów znajduje się platforma kuratorska/artystyczna unarchived_semiotics, którą założyła w 2022 r., oraz społeczny projekt artystyczny TAN_KHMOVANI dotyczący zanieczyszczenia hałasem i ekologii dźwięku, zainicjowany w 2023 r.

[TW]

Wei-Yun Lin

PRZEKRACZANIE GRANIC I ZMIANA MAPY ŚWIATA. SZTUKA WSPÓŁCZESNA NA TAJWANIE W KONTEKŚCIE GEOPOLITYKI

1. Wprowadzenie

W tym roku tajwańscy artyści mają zaszczyt i przyjemność uczestniczyć w wystawie „Wspólny krajobraz / 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 na 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

Dla wielu 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 na Tajwan 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 holenderską kolonią). 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 na Tajwan i odwiedził słynną tajpejską kawiarnię Café Werthers ^[3]. Podczas II wojny światowej 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. Na Tajwanie ukazują się też przekłady polskiej literatury – m.in. utwór Wisławy Szymborskiej, Janusza Korczaka, Olgi Tokarczuk czy Igora T. Micieka, który pisał o Ukrainie w książce *Sezon na słoneczniki* [5]. Podczas rewolucji słoneczników i ruchu niebieskich ptaków na 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 na Tajwanie i w 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 – znanej artystki, laureatki National Award for Arts w 2016 roku. Już w latach 90. wprowadzała ona na Tajwan zachodnią sztukę awangardową poprzez tłumaczenia. Jej twórczość koncentruje się na sztuce konceptualnej i performatywnej, dotycząc zagadnień historycznych, politycznych, społecznych oraz ekologicznych. *Tastes of Empire* to wielokanałowa instalacja wideo złożona z filmów, na których mieszkańcy Cijin (wyspy i portu morskiego w Kaohsiung) opowiadają swoje historie. Wśród bohaterów jest człowiek, którego rodzina od pokoleń żyje na wyspie, kolejni to imigrant z Chin, który przybył tu po chińskiej wojnie domowej, oraz pracownik z Indonezji, który osiedlił się na Tajwanie po ślubie z Tajwanką. 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 spożywać wykwintne, niedostępne na co dzień dania. To okazja do rozmów, picia, wymiany plotek i opowieści. Chociaż 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 made Reminisce, 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 zamieszkaný 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 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 jedynie 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 jedzeniem, opowieściami, wspomnieniami, radością, smutkiem i solidarnością.

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,ODk3NjI-wODU/10/#info:metadata> (dostęp: 17.02.2025)
- ^[3] Aleksander Janta-Pończyński, *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 na Tajwanie w 2017 roku. Gdy w 2022 roku Rosja rozpoczęła pełnoskalową inwazję na Ukrainę, była to jedyna dostępna na Tajwanie książka przedstawiająca Ukrainę z ukraińskiej perspektywy (inne

publikacje dotyczyły Rosji, Stalina lub Putina bądź przedstawiały wydarzenia z rosyjskiego punktu widzenia). Obecnie na 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 Transdisciplinary Taiwan*, ed. Jun-Jieh Wang, Chien-Hung Huang, Taipei 2023.
- [9] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, Londyn 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”.

[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 neuroróżnorodnymi 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. 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 r.) 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 Czarnobyliu 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 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 wektorów 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* [Ukraińki 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 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.

[PL]

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 na zaskakujący opór samych Ukraińców, jak i wspierającej ich koalicji państw demokratycznych zwanej przez Rosjan „kolektywnym Zachodem”.

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.

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 w Iwanofrankińskim Narodowym Akademickim Teatrze Dramatycznym *Dziady*. 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 dostarczającymi 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.

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 r. prezes Fundacji im. Stefana Batorego. Publicysta tygodnika „Polityka”. Twórca Ośrodka Badań nad Przyszłością Collegium Civitas. Autor książek *Zatruta studnia. Rzecz 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. Rzecz o upadku i przyszłości świata* (2020). Członek Polskiego PEN Clubu. Sympatyk sztuki alternatywnej, uczestnik wielu inicjatyw oddolnych, entuzjasta lokalnych mikroutopii.

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 spacery 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 właśnie wtedy, gdy 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 zrobię 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 przez faszystów,
Myślę o Picabii szukającym inspiracji w magazynach soft porno na Lazurowym Wybrzeżu,
Myślę o Marinettim, który wracał chory z rosyjskiego frontu, [...]

Lista ta obejmuje wszelkiego rodzaju działania i odmowy działania – bolesne, rozpaczliwe, pogardliwe, obojętne. Cały czas zastanawiam się, co ja 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 Zabieliavičiusa (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 – 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. Wiele 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*.

Ovidiu Țichindeleanu

SIANIE NIEUFNOŚCI. SPOŁECZNA I KULTURALNA PERSPEKTYWA MOŁDAWII W 2025 ROKU

1 stycznia 2025 roku Rosja (poprzez koncern Gazprom ^[1]) zaprzestała dostaw gazu rurociągami „Przyjaźń” do naddniestrzańskiej spółki Moldgres ^[2]. Spółka ta dostarczyła w 2024 roku około 68 proc. energii potrzebnej mołdawskiej państwowej firmie Energo-com, 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 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 rozczarowanie 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 przyznał 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]. 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 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 i pozostająca przez ostatnią dekadę w gestii niezależnej sceny, istniała 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 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 muszą mierzyć się z głęboką niepewnością i wszechobecnym brakiem zaufania. Zmiana tej rzeczywistości wymagałaby radykalnych reform – takich, które 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/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/>.

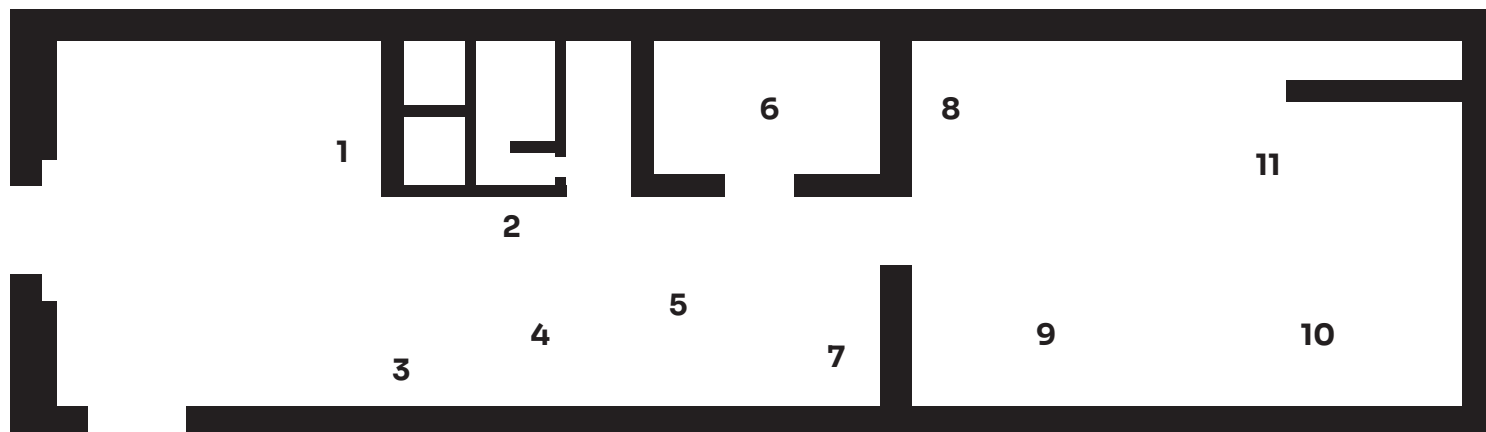
^[5] <https://agora.md/2025/02/12/moldova-printre-lideri-la-inflatie-a-fost-inregistrat-cel-mai-mare-salt-al-preturilor-din-2022>.

^[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] 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>.
- [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 Kiszyńowie, zajmującym się krytyczną teorią społeczną, filozofią międzykulturową i kulturową historią postkomunizmu. Studiował filozofię w Klużu-Napoce (Uniwersytet Babes-Bolyai), Strasburgu (Uniwersytet Marca Blocha) i Binghamton (Uniwersytet Stanowy Nowego Jorku), gdzie uzyskał tytuł doktora filozofii na podstawie rozprawy *The Graphic Sound: An Archeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900* (2009).

PARTER



PIĘTRO



ARTYŚCI, ARTYSTKI I DZIEŁA

1. 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 zderzenie 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.

PRACA

Człowiek z głową psa, 2015

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

Rzeźby 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.

Janek 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.

2. 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.

PRACA

Nikt nigdzie nie idzie, 2023

archiwum fotograficzne, druk cyfrowy, 100 × 180 cm

Twórczość Benasa Šarki charakteryzuje się ponadczasowością. *Niekas niekur neartėja / 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

3. 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.

PRACA

What Doesn't Kill You Makes You Richer / Co cię nie zabije, to cię wzbogaci, 2023
petrol pistols, metal crosses, 3 pieces, 5 × 15 × 160 cm

Trzy pistolety do benzyny ozdobione krzyżami 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.

4. Walking Grass Agriculture [TW]

Walking Grass Agriculture to istniejący od 2014 roku kolektyw zajmujący się sztuką wizualną, projektowaniem i kuratorstwem. Jego głównymi członkami są HanSheng Chen i HsingYou Liu, specjalizujący się w sztuce nowych mediów i historii sztuki. Są zainteresowani nauką sztuki ludowej oraz jej migracją i generowaniem, z naciskiem na doświadczenie lokalnych mieszkańców i obserwacje. Ich badania łączą topografię, modernizm i kulturę materialną, przekształcając doświadczenie rolnicze we własne metody artystyczne. W ostatnich latach zajmują się środowiskiem ekologicznym, zmianami miejskimi i kwestiami płci.

PRACA

Mudstone Badlands, Marionettes and Reminiscences / Błotniste badlandy, marionetki i wspomnienia, 2023

wideo, 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: Centrum Sztuki Lalkarskiej w Tajpej

Niech bogowie zapewnią nam bezpieczeństwo przez wszystkie cztery pory roku i pomysłność 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.

5. 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, kwestiach ekologii, antropologii kulturowej Kaukazu i jego estetyki.

PRACA

A Scene of an incident / Miejsce zdarzenia, 2023

nadruk na tkaninie, 9 elementów, 100 × 145 cm

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. Takie postępowanie ułatwia nasza zbiorowa bierność.

Dziś jest słoneczny dzień*

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

6. ChunTien Chen [TW]

ChunTien Chen studiował na Tainan National University of the Arts, Graduate Institute of Studies in Documentary. Jako filmowiec eksploruje różne dziedziny sztuk wizualnych, w tym filmy dokumentalne, animowane i eksperymentalne. Jego filmy koncentrują się na kwestiach architektury i zmian urbanistycznych.

PRACA

In Memory of the Chinatown / 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

MIKROFONIAŻE: 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

Czy budynek może przejść reinkarnację? Dawno, dawno temu, w centrum miasta Tainan na 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 zaprzepaszczona 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 dostosowywać 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. Dzięki wycięciu i samplowaniu pewnego fragmentu czasu podejście fotograficzne nie tylko zamraża jego fizyczny upływ, ale także pobudza poczucie czasu u widzów. Aby upamiętnić krajobraz miejski, który wkrótce obumrze, należy zmierzyć się z problemem czasu.

7. 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.

PRACA

Reconstruction of Luhansk by Memory / Odtworzenie Ługańska z pamięci, 2023

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

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. Niemożność faktycznego połączenia wspomnień z przeszłością pokazuje syntetyczny charakter krajobrazu indywidualnej pamięci.

8. Ghenadie Popescu [MD]

Ghenadie Popescu (ur. 1971 we Florești) jako wolny słuchacz ukończył studia na 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, odnosząc się w swojej sztuce do absurdu świata, w którym 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.

PRACA

Deportation 1946–1949 (Oral history / Soviet repression) / *Deportacje 1946–1949*

(Historia mówiona / Sowieckie represje)

wideo / 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'

W 1949 r. 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 (pejoratywne sowieckie określenie bogatych chłopów).

„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 młodszy i bardziej delikatni. To niezdarne, dziecięce medium”. Po przeprowadzeniu wywiadów z ponad stu deportowanymi, Popescu zebrał wyniki swoich badań. 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.

9. 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 artystycznego wyrazu 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.

PRACA

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

instalacja, wymiary zmienne

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 absurda 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 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 którędy 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 znajdująca 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.

tekst: Daniel Kotowski

10. atelienormalno (Artem Ibadulaev, Iryna Holoborodko, Yevhen Holubentsev, Katya Libkind, Anna Litvinova, Valentyn Radchenko, Anna Sapon, Valeriya Tarasenko, Stanislav Turina) [UA]

atelienormalno to studio artystyczne założone w 2018 roku, w którym profesjonalni artyści współpracują z osobami z zespołem Downa i nie tylko. To dynamiczna społeczność, która rozwija się i ciągle poszukuje nowych form interakcji i tworzenia odpowiedzialnej sztuki. Artyści atelienormalno brali udział w wielu wystawach, publikacjach i projektach artystycznych.

PRACA

Sirens' Testimony / Świadectwo syren, 2022–2025

różne media, wymiary zmienne

Artyści atelienormalno rozwijają świeży język wizualny i werbalny. To ożywcze „wyobcowanie” w spojrzeniu 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

11. 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 Akademii 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.

PRACA

Kitchen-Canteen for Cultural Workers / Kuchnia-stołówka dla pracowników kultury,
2013/2025

instalacja site-specific, wymiary zmienne

KONCEPCJA I PROJEKT: Stefan Rusu

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

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.

12. MaLi Wu [TW]

Urodzona w Tajpej MaLi Wu jest artystką i profesorką honorową Graduate Institute of Transdisciplinary Art na National Kaohsiung Normal University na Tajwanie. Jest znaczącą praktyczką i teoretyczką sztuki zaangażowanej społecznie, w swojej trzydziestoletniej karierze zrealizowała wiele projektów. Wśród jej wystaw indywidualnych warto wymienić „Dáng MaLi Wu” w Kaohsiung Museum of Arts (2023) oraz “MaLi Wu. Working in Public 2006-2011” w Tajpej (2011). Jej prace były prezentowane m.in. na Singapore

Biennale (2022), Taipei Biennale (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.

PRACA

Tastes of Empire / Smaki imperium, 2024

dwukanałowa instalacja wideo, 33'

ZDJĘCIA: YiChing Chen, Kang Yen

MONTAŻ DWUKANAŁOWEGO WIDEO: ZongYuan Tien

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

13. 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

PRACA

Gorczyca w ogrodach, 2018

wideo, 37'

PRODUKCJA, REŻYSERIA, ZDJĘCIA: Piotr Armianovski

MONTAŻ DŹWIĘKU: Sergiy Kulbachnyi

WYSTĘPUJE: Olena Apchel

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.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

28.03.2025 (piątek), godz. 18

WERNISAŻ, w programie performans Daniela Kotowskiego *delighting / w zachwycie*

29.03.2025 (sobota), godz. 12

Oprowadzanie kuratorsko-autorskie

3–12.04.2025

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

Od 3 do 10 kwietnia (z wyjątkiem poniedziałku 7 kwietnia) w godzinach 10–16 ktoś z artystów i kuratorów będzie dyżurować na wystawie. Oprócz warsztatów i wydarzeń opisanych poniżej będziemy gotować i spotykać się towarzysko. Zapraszamy do rozmowy i wspólnego jedzenia.

Program Laboratorium

wydarzenia oznaczone gwiazdką będą prowadzone w języku angielskim, z tłumaczeniem na język polski jeśli zajdzie taka potrzeba

3.04.2025 (czwartek), godz. 12–16

Dzień z ateliernormalno*

Spotkanie z Iryną Holoborodko, Valeriyą Tarasenko, Katią Libkind i Stanisławem Turiną

4.04.2025 (piątek), godz. 12–13

Książki obrazkowe, animacje i sztuka robienia węzłów – świętujcie z nami tajwański Dzień Dziecka*

Pokaz filmu animowanego *Rzeka czapli* z udziałem artysty ChunTiena Chena

Czytanie książki obrazkowej Dr Hui-Ling Huang *Tak jak Tajwan*

Warsztaty rzemieślnicze: *Węzeł szczęścia*

5.04.2025 (sobota), godz. 12–13:45

Czym jest smak? Historie jedzenia i migracji*

Warsztaty z artystką MaLi Wu

5.04.2025 (sobota), godz. 14–16

Wspólny krajobraz / Powitanie obcego

Spotkanie z osobami biorącymi udział w wystawie, zespołem kuratorskim oraz zaproszonymi badaczami/badaczkami poświęcone wizji przyszłości. Jest to rodzaj badań, odbywających się poprzez rozmowę/dyskusję, których przedmiotem są praktyki artystyczne. Głos zabiorą: NienTing Chen [TW], MaLi Wu [TW], Kinga Lendeczki [HR], Vladimir Us [MD], Stanisław Turina [UA]

Wydarzenie w języku angielskim, tłumaczone na język polski

6.04.2025 (niedziela), godz. 12–16

Nomadyczny ser*

Warsztaty z artystą Stanislavem Turiną

8.04.2025 (wtorek), godz. 12–18

Pod wspólnym ciekącym dachem*

Warsztaty i pokaz filmu z udziałem artysty i kuratora Vladimira Usa, inicjatora projektu *Kuchnia-stołówka dla pracowników kultury*

9.04.2025 (środa), godz. 12–18

Warsztaty z audiodeskrypcji*

10.04.2025 (czwartek) godz. 16

Krajobraz w nas*

Warsztaty z badaczką Kingą Lendeczki

11.04.2025 (piątek), godz. 16

Oprowadzanie kuratorskie z Yulią Kosterevą

26.04.2025 (sobota), godz. 12

Oprowadzanie w języku białoruskim z Aliną Wawrzeńniuk

17.05.2025 (sobota), godz. 21, Rynek Kościuszki

Dni Sztuki Współczesnej 2025

Benas Šarka, performans *Kiaurai / Throughout / Poprzez*

Performans inspirowany *Królem Learem* Williama Szekspira, mimo że odwołuje się do klasyki światowej literatury, jest na wskroś awangardowy. Litewski artysta odważnie, a nieraz wręcz brawurowo łączy w swoim spektaklu elementy sztuki współczesnej, tańca i teatru jarmarcznego.

24.05.2025 (sobota), godz. 18

Dni Sztuki Współczesnej 2025

Alex Freiheit & Aleksandra Słyż, performans *GHSTING*

Od dziesięciu lat Alex Freiheit w duecie Siksa eksploruje feministyczny, personalny storytelling, estetykę postmodernistycznej baśni i queerowych legend. W nowej kolaboracji z Aleksandrą Słyż sięga jako poetka i wokalistka głęboko do herstorii kłamstwa, koloryzowania, wyciągnięcia z tekstu smrodu, plam, wydzielin, rozdrapanych narządów.

KOLOFON

ZESPÓŁ KURATORSKI: NienTing Chen, Yuriy Kruchak, Yulia Kostereva
ARANŻACJA WYSTAWY: Yuriy Kruchak
PRODUKCJA I KOORDYNACJA: Yulia Kostereva, Urszula Dąbrowska
IDENTYFIKACJA WIZUALNA WYSTAWY I PROJEKT GRAFICZNY PUBLIKACJI: Tomasz Pawluczuk
TŁUMACZENIE Z POLSKIEGO NA ANGIELSKI I Z ANGIELSKIEGO NA POLSKI: Anna Bergiel
TŁUMACZENIE Z UKRAIŃSKIEGO NA POLSKI: Vita Loboda
TŁUMACZENIA Z UKRAIŃSKIEGO NA ANGIELSKI: Wiktoria Zwolenik
REDAKCJA I KOREKTA: Ewa Borowska
REALIZACJA WYSTAWY: Maciej Zaniewski, Kacper Gorysz, Michał Małeczek,
Mateusz Smorczewski, Krzysztof Kazimierski
PROMOCJA: Gabriela Owdziej, Piotr Trypus
EDUKACJA: Katarzyna Kida, Justyna Kołodko-Bietkał
OSOBY OPIEKUJĄCE SIĘ WYSTAWĄ: Maja MacKenzie, Krzysztof Kazimierski,
Małgorzata Kopciowska, Tomasz Lelo, Mateusz Smorczewski
OPIEKA KSIĘGOWA: Marlena Maleszewska, Anna Olesiewicz, Katarzyna Wilimas

MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

G A L E R I A
Arsenal



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

Organizatorzy:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

PATRONI MEDIALNI:



SZUM

MINT



Open Place
platform for interdisciplinary practice



Galeria Arsenal w Białymstoku

ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel. +48 857420353, mail@galeria-arsenal.pl, galeriaarsenal.pl

Miejsce prezentacji: Galeria Arsenal elektrownia

ul. Elektryczna 13, wejście od Świętojańskiej

Wystawa czynna od wtorku do niedzieli w godz. 10–18. Ostatnie wejście na wystawy o godz. 17.30

Bilet normalny 8 zł, ulgowy 4 zł. W czwartki wstęp wolny

Galeria honoruje Kartę Dużej Rodziny, Białostocką Kartę Dużej Rodziny oraz Kartę Aktywnego Seniora 60+

Szczegółowy cennik z wykazem zniżek dostępny na: <https://galeria-arsenal.pl/dla-zwiedzajacych>

Arsenal Gallery in Białystok offers free entry to exhibitions and events to all refugee persons

Галерея Арсенал у Білостоці пропонує всім біженцям безкоштовний вхід на виставки та заходи

Галерэя Арсенал у Беластоку прапануе ўсім бежанцам бясплатны ўваход на выставы і мерапрыемствы

Arsenal Gallery in Białystok offers free entry to exhibitions and events to all refugee persons