

WILLIAM KENTRIDGE

I am not me, the horse is not mine / Ja to nie ja, a koń nie jest mój

Galeria Arsenal w Białymstoku

24.10.2024–19.01.2025

kuratorka: Monika Szewczyk

I am not me, the horse is not mine [Ja to nie ja, a koń nie jest mój] to duża instalacja wideo wybitnego południowoafrykańskiego artysty Williama Kentridge'a, składająca się z ośmiu sześciominutowych filmów, którym towarzyszy wspaniała ścieżka dźwiękowa skomponowana przez Philipa Millera. Każdy z filmów – *His majesty comrade nose* [Jego wysokość towarzysz nos]; *Prayers of apology* [Modlitwy przeproszenia]; *A lifetime of enthusiasm* [Dożywotni entuzjazm]; *Country dances I (Shadow)* [Tańce wiejskie I (Cień)]; *Country dances II (Paper)* [Tańce wiejskie II (Papier)]; *That ridiculous blank space again (A one minute love story)* [Znowu ta śmieszna pusta przestrzeń (Jednominutowa historia miłosna)]; *Commissariat for enlightenment* [Komisariat oświecenia] oraz *The horse is not mine* [Koń nie jest mój] – składa się na opowieść nawiązującą do awangardy w Związku Radzieckim, od filmów z lat dwudziestych i trzydziestych poczynając po jej katastrofalny koniec w połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku.

Znajdziemy tu charakterystyczne dla Kentridge'a łączenie wielu technik filmowych: animacji poklatkowej, żywego planu, materiałów archiwalnych, ruchomego kolażu i gry cieni. Nieskrępowana, pełna brawury technika podkreśla sposób myślenia artysty, jego erudycję, fantazję, swobodę w formułowaniu artystycznych komentarzy. Wydarzenia społeczne, których był uczestnikiem w czasach apartheidu w RPA, nacechowały jego twórczość i uruchomiły szczególną wrażliwość, pozwalającą mu trafnie analizować złożoną specyfikę radzieckości. Powstała w 2008 roku instalacja wydaje się szczególnie ważna w świetle toczącego się dyskursu o dekolonizacji Rosji.

JA TO NIE JA, A KOŃ NIE JEST MÓJ **William Kentridge**

JEGO WYSOKOŚĆ TOWARZYSZ NOS

Freud, używając określenia „jego wysokość dziecko”, odnosił się do megalomanii niemowlęcia, jego dziecinności i samouwielbienia, które nos również sobie przypisuje.

Potrzebowałem odseparować nos od Kowalewa, który próbował wspiąć się po drabinie społecznej. To syzyfowa praca. Ledwie dociera na szczyt drabiny, a natychmiast się rozpada i spada – tylko po to, by podnieść się i spróbować ponownie. W amerykańskim filmie eksperymentalnym z 1920 roku *Śmierć statysty z Hollywood* jest scena, w której

tytułowa postać próbuje pokonać korporacyjne szczeble Hollywood, nieustannie wchodząc po betonowych schodach. Kiedy rozpocząłem pracę nad tą sekwencją, szukałem w Johannesburgu schodów, na których można by ją zainscenizować. Jednak zanim znalazłem odpowiednie, straciłem cierpliwość i (jak to często bywa) zrealizowałem scenę w moim studiu, używając drabiny studyjnej.

Podobnie jak w kilku innych częściach instalacji *Ja to nie ja, a koń nie jest mój*, filmowanie odbywało się dwukrotnie: raz, aby uchwycić podstawową akcję (kogoś wspinającego się po schodach na różne sposoby, z różnym poziomem energii i determinacji), i kolejny raz – poprzez projekcję pierwszego nagrania klatka po klatce i dogrywanie papierowego nosa, który tworzył postać. Projektor zawieszono nad arkuszem papieru. Mężczyzna wchodził po schodach, a ja zatrzymywałem klatkę. Papierowy nos umieszczałem na wierzchu, a aparat obok projektora robił zdjęcie tego obrazu. Pierwszy film przesuwalem o jedną klatkę, a papierowy nos o kilka milimetrów we właściwe miejsce na projekcji. Następnie ponownie robiłem zdjęcie. To kolaż złożony z papieru i projekcji.

Niekończące się wspinaczka i upadki kojarzą mi się nie tyle z trudnością pokonywania kolejnych szczebli drabiny społecznej, co raczej, jak w grze „Węże i drabiny”, z tym, że dotarcie na szczyt (wejście po drabinie) nie gwarantuje utrzymania się tam. Nos odgrywa swoje własne próby i niepowodzenia, ale symbolizuje również wszystkich tych, którzy zdobywszy szczyty partii w Rosji (i nie tylko tam), nagle zostali strąceni z góry – czasami aby powstać ponownie, innymi razy bezpowrotnie. Wielu z nich zniszczono i rozstrzelano, a ich ciała porzucono.

MODLITWY PRZEPROSZENIA

Nikołaj Bucharin był jednym z pierwszych członków partii bolszewickiej. Wstąpił do niej w 1906 roku, tuż po nieudanej rewolucji 1905 roku. Stał się jednym z czołowych teoretyków partii i prawą ręką Lenina. W 1918 roku wszedł w skład Komitetu Centralnego partii.

Jego wzlot, upadek, poniżenie i śmierć są symbolem samodestrukcji partii bolszewickiej i ideałów rewolucji 1917 roku.

W 1928 roku poróżnił się ze Stalinem w kwestiach polityki gospodarczej, a kiedy rozpoczęły się czystki po zamachu na Kirowa w 1929 roku, jego pozycja została zachwiana. Jednak pozostał lojalnym członkiem partii komunistycznej i Komitetu Centralnego przez całe lata 30., kiedy wielu wokół niego denuncjowano i wyrzucano. Gdy pod koniec lat 30. przyszła kolej na niego, był bezradny. Rozum i język były bezsilne wobec decyzji, która już została podjęta. Tragizm jego sytuacji polega na niemożności pogodzenia potrzeby wiary w partię i sprawę, której poświęcił całe życie, z nowym światem nielogiki i strategii, jaką przyjął dla dobra swojej partii. W tym tkwiła jego tragedia, ale i komedia. Komedia świata sprzecznego z samym sobą. Komedia odwrócenia, w której rzeczy oznaczają swoje przeciwieństwa – gdzie logiczny argument jest pewnym znakiem fałszu, a kłamstwo uznaje się za strategię. Zdumienie odwróceniami. W transkrypcjach posiedzeń Komitetu Centralnego zapisane są nie tylko słowa mówców, ale

także reakcje, coś w rodzaju didaskaliów: „hałas w sali”, „konsternacja”, „przedłużone śmiechy”. Jakby scenariusz na mroczną komedię pisał się sam. Jakby tylko śmiechy pełne przygnębienia były odpowiednie, by pojmować lub niezmiennie nie rozumieć, co się dzieje.

Teksty użyte w tej części instalacji pochodzą z trzech etapów upadku Bucharina. Pierwszy to posiedzenie Komitetu Centralnego w 1932 roku, kiedy po raz pierwszy mierzył się z podejrzeniami i został zaatakowany. Większość tekstu pochodzi z posiedzenia Komitetu Centralnego w 1937 roku, a kilka wersów z listu, który Bucharin napisał do Stalina z więzienia na kilka dni przed swoim rozstrzelaniem, błagając o litość i próbując (na próżno) uratować się, wyciągając język z labiryntu, w którym się znalazł. („W końcu muszę wiedzieć. Czy naprawdę wierzyłeś w to, co mówiono?”). Czy był sobą? Czy koń rzeczywiście był jego?

DOŻYWOTNI ENTUZJAZM

Życie w czasach Stalina oznaczało skazanie na dożywotni entuzjazm. Marsze, pochody z okazji 1 maja, plany pięcioletnie realizowane w cztery lub trzy lata – były to symbole i dowody sukcesu radzieckiego eksperymentu.

Jednakże mnie interesuje ta część entuzjazmu, której nie dało się ugasić, nawet gdy od lat 20. koszty, kazuistyka i terror tego podejścia stawały się coraz bardziej widoczne. Szostakowicz przez całe życie lawirował pomiędzy absurdalnym, nieco niepokornym spojrzeniem na świat a czerpaniem z niego radości, a czasami podbijał bębienka reżimowi równie głośno jak inni. I to z przekonaniem, które nie było jedynie wynikiem samoobrony lub strategii. Potrzeba wiary i jej siła nie świadczyła o głupocie ani interesowności. Była w niej również nadzieja.

„Dzisiaj ma głos towarzysz Mauzer” – napisał Majakowski w pierwszych latach rewolucji (dzieląc z Frantzem Fanonem złudną wiarę w oczyszczającą moc przemocy). Jego samobójstwo przez zastrzelenie siedem lat później było najjaśniejszym dowodem na to, że kiedy Mauzer zyskał głos, nie zamierzał go oddać.

Pytanie brzmi, jak spojrzeć na błędne oceny i nieporozumienia i – mimo świadomości ich wad – nie traktować ich jako nic niewartych. Jeśli trzymać się odkryć, ryzyka i wynalazków rosyjskiej awangardy z czasów, zanim zostały stłumione, trzeba również znaleźć sposób, aby nie tylko uznać, ale także podtrzymać przeświadczenia, które napędzały tę twórczość: wiarę w odmienione społeczeństwo. Trzymanie się tych przekonań, nawet gdy zdajemy sobie sprawę z ich sprzeczności i sofizmatów, jest zadaniem postaci idących po rampie w *Dożywotnim entuzjazmie*. A właściwie nie ich zadaniem, ale sensem, który za nimi stoi. To pochodz zdeterminowany, by zmierzać ku niepewnemu celowi.

Pochód ten powstawał w kilku etapach: najpierw odgrywała go grupa studentów aktorstwa, biorących udział w warsztatach do produkcji opery Szostakowicza; następnie uzupełniano uzyskane obrazy, nakładając skrawki papieru i teksty na projekcję pierwszego nagrania; niektóre ujęcia były animowane osobno, a następnie wmontowane do filmu.

TAŃCE WIEJSKIE I (CIEŃ) / TAŃCE WIEJSKIE II (PAPIER)

Taniec, cień tańca. Cień cienia tańca.

Pracowałem ze studentami i aktorami podczas warsztatów do produkcji opery Szostakowicza *Nos*. Filmowaliśmy aktorów, którzy wchodzili po rampie na tle jasnego ekranu, więc tak naprawdę nagrywaliśmy ich sylwetki. Poprosiłem ich, aby zaimprovizowali taniec do jednej z przejściowych części opery. Improwizacje te stały się afrykańskimi wyobrażeniami rosyjskich tańców. Zamiast jednak oświetlać tło, umieszczając źródło światła między wykonawcą a ekranem, oświetlałem tancerza, uzyskując podwójny obraz: człowieka i jego cienia.

Cień jest z pozoru podobny do sylwetki – to ciemny, dwuwymiarowy ślad postaci, którego ruchy są bezpośrednio związane z ruchami tancerza. Ale jest istotna różnica. Cień to sylwetka z charakterem. Gdy źródło światła przesuwa się względem obiektu, cień się zmienia. Jest oczywiście wciąż bezpośrednio związany z postacią, ale dochodzi do wydłużeń i kompresji. Tak więc umieszczałem światło pod kątem w stosunku do tancerza, tak aby cienie kończyn wydłużały się trzykrotnie lub czterokrotnie w porównaniu z rzeczywistym rozmiarem jego ciała. Zwyczajny język animacji – przesadzanie, rozciąganie i kompresowanie – został osiągnięty za pomocą operowania światłem. Tancerz wykonywał swoją własną animację. W *Tańcach wiejskich I (Cień)* widzimy cień, ale od czasu do czasu na obrzeżach kadru pojawia się tancerz, który wydaje się komicznie mały i słaby w porównaniu ze swoim cieniem. Nie było to zaplanowane – to przypadkowe odkrycie w procesie improwizacji i zmian strategii. Ta wersja ćwiczenia wyraźnie się wyróżniała, zaskakując efektem (oraz wspinałym tańcem) i skojarzeniami, jakie taniec i jego cień wywoływały.

Drugi taniec, *Tańce wiejskie II (Papier)*, jeszcze bardziej oddala obraz od pierwotnego tancerza. Cień został zastąpiony przez podarte lub wycięte fragmenty papieru i tekstu. Ruch papieru (rejestrowany klatka po klatce przez kamerę do animacji) był luźno oparty na rytmie i sposobie poruszania się cienia. Wirujący płaszcz został odwzorowany za pomocą większych arkuszy papieru – stron rosyjskiej encyklopedii.

To jak zabawa w „głuchy telefon”: kolejne wersje tańca są coraz bardziej dalekie od oryginału, tak jak pierwszy taniec był oddalony od wyobrazonego rosyjskiego pierwowzoru przez czas i odległość oraz wynikające z nich twórcze nieporozumienia.

ZNOWU TA ŚMIESZNA PUSTA PRZESTRZEŃ (JEDNOMINUTOWA HISTORIA MIŁOSNA)

Daniil Charms był rosyjskim pisarzem. Większości swoich utworów nie opublikował za życia (zmarł z głodu w więziennym szpitalu w Leningradzie w 1941 roku). Jego brutalne, fragmentaryczne opowiadania są pełne złośliwości, mizantropii i niespójności, nie ma w nich nic z optymistycznej inwencji Majakowskiego (który zastrzelił się dziesięć lat przed tym, jak Charms zaczął pisać).

Jednak dystopijny świat, jaki przedstawia Charms, stanowi mroczny rewers optymizmu Majakowskiego, konstruktywistów i Szostakowicza.

Jednominutowa historia miłosna, która stanowi tę część instalacji, nie opiera się na konkretnym utworze Charmsa, ale na jego wizji miłości przeistaczającej się w przemoc – lub nieuzasadnionej przemocy jako normy, zasady w relacji dwóch osób.

Postacie zostały stworzone z kawałków papieru, inspirowanych kostiumami aktorów z produkcji teatru Bauhausu z 1925 roku. Poszczególne elementy nie były ze sobą połączone (jak to zwykle ma miejsce w przypadku animowanych papierowych figur), dzięki czemu postacie mogą rozpadać się i łączyć według własnych praw i logiki. Z jednej strony to prosta seria scen przedstawiających przyciąganie i przemoc, z drugiej – początkowe przyciąganie jest przypadkowe. Przemoc to jedyne, co pozostaje.

KOMISARIAT OŚWIECENIA

Istnieje zestaw czterech płyt winylowych z nagraniem przemówienia Stalina. Pierwsze 20 minut nagrania to wyłącznie oklaski. Mówi się, że podczas spotkań partyjnych, na których przemawiał Stalin, przy krzesłach członków umieszczano wiadra z solanką, abymogli zanurzać w nich obolałe od klaskania ręce. W tej części instalacji nos jest zarówno tym, który oklaskuje, jak i tym, który jest oklaskiwany (lub pragnie, aby go oklaskiwano).

Nos to również Szostakowicz grający na fortepianie oraz ludowy komisarz ds. muzyki (przewodniczący związku kompozytorów), który potępił Szostakowicza. („ZAMĘT, A NIE MUZYKA” – brzmiał nagłówek recenzji opery *Nos* opublikowanej w „Prawdzie”). Nos to także heroiczny sowiecki sportowiec przeskakujący przez przeszkody, skaczący o tyczce lub nurkujący.

Chętnie zajmuje każdą pozycję, podejmuje się każdego zadania, odwołuje każde swoje wyznanie, jeśli tylko na horyzoncie pojawia się chwala. (Dopiero po wielu miesiącach pracy nad nosem zrozumiałem, ile cech wspólnych dzieli z Ubu, bohaterem innych moich filmów i rysunków).

Surowe nagrania do tej części instalacji pochodzą z wielu źródeł: materiałów archiwalnych z Rosji, francuskich i amerykańskich filmów nakręconych pod koniec lat 20., a nawet dwu- lub trzysekundowych fragmentów filmu Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* z 1928 roku (w tym samym roku Szostakowicz napisał operę *Nos*).

Wykorzystane materiały pochodzą z lat 20. i 30. ale są przedstawione z późniejszej perspektywy. Formalnie istnieją w filmach z tamtego okresu elementy (szczególnie w arcydziele Wiertowa), które nigdy nie zostały zrobione lepiej ani nawet powtórzone – jednak cała sztuka nie polega na oddzieleniu genialnego warsztatu filmowego od ideologii, ale zrozumieniu, w jakim stopniu film zależał od siły przekonań. Utrata bezpośredniego wpływu wiary i nadziei oznacza utratę części tego geniuszu. Co w połączeniu z krytyką katastrofy, która zabiła się w całym systemie działań i przekonań, daje poczucie straty. Nieuchronnego znużenia, dystansu.

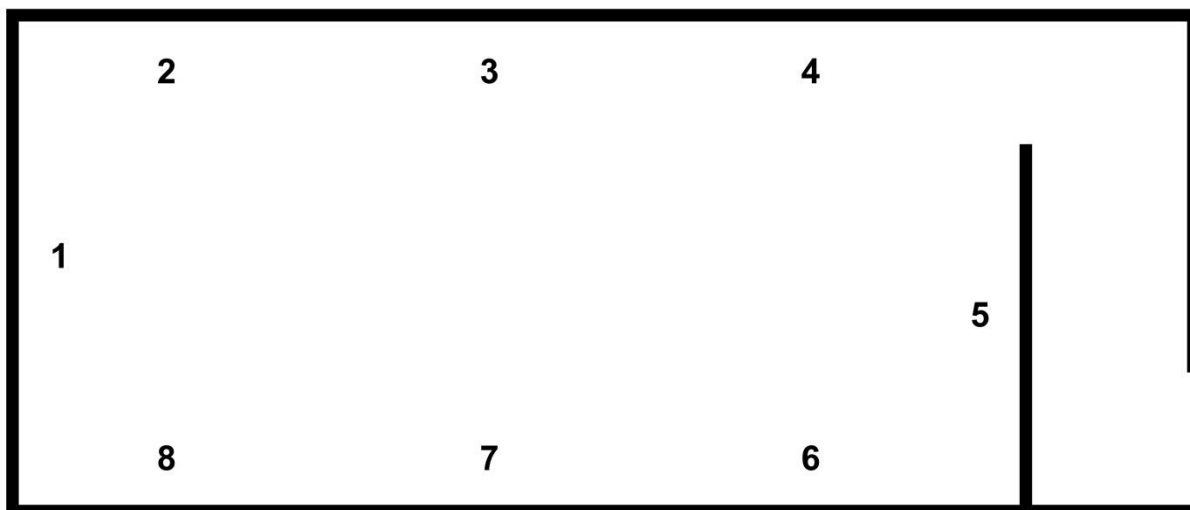
KOŃ NIE JEST MÓJ

Nos nabywa konia. Koń nosa pochodzi z trzech źródeł. Posąg *Jeźdźca miedzianego* w Petersburgu jest symbolem miasta, a próba nosa, by uczynić z siebie bohatera-jeźdźca, jednym ze sposobów na wywyższenie się ponad swoje pochodzenie. Kolejną inspiracją była obecność koni (i ich heroicznym jeźdźców) na sowieckich obrazach socrealistycznych przedstawiających Stalina i innych bohaterów Związku Radzieckiego – koń jest przedłużeniem jeźdźca, sposobem na uczynienie go wyższym i większym niż życie, jakby energia konia była nie tylko pod kontrolą jeźdźca, ale stanowiła jego własną siłę. Trzecim punktem wyjścia był trwający projekt mający na celu zbadanie, jak niewiele potrzeba, aby coś rozpoznać. Jak dokładnie wycięte muszą być kawałki papieru, byśmy zrozumieli, co widzimy? Ostatecznie okazuje się, że wystarczy nam niewiele. Głowa, łuk jako szyja, kilka prostych linii jako nogi i ozdobny kształt ogona – to wszystko, czego potrzeba, abyśmy uznali, że widzimy konia. Co więcej, nadajemy mu atrybuty zarówno żywego zwierzęcia, jak i te związane z jego wizerunkami.

Tak więc starałem się stworzyć konie minimalistyczne lub szczątkowe, ale również konie antyheroiczne. Takie, które nie miałyby najmniejszego prawa trafić na pomniki. Odkryłem, że nie jest to łatwe. Nawet najbardziej zniekształcone, powyginane zwierzęta z najbardziej zdeformowanymi szyjami i głowami wciąż rościły sobie prawo do zajmowania przestrzeni.

Za tymi wszystkimi przedstawieniami koni stoi Rosynant Don Kichota. Rachityczne, słabe zwierzę użyte jako ironiczny komentarz pod adresem idei bohaterskich koni rycerstwa. Ale nawet opisy Cervantesa to za mało, abyśmy przestali widzieć konia tak, jak widzi go Don Kichot – jako szlachetnego, heroicznego rumaka (heroicznego dlatego, że akceptuje i bierze udział w iluzorycznych działaniach Don Kichota). Teraz, kiedy o tym myślę, dochodzę do wniosku, że istnieje piąte źródło (a może to zapomniane jest tym prawdziwym). W *Folwarku zwierzęcym* George'a Orwella bohaterowie, cierpiący robotnicy Związku Radzieckiego są symbolizowani przez Boksera, konia pociągowego gotowego pracować aż do upadku („Będę pracował jeszcze ciężiej”) tylko po to, by zostać sprzedanym do rzeźni, gdy przestanie być użyteczny.

William Kentridge, 2008



William Kentridge

I am not me, the horse is not mine / Ja to nie ja, a koń nie jest mój, 2008

8-częściowa instalacja filmowa

DVcam i HDV przeniesione na DVD

6 min

Dzięki uprzejmości Kentridge Studio, © William Kentridge

- 1. *Commissariat for enlightenment / Komisariat oświecenia***
- 2. *The ridiculous blank space again (A one minute love story) / Znowu ta śmieszna pusta przestrzeń (Jednominutowa historia miłosna)***
- 3. *His majesty comrade nose / Jego wysokość towarzysz nos***
- 4. *The horse is not mine / Koń nie jest mój***
- 5. *Country dances II (Paper) / Tańce wiejskie II (Papier)***
- 6. *Country dances I (Shadow) / Tańce wiejskie I (Cień)***
- 7. *A lifetime of enthusiasm / Dożywotni entuzjazm***
- 8. *Prayers of apology / Modlitwy przeproszenia***

Twórcy

Reżyseria, animacja, fotografia i wykonanie: William Kentridge

Montaż: Catherine Meyburgh

Muzyka: Philip Miller

Reżyseria sceniczna: Sue Pam-Grant

Asystenci animacji: Gerhard Marx, Naomi van Niekerk, Catherine Walker

Kompozycja muzyki do *Galopu*: Philip Miller

Ngilahlekelelwe Ikhala Lami

Aranżacja muzyczna: Philip Miller

Muzyka i teksty: Richard Siluma i Thulani Manana

Chór: Thulani Manana i Abanikazi Bomkhalanga

The Galop Band:

Dan Selsick, puzon; Billy Middleton, tuba; Adam Howard, trąbka; Ntkozo Zunga, gitara z puszki po oleju Castrol; Bethuel Mbonani, perkusja; Thulani Manana, główny wokół

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE WYSTAWIE:

24.10.2024 (czwartek), godz. 18:00

Podwójny wernisaż: otwarcie wystaw Williama Kentridge'a „I am not me, the horse is not mine” oraz Alevtyny Kakhidze „Rośliny i ludzie”

10.11.2024 (niedziela), godz. 12:00

Oprowadzanie kuratorskie po wystawach Williama Kentridge'a i Alevtyny Kakhidze z udziałem Moniki Szewczyk

24.11.2024 (niedziela), godz. 11:00

Twórcze warsztaty z tekstem. Prowadzenie: Anna Cieplak

28.11.2024 (czwartek), godz. 17:30

Oprowadzanie autorsko-kuratorskie po wystawach Williama Kentridge'a i Alevtyny Kakhidze, poprzedzające panel dyskusyjny

28.11.2024 (czwartek), godz. 18:30

Panel dyskusyjny z udziałem Anny Łazar, Alevtyny Kakhidze i Kateryny Botanovej
Moderacja: Edwin Bendyk

30.11.2024 (sobota), godz. 12:00

Oprowadzanie po wystawach Williama Kentridge'a i Alevtyny Kakhidze z udziałem Agnieszki Tarasiuk

7.12.2024 (sobota), godz. 12:00

Oprowadzanie po wystawach Williama Kentridge'a i Alevtyny Kakhidze w języku ukraińskim

14.12.2024 (sobota), godz. 12:00

Oprowadzanie po wystawach Williama Kentridge'a i Alevtyny Kakhidze w języku białoruskim

18.01.2025 (sobota), godz. 10:00

Twórcze warsztaty z obrazem filmowym. Prowadzenie: Katarzyna Zabłocka

Kolofon:

Kuratorka: Monika Szewczyk

Koordinacja: Eliza Urwanowicz-Rojecka

Identyfikacja wizualna wystawy: Szymon Szymankiewicz

Redakcja i korekta tekstów: Ewa Borowska

Tłumaczenie z i na angielski: Anna Bergiel

Realizacja wystawy: Maciej Zaniewski, Kacper Gorysz, Michał Małeczek,

Mateusz Smorczewski, Tomasz Lelo, Zbigniew Świdziński, Ewa Chacianowska

Promocja: Piotr Trypus

Edukacja: Justyna Kołodko-Bietkał, Iza Liżewska, Katarzyna Kida

Osoby opiekujące się wystawą: Maja MacKenzie, Małgorzata Kopciewska,

Tomasz Lelo, Mateusz Smorczewski, Piotr Trypus

Opieka księgową: Marlena Maleszewska, Anna Olesiewicz, Katarzyna Wilimas

partnerzy medialni:

SZUM

not

MINT

MST

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

EIDOTECH • Polska

Galeria Arsenał w Białymstoku, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok
tel. +48 857420353, mail@galeria-arsenal.pl, galeria-arsenal.pl

miejska instytucja kultury



Wystawa czynna: wtorek–niedziela w godz. 10–18. Ostatnie wejście na wystawę 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>

Galeria Arsenał w Białymstoku oferuje wszystkim osobom uchodźczym bezpłatny wstęp na wystawy i wydarzenia
Галерея Арсенал у Білостоці пропонує всім біженцям безкоштовний вхід на виставки та заходи
Галерея 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