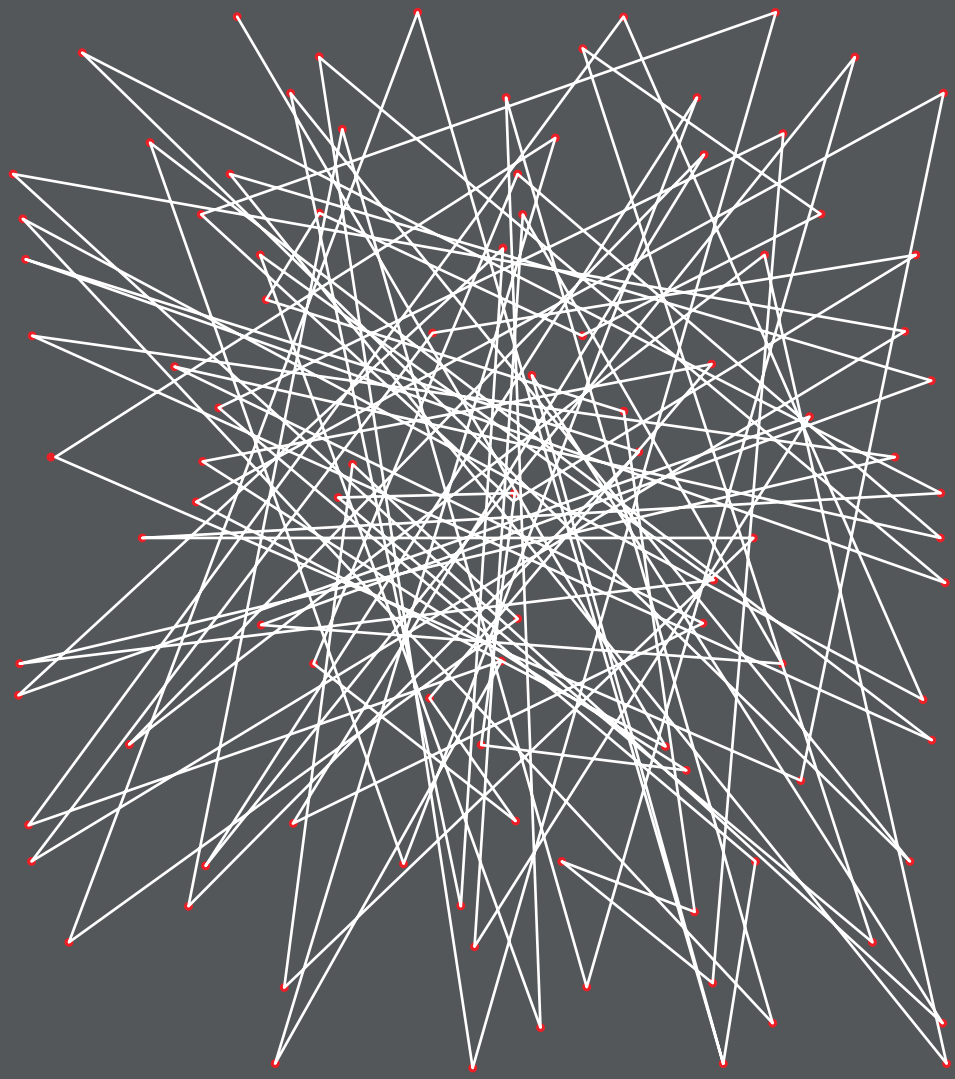
ISBN 978-83-66262-23-2



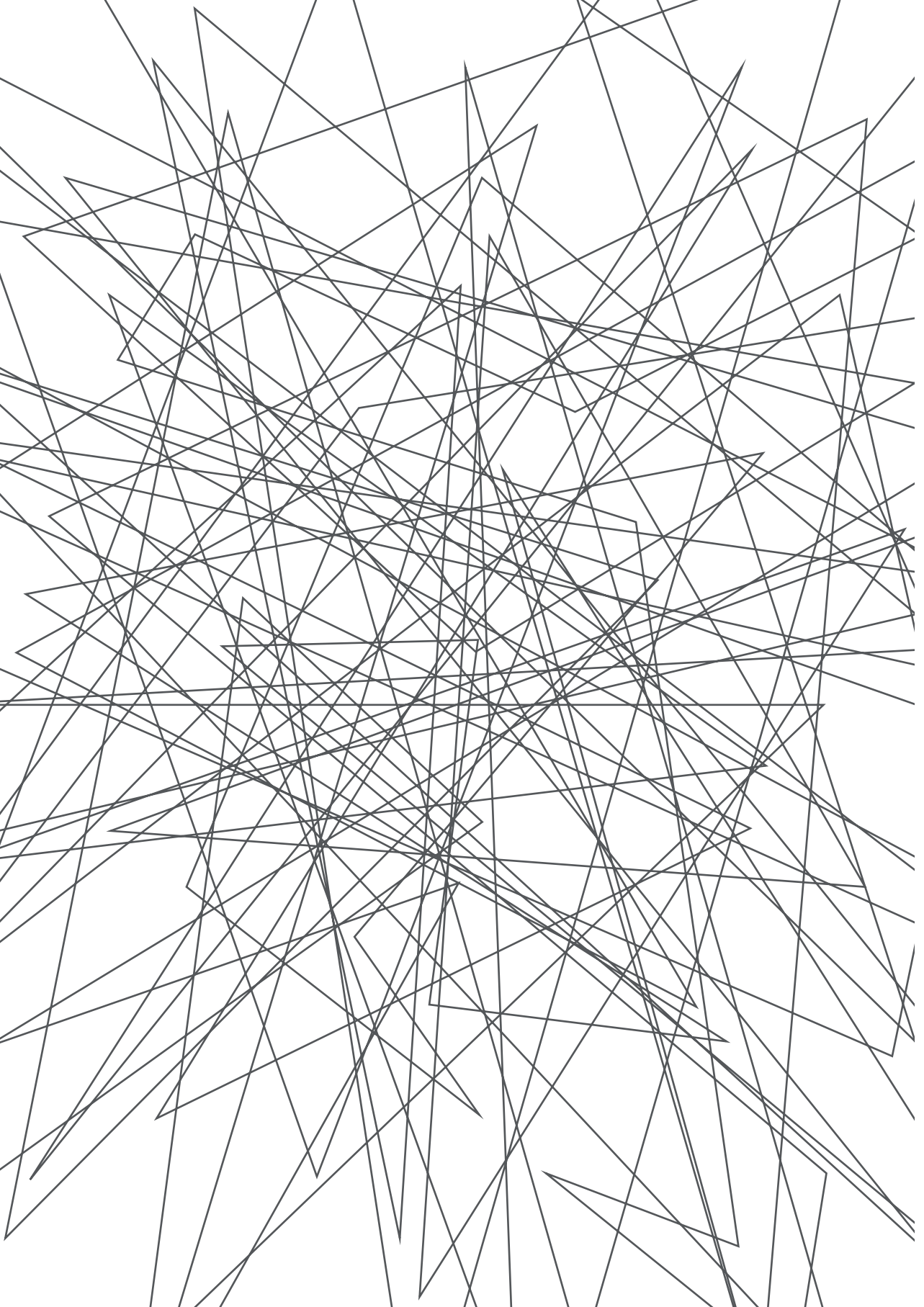
Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY 2

Prace z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał w Białymstoku

OPEN SET 2

Works from *Kolekcja II*
of Galeria Arsenał in Białystok



Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY 2

Prace z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał w Białymstoku

OPEN SET 2

Works from *Kolekcja II*
of Galeria Arsenał in Białystok

Galeria Arsenał w Białymstoku
Białystok 2023

Spis treści / Contents

Zbiór otwarty. Kontynuacja

Open Set. Continuation 6

Kolekcja II

Prace zakupione lub otrzymane w darze

przez Galerię Arsenał w Białymstoku 14

Kolekcja II

Prace zakupione lub otrzymane w darze

przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych 20

Collection II

Works purchased or received as a gift by

the Arsenal Gallery in Białystok 25

Collection II

Works purchased or received as a gift by

the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts 31

Aghasyan, Vahram 36

Bałka, Mirosław 38, 40

Bałka, Mirosław & Krakowiak, Katarzyna 42

Bartołowicz, Jarosław 44

Baumgart, Anna 46

Bąkowski, Jakub 48

Bednarski, Krzysztof 50

Bielawska, Alicja 54

Bielawska, Karolina 56

Blue Republic 58, 60

Bodzianowski, Cezary 62

Borowski, Tymek 64, 66

Bosacki, Piotr 70

Breguła, Karolina 72

Brzeski, Olaf 74

Brzeżańska, Agnieszka 76

Bujnowski, Rafał 78

Černický, Jiří 80

Chichkan, David 82

Constantinescu, Ştefan 84

Czerepok, Hubert 86, 88, 92

Dawicki, Oskar 96, 98, 100

Dąbrowski, Grzegorz 102

Deskur, Marta 104

Doroszuk, Wojtek 106

Druta, Veaceslav 108

Erdei, Krisztina 110

Forster, Hannes 112

Gliński, Jakub 114

Golińska, Zuza 116

Gramz, Zofia 118

Grzeszykowska, Aneta 120

Ivanov, Pravdoliub 122

Jabłońska, Elżbieta 124, 126

Jermolaewa, Anna 128

Kadan, Nikita 130, 132

Kadyrova, Zhanna 134, 136

Karczmarczyk, Ada 138

Kashkurevich, Ihar 140

Kasprzycka, Barbara 142

Khachatryan, Tigran 144

Kleytman, Alina 146

Komarov, Aleksander 148

Konik, Anna 150

Korolczuk, Milena 152

Kuzyszyn, Konrad 154

Laksa, Kobas 156

Lejman, Dominik 158

Lelonek, Diana 160, 164

Leto, Norman 166

Lewandowski, Leszek 168, 170, 172

Libera, Zbigniew 174, 176

Lomasko, Victoria 178

Łazarczyk, Magdalena 180

Łazarczyk, Wojciech 182

Łuczak, Hanna 184

Malone, Daniel 186

Markiewicz, Małgorzata 188

Marushchenko, Viktor 190

Matyszewski, Paweł 192

Mikołajczyk, Antoni 194

Mirga-Tas, Małgorzata 196

Moulton, Shana 198

Nakonechna, Lada 202

Naprushkina, Marina 204

Natalia LL 206

Niedzielko, Małgorzata 208, 210

Okrasko, Anna 212

Oksiuta, Zbigniew 214

Olszowy, Dominika 216

Orłowski, Franciszek 218

Orski, Witek 220

Orzechowska, Patrycja 222

Pepłoński, Andrzej 224

Perjovschi, Dan 226

Polska, Agnieszka 228

Przyjemska, Mariola 230

Radziszewski, Karol 232

Rajkowska, Joanna 234

Ralko, Vlada 236

Ridnyi, Mykola 238

Robakowski, Józef 240, 242, 244

Rogala, Mirosław 258

Rogalski, Zbigniew 260, 262

Rycharski, Daniel 264

Sawicka, Jadwiga 266

Sędzia Główny

(Aleksandra Kubiak & Karolina Wiktor) 268

Sempoliński, Jacek 270

Shabohin, Sergey 272, 274

Slavs and Tatars 276

Smoczyński, Mikołaj 278

Smoleński, Konrad 280

Sobczak, Mikołaj 282

Sosnowska, Monika 284

Staś, Irmina 286

Tarasewicz, Iza 288, 290

Tarasewicz, Leon 292

Tarasiuk, Agnieszka 294

Tolj, Slaven 296

Truszkowski, Jerzy 298

Uklański, Piotr 302

Umiastowski, Waldemar 304

Warpechowski, Zbigniew 306

Wasilewski, Marek 308

Wójcik, Julita 310, 312

Wyrzykowski, Piotr 314

Zamojski, Honza 316

Zbiór otwarty. Kontynuacja

W 2012 r., nakładem Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, ukazał się *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*. Było to drugie wydawnictwo, które można uznać za częściowy katalog *Kolekcji II*[1]. Znalazł się w nim wybór ponad stu dwudziestu dzieł sztuki z tego zbioru gromadzonego od 1991 r. Niniejsza książka, *Zbiór otwarty 2. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku*, została pomyślana jako kontynuacja tej pierwszej – stanowi jej drugi tom, obejmujący dzieła nieujęte w poprzednim, łącznie z zakupami dokonanymi od 2012 do 2023 r. Obydwie publikacje mają formę katalogu ułożonego alfabetycznie według nazwisk artystów. To układ przyjęty celowo, jako najbardziej neutralny i nienarzucający odbiorcy z góry zdefiniowanego schematu porządkowania kolekcji pod kątem interpretacji obecnych w niej prac i wątków. Zorganizowana w taki sposób wystawa *Kolekcji II* zapewne nigdy nie pojawi się w przestrzeni galerii. Aczkolwiek gdyby doszło do takiej prezentacji, to jej oglądanie odbywałoby się najpewniej szlakiem przecinających się linii, które ostatecznie złożyłyby się na zarys kryształu podobny do tego, który widnieje na okładce *Zbioru otwartego 2*. Czerwone punkty można widzieć jako dzieła o pokrewnej tematyce, oddalone od siebie za sprawą porządku alfabetu. Po alfabetycznym układzie można też wędrować własnymi drogami, co stanowi o otwartości *Kolekcji II* jako zbioru: otwartości na interpretację, krytyczny odbiór i poszukiwanie relacji między pracami.

Kolekcja II nie jest jedyną kolekcją Galerii Arsenał. W magazynach instytucji przechowywane są setki obiektów gromadzonych wcześniej przez Biuro Wystaw Artystycznych, którym w latach 1965–1980 kierował Mikołaj Wołkowycki, zasłużony dla Białegostoku działacz, malarz i założyciel BWA. Wśród ówczesnych nabytków znajdowały się często prace przypadkowe, powystawowe, a także powstałe w trakcie zinstytucjonalizowanych Plenerów Malarskich w Białowieży, współorganizowanych przez BWA. U Wołkowyckiego trudno dopatrzyć się jakiejś strategii kolekcjonerskiej; czynione przez niego zakupy były dyktowane odgórnie sterowaną, niejasną i uznaniową polityką gromadzenia zbiorów. Charakter nabywanych dzieł stanowił odzwierciedlenie akademickiej edukacji artystycznej w PRL, do późnych lat 80. XX wieku zdominowanej przez spadkobierców kapizmu. W latach 80. galerią zarządzali Władysław Sekunda i przez krótki okres Maria Maranda. Sekunda zaprosił do pracy nad zbiorami Bożenę Kowalską, współtwórczynię Galerii 72 w Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie. Kowalska była krytyczką sztuki i kuratorką zainteresowaną głównie abstrakcją geometryczną. Z prac zakupionych przez Wołkowyckiego Kowalska wybrała dzieła istotne, które złożyły się na kolekcję *Trzy nurty. Realizm – Metafora – Geometria*[2]. Wzbogaciła także zbiory o prace wybitnych artystów nieobecnych wcześniej w białostockiej kolekcji, m.in. Jerzego Nowosielskiego czy Jonasza Sterna, tak by stworzyć logiczny i możliwie pełny obraz powojennego malarstwa polskiego. Kolekcja ta, w niewielkim dziś stopniu zbadana, stanowi pretekst do refleksji na temat ówczesnych wyborów (bądź możliwości wyboru) dokonywanych przez dotowane przez państwo instytucje kolekcjonerskie, na temat kondycji ówczesnej sztuki i obecności w niej szeroko pojętych pierwiastków awangardowych.

Kolekcja *Trzy nurty* jak też dziesiątki nabytków, które nie weszły w jej skład (m.in. prace poplenerowe), stanowią część dorobku Arsenału jako instytucji. Dorobkowi temu przyjrzał się pracujący niegdyś w Galerii Michał Jachuła, pokazując i jednocześnie problematyzując zbiór *Trzy nurty* na wystawie „Materialność i wartość dzieła sztuki. Prace z kolekcji BWA w Białymstoku zgromadzone w latach 1965–1990" (2014). To istotny krok w stronę rozpoznania niechcianego na swój sposób dziedzictwa – łatwego do obronienia w kontekście historyczno-politycznym, ale trudnego do zagospodarowania, zalegającego w magazynach. Ten obszar nadal wymaga krytycznego namysłu naukowego, właściwego osadzenia w ramach ciągle pisanej historii sztuki lat 1945–1989.

Monika Szewczyk po objęciu w 1991 r. stanowiska dyrektora Galerii podjęła decyzję o zaprzestaniu rozbudowywania zbioru *Trzy nurty*. Jednocześnie rozpoczęła kształtowanie autorskiej kolekcji, dyktowanej jej autonomicznymi wyborami, która po latach określona została mianem *Kolekcji II*. Dla porządku tylko wspomnijmy, że pierwszą pracą zakupioną do zbioru – niemal natychmiast, bo już w 1991 r. – był obraz Jacka Sempolińskiego *Czaszka*. *Kolekcja II* to ponad trzy dekady działalności kolekcjonerskiej, obecności w środowisku artystycznym, rozpoznawania i żywego reagowania na fluktuacje rodzącego się w Polsce rynku sztuki. To także zbiór ponad trzystu dzieł uznawany za reprezentatywny obraz sztuki polskiej po 1989 r., dla którego istotny kontekst stanowią prace artystów z innych krajów dawnego bloku wschodniego. Obok dzieł artystów cieszących się ugruntowaną pozycją zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami – trafiały do niego

[1] Za pierwszy należy uznać katalog obrazujący stan zbioru na 2006 r., dołączony do opracowania historii Galerii Arsenał, zob. K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej* Kolekcja II, Białystok 2006.

[2] Broszura towarzysząca wystawie „Kolekcja Galerii Arsenał 1965–1985. Trzy nurty: Realizm – Metafora – Geometria", Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 10.03–10.04.2000.

Open Set. Continuation

In 2012, the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts (Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, PTZSP) published *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych / Open Set. Works from* Kolekcja II *of Galeria Arsenał in Białystok and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*. It was a second publication that can be considered a partial catalogue of *Collection II*.[1] It contains a selection of over a hundred and twenty artworks from that collection, amassed since 1991. The current book, *Zbiór otwarty 2. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku / Open Set 2. Works from* Kolekcja II *of Galeria Arsenał in Białystok*, was conceived as a continuation of the former; it constitutes its second volume, covering works not included in the earlier one, including acquisitions made from 2012 to 2023. Both publications take the form of a catalogue arranged alphabetically by artist name. This arrangement was deliberately adopted as the most neutral, since it does not impose on the recipient a predefined scheme for organising the collection in terms of interpreting the works and themes present. An exhibition of *Collection II* organised in this manner will probably never appear in the gallery space. However, if such a presentation were to take place, it would probably be viewed along a trail of intersecting lines that would eventually form the outline of a crystal similar to the one seen on the cover of *Open Set 2*. The red dots can be seen as works on related subject matter, distanced from each other by the order of the alphabet. Alternatively, the alphabetical arrangement facilitates a journey along one's own paths, which accounts for the openness of *Collection II* as a set; an openness to interpretation, critical reception and the search for relationships between artworks.

Collection II is not the Arsenal Gallery's only collection. The institution's warehouses store hundreds of objects previously collected by the Art Exhibition Office [Biuro Wystaw Artystycznych, BWA], which from 1965 to 1980 was headed by its founder Mikołaj Wołkowycki, a distinguished Białystok activist and painter. Among the acquisitions made at the time were often random, post-exhibition artworks, as well as those created during the institutional Białowieża Plein-Air Painting Workshops co-organised by the Office. It is difficult to discern any collecting strategy in Wołkowycki's endeavours; his purchases were dictated by a top-down, vague and discretionary collection policy. The nature of the works acquired was a reflection of academic art education in the People's Republic of Poland, which until the late 1980s was dominated by the heirs of Kapism. In the 1980s, the gallery was managed by Władysław Sekunda and for a short period by Maria Maranda. Sekunda invited Bożena Kowalska, co-founder of Gallery 72 at the Wiktor Ambroziewicz Museum of the Chełm Land in Chełm, to work on the collection. Kowalska was an art critic and curator interested mainly in geometric abstraction. From the works purchased by Wołkowycki, she selected important works that made up the collection *Three Streams. Realism – Metaphor – Geometry*.[2] Striving to create a picture of post-war Polish painting that would be logical and as complete as possible, she also enriched the Białystok collection with works by prominent artists previously absent from it, such as Jerzy Nowosielski and Jonasz Stern. This collection, little studied today, is a pretext for reflecting on the choices made by state-subsidised collecting institutions of the era (or, in fact, their potential for making choices in the first place), on the condition of art at the time, and on the presence of avant-garde elements in it in the broadest sense.

The *Three Streams* collection, as well as dozens of purchases that did not become its part (e.g. artworks produced at the plein-air workshop), constitute an element of the Arsenal Gallery's attainment as an institution. Thus achievement was analysed by the Gallery's former employee Michał Jachuła, who showed and at the same time presented the *Three Streams* collection as a research problem during the exhibition entitled *The Materiality and Value of the Artwork. Works in the BWA Collection Assembled in Białystok in 1965–1990* (2014). This is an important step towards recognising a heritage that is, in a sense, unwanted – easy to defend in the context of political history but difficult to manage and long locked away in storage. This area is still in need of critical scholarly reflection, of proper embedding within the history of art in the years 1945–1989, which is still being written.

Having become the Gallery's director in 1991, Monika Szewczyk decided to stop expanding the *Three Streams* collection. Concurrently, guided by her autonomous choices, she began to shape her own collection, which years later came to be known as *Collection II*. For the record, the first work purchased for the collection – almost immediately, in 1991 – was Jacek Sempoliński's painting *The Skull*. *Collection II* represents more than three decades of endeavours, of being present in the artistic environment, of recognising

[1] The first was the catalogue presenting the state of the collection as per 2006 appended to a review of the history of the Arsenal Gallery, see K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej* Kolekcja II, Białystok 2006.

[2] A brochure that accompanied the *Arsenal Gallery Collection 1965–1985. Three Streams. Realism – Metaphor – Geometry* exhibition, the Podlachia Museum in Białystok, 10 March – 10 April 2000.

też propozycje tych dopiero wkraczających na scenę artystyczną. Włączenie do zbioru prac początkujących twórców było w istocie inwestycją, w doskonałej większości zwieńczoną sukcesem świadczącym o kolekcjonerskiej intuicji kuratorki i umiejętnym wyczuwaniu tendencji w sztuce. Z każdym nabytkiem wiąże się szereg decyzji, których podejmowanie pozwoliło na wypracowanie strategii kolekcjonerskiej i profilu zbioru. Ponad trzy dekady i ponad trzysta dzieł – to chronologiczno-statystyczne zestawienie pokazuje, że każdego roku do kolekcji przybywało średnio dziesięć obiektów. To dużo, wziąwszy pod uwagę ogólne niedofinansowanie instytucji kultury, których dyrektorom trudno wygospodarować środki na budowanie kolekcji. Szczególnie sprzyjający pomnażaniu zbiorów był okres między 2005 a 2015 r., gdy aktywnie działało Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Powołane w ramach ministerialnego programu „Znaki Czasu", wspierało Galerię w zakupach, współtworząc zbiór uznawany za wspólny. W 2018 r. Towarzystwo formalnie przekazało Galerii 132 prace (lub cykle prac), a rok później uległo rozwiązaniu.

Już w 2012 r., po opracowaniu ponad stu dwudziestu obiektów, *Kolekcję II* można było uznać za zbiór o zdefiniowanym profilu i programie. Zadecydowały o tym przede wszystkim trzy linie tematyczne, wokół których jest kształtowany. Pierwszą z nich jest najbliższy region – stąd spora reprezentacja dzieł artystów pracujących na Podlasiu bądź stąd pochodzących. Istotny element stanowią też tutaj prace podejmujące dialog z historią, kulturą, życiem społecznym, mozaiką religijną i etniczną regionu. Na drugi wyraźnie zarysowany podzbiór składają się dzieła artystów pochodzących z innych niż Polska krajów dawnego bloku wschodniego. Budują one historyczny, społeczny i ekonomiczny kontekst dla prac twórców z Polski, dając asumpt do namysłu nad wspólnotą bądź odmiennością doświadczeń komunizmu, okresu transformacji ustrojowej i nowej, pokomunistycznej rzeczywistości. Kolejny z obszarów kolekcji to dzieła podejmujące dialog z dziedzictwem konstruktywizmu, awangardy lat 60. i socrealizmu Nierzadkie w refleksji artystów z dawnego bloku odniesienia do dorobku Kazimierza Malewicza, Aleksandra Rodczenki, El Lissitzky'ego – a także ich bezpośrednich spadkobierców, m.in. Wasyla Jermiłowa – świadczą o potrzebie przemyślenia korzeni własnej twórczości. Te trzy podzbiory były przez kolejne lata konsekwentnie poszerzane o nowe prace.

Spojrzenie na kolekcję po ponad dekadzie od jej pierwszego podsumowania skłania do pytań o kierunki jej rozwoju. Prace zakupione po 2012 r. wyraźnie pokazują, że białostocką kolekcję należy widzieć nie tylko jako odzwierciedlenie bieżących poszukiwań artystycznych, ale także jako barometr nastrojów społecznych i przewodnik po mapie napięć kulturowych. W ciągu ponad dekady do *Kolekcji II* trafiły bowiem kolejne

and vigorously reacting to the fluctuations of the emerging art market in Poland. It is also a collection of over three hundred artworks considered to be a representative picture of Polish art after 1989, for which works by artists from other countries of the former Eastern Bloc provide an important context. In addition to works by artists who enjoyed an established position both in Poland and abroad, it also included works by those just entering the art scene. The inclusion of works by emerging artists into the collection was, in fact, an investment, which in the vast majority of cases was crowned with success, testifying to Monika Szewczyk's intuition as a curator and her acute instinct for trends in art. Each acquisition was associated with a series of decisions, the making of which helped to develop a collecting strategy and a profile for the collection. More than three decades and more than three hundred works; this comparison of chronology and statistics shows that an average of ten objects were added to the collection each year. This is a considerable number, given the general underfunding of cultural institutions, whose directors regularly find themselves short of the funds to build up their collections. The period between 2005 and 2015, when the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts was active, was particularly conducive to enlarging the collection. Established as part of the "Signs of the Times" ministerial programme, the Association supported the Gallery in its purchases, thus co-creating a collection considered to be a joint one. In 2018, the Society formally donated 132 works (or series of works) to the Gallery and was dissolved a year later.

Already by 2012, after more than one hundred and twenty objects had been subjected to a scholarly analysis, *Collection II* could be considered a collection with a defined profile and programme. This was determined primarily by the three thematic lines around which it was shaped. The first of these was the immediate region; hence the large representation of works by artists working in or originating from Podlachia. Works that engaged in a dialogue with the history, culture, social life, and the religious and ethnic mosaic typical of the region were also an important element. The second clearly delineated subset consisted of works by artists from the former Eastern Bloc countries other than Poland. They provided a historical, social and economic context for the works of Polish artists, giving rise to reflections on the commonality or dissimilarity of the experience of communism, the period of systemic transformation and the new post-communist reality. The third theme within the collection is represented by works engaging in a dialogue with the heritage of Constructivism, the avant-garde of the 1960s, and Socialist Realism. References to the oeuvres of Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, as well as their direct heirs, including Vasyl Yermilov, which

dzieła stanowiące bezpośrednią reakcję artystów na otaczającą ich rzeczywistość społeczną i polityczną. Wyraźną grupę obiektów tworzą propozycje odnoszące się do problemu migracji. Obok pracy Babiego Badalova *Why I speak English?* (zakupionej w 2012 r.)[3], mówiącej o doświadczeniu imigrantów w kontekście obcego im języka kraju, w którym mieszkają, usytuować można realizacje Anny Konik (*W tym samym mieście, pod tym samym niebem…*, 2012/2013), Aleksandra Komarova (*Palipaduazennije*, 2012/2013), Lady Nakonechnej (*Ruchomy model przenośny*, 2014), Mariny Naprushkiny (*Twój strach to nasz kapitał. Twoja nienawiść to nasz mandat*, 2013–2020) i Anny Okrasko (*Sobota*, 2011). Problem bariery językowej powraca w większości prac. Towarzyszy mu wątek społecznego wyobcowania i wykluczenia, szkodliwych stereotypów budujących obraz imigranckich społeczności czy w końcu strach towarzyszący (i)migrantom na każdym etapie ich życia i w każdej sferze funkcjonowania społecznego. Jednostkowe doświadczenia osadzonych w obcym środowisku Białorusinów, Polaków czy Czeczenek i Inguszetek okazują się doświadczeniem wspólnym.

Rozbudowaną grupę stanowią w kolekcji dzieła wyrastające z aktualnych wydarzeń politycznych. Victoria Lomasko (*Kroniki oporu*, 2012–2013) i Anna Jermolaewa (*Political Extras*, 2015) bezpośrednio odnoszą się do kolejnych niedemokratycznych wyborów do rosyjskiej Dumy Państwowej i ponownego objęcia przez Władimira Putina fotela prezydenta. Lomasko stworzyła serię rysunków dokumentujących protesty przy bulwarze Czystoprudnym w Moskwie, będące wyrazem społecznego oporu wobec zawłaszczenia władzy. Jermolaewa z kolei obnażyła mechanizm działania rządzących oparty na przekupstwie i wykorzystywaniu fatalnej ekonomicznej kondycji społeczeństwa. W szczególny sposób wybrzmiewają w tej grupie komentarze na temat sytuacji Ukrainy. Zarówno rysunki Vlady Ralko (*Dzienniki kijowskie*, 2013–2015) dotyczące brutalnych pacyfikacji protestów na placu Niepodległości w Kijowie w 2013 i 2014 r., jak i seria obiektów *Shots* (2010–2014) Zhanny Kadyrovej, pierwotnie ukierunkowana na aspekty estetyczne, a nie polityczne, nabrały nowych znaczeń w obliczu otwartej, pełnoskalowej inwazji wojsk rosyjskich na Ukrainę w 2022 r.

Obiecującą perspektywę stanowią prace dotyczące kontaktów polsko-ukraińskich i – szerzej – relacji Ukrainy z krajami Europy Zachodniej. Grupę dzieł, w których podjęto ten wątek, symbolicznie otwiera *Patriotyzm* (2007) formacji R.E.P., zespół piktogramów o ponadkulturowej z założenia czytelności. Projekt wyrósł

[3] Zob. I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012, ss. 20–21 lub https://galeria-arsenal.pl/prace/dlaczego-mowie-po-angielsku.

are not uncommon in the reflections of artists from the former Eastern Bloc, testify to the need to rethink the roots of one's own work. Over the years, these three subsets have been consistently expanded with new works.

An review of the collection after more than a decade has passed prompts questions as to the directions of its development. Works purchased after 2012 clearly demonstrate that the Białystok collection should be perceived as not only a reflection of the current artistic explorations, but also as a barometer of the social mood and a guide to the map of cultural tensions. This is because, in the course of over a decade, *Collection II* came to embrace further works representing the artists' direct reaction to the surrounding social and political reality. Artworks referring to the issue of migration constitute a clear-cut group. Babi Badalov's *Why I speak English?* (purchased in 2012),[3] referring to the immigrants' experience in the context of a language that is foreign to them – the language of the country in which they came to live, finds parallels in the oeuvre of Anna Konik (*In the Same City, Under the Same Sky…*, 2012/2013), Alexander Komarov (*Palipaduazennije*, 2012/2013), Lada Nakonechna (*Mobile Portable Model*, 2014), Marina Naprushkina (*Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate,* 2013–2020) and Anna Okrasko (*Sobota/Zatertag/Saturday*, 2011). The topic of the language barrier returns in most of those works, with the accompanying themes of social isolation and exclusion, harmful stereotypes constructing the image of immigrant communities and, ultimately, the fear that migrants/immigrants experience at every stage of their lives and in every sphere of functioning in the society. Individual experiences of Belarusians, Poles or Chechen and Ingush women finding themselves in alien environments turn out to be a shared experience.

An extensive group in the collection are works rooted in current political events. Victoria Lomasko (*A Chronicle of Resistance*, 2012–2013) and Anna Yermolaeva (*Political Extras*, 2015) directly address the succession of undemocratic elections to the Russian State Duma and Vladimir Putin's re-election to the presidency. Lomasko created a series of drawings documenting the protests along Chistoprudny Boulevard in Moscow, which were an expression of public resistance to the power grab. Yermolaeva, in turn, exposed the mechanism used by those in power, based on bribery and exploiting the dire economic condition of society. The comments on the situation of Ukraine in this group

[3] See I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych / Open Set. Works from* Kolekcja II *of Galeria Arsenał in Białystok and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012, pp. 20–21 or https://galeria-arsenal.pl/prace/dlaczego-mowie-po-angielsku.

z doświadczeń pomarańczowej rewolucji i wyewoluował w stronę refleksji na temat podejścia Ukraińców do Unii Europejskiej i stereotypu Ukraińców wśród mieszkańców państw Unii. Dekadę później David Chichkan zajmuje się kwestią granic. W *Przekraczaniu granic 2 (Ukraina – Polska)* pyta o podziały polityczne w społeczeństwie polskim i ukraińskim. Jego rozważania dryfują też w stronę realnej granicy między Ukrainą a Polską (a tym samym Ukrainą a strefą Schengen oraz Unią Europejską). W tym miejscu nieodzownie pojawia się kwestia migrantów ekonomicznych i ich bezpośredniego doświadczenia przekraczania granicy państwa, a tym samym granicy dwóch rzeczywistości, wschodniej i zachodniej. W swoim namyśle nad wzajemnymi stosunkami politycznymi i społecznymi, jak też nad wspólną teraźniejszością i historią, artyści zwracają się nie tylko do teraźniejszości, ale także do przeszłości. O wiele trudniejszej do analizowania, obarczonej konfliktami narodowościowymi i przemawiającej poprzez stronnicze, czasami niepełne, a niekiedy zafałszowane źródła. Tworząc rysunki z cyklu *Kronika* (2016), Nikita Kadan sięga do 1. połowy lat 40. ubiegłego wieku. To okres naznaczony wieloma drastycznymi wydarzeniami, w tym pogromem Żydów we Lwowie, czystkami etnicznymi, które dotknęły Polaków ze strony Ukraińskiej Armii Powstańczej i odwetem Armii Krajowej na Ukraińcach. Kadan pracuje w archiwach, korzysta ze źródeł pisanych i ikonograficznych. Odchodzi jednak od ich dosłowności, a historię pisze poprzez obrazy anonimowych ludzi, anonimowych ciał. W kontekście pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę wszystkie te prace poddane są aktualizacji – historia i procesy społeczne zataczają koło i zyskują nowy wymiar.

Oprócz samych dzieł, o wartości i potencjale *Kolekcji II* mówią jej prezentacje w galeriach i muzeach poza granicami Polski. Szczególnie warte uwagi wydają się wystawy organizowane w krajach postkomunistycznych. Między 2007 a 2022 r. Galeria Arsenał pokazywała swoje zbiory w Ukrainie (Kijów), Białorusi (Mińsk), Czechach (Uście nad Łabą), Bułgarii (Sofia), kilku miastach Rumunii, na Węgrzech (Budapeszt), a także w Gruzji (Tbilisi). Każda z wystaw pomyślana była nie tylko jako prezentacja formalnych i problemowych tendencji w najnowszej sztuce polskiej, ale także jako propozycja wyjaśnienia czynników wpływających na postawy i nastroje artystów. W większości prezentacji jedną z perspektyw stanowiła postkomunistyczna tożsamość, wspólna wszystkim państwom funkcjonującym dawniej w orbicie Związku Radzieckiego. Pokazywana w 2016 r. w Mińsku wystawa „To nic ważnego, to tylko sztuka" dotyczyła społecznego odbioru sztuki najnowszej i kondycji twórców w Polsce po 2000 r.[4]

[4] Galeria Sztuki Współczesnej Ў, Mińsk, 6.09–4.10.2016, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/to-nic-waznego-to-tylko-sztuka-prezentacja-kolekcji-ii-w-minsku.

are particularly resonant. Vlada Ralko's drawings (*Kyiv Diaries*, 2013–2015) on the violent pacifications of the protests in Independence Square in Kyiv in 2013 and 2014 and Zhanna Kadyrova's series of objects *Shots* (2010–2014), originally focused on aesthetic rather than political aspects, have both taken on new meanings in the face of an open, full-scale Russian military invasion of Ukraine in 2022.

A promising perspective is offered by works dealing with Polish-Ukrainian contacts and, more broadly, Ukraine's relations with Western European countries. The group of works dealing with this theme symbolically opens with a work by the formation R.E.P. entitled *Patriotism* (2007) – a group of pictograms with an inherently cross-cultural legibility. The project grew out of the experience of the Orange Revolution and evolved into a reflection on the attitude of Ukrainians towards the European Union and the stereotype of Ukrainians among the inhabitants of EU countries. A decade later, David Chichkan addressed the issue of borders. In his work *Crossing Borders 2 (Ukraine – Poland)* he enquires about political divisions in Polish and Ukrainian society. His reflections also turn towards the real border between Ukraine and Poland (and thus Ukraine and the Schengen Area and the European Union). The question that inevitably arises at this point concerns economic migrants and their direct experience of crossing the state border, and thus the border of two realities, eastern and western. In their reflections on mutual political and social relations, as well as on the shared history, the artists turn not only to the present, but also to the past – a thing much more difficult to analyse, fraught with national conflicts and communicating through biased, sometimes incomplete and sometimes falsified sources. In creating the drawings in the *Chronicle* series (2016), Nikita Kadan reached back to the first half of the 1940s. This had been a period marked by a number of drastic events, including the pogrom against Jews in Lviv, the ethnic cleansing of Poles by the Ukrainian Insurgent Army and the Home Army's reprisals against Ukrainians. Kadan works in archives and uses written and iconographic sources, but he departs from their literalness and writes history through images of anonymous people, anonymous bodies. In the context of Russia's full-scale invasion of Ukraine, all these works are subjected to an update; history and social processes come full circle and gain a new dimension.

In addition to the works themselves, the value and potential of *Collection II* is demonstrated by its presentations in galleries and museums outside Poland. Exhibitions organised in post-communist countries seem particularly noteworthy. Between 2007 and 2022, the Arsenal Gallery showed its collections in Ukraine (Kyiv), Belarus (Minsk), the Czech Republic (Ústí nad Labem), Bulgaria (Sofia), several cities in Romania, Hungary

Konfrontacja wybranych dzieł dowiodła, iż sytuację artystów w istotny sposób warunkował nieznaczny oddźwięk ich prac, niedofinansowanie galerii, brak profesjonalnej a jednocześnie przystępnej krytyki, nieobecność sztuki w programach edukacji i poczucie społecznego osamotnienia, co zaowocowało m.in. zwrotem twórców w stronę samych siebie, próbą odpowiedzi na pytanie o misję sztuki, granice wolności wypowiedzi czy też analizą własnej pozycji w postkomunistycznej rzeczywistości lub na międzynarodowym rynku sztuki.

Zaprezentowana dwa lata później w Sofijskim Arsenale wystawa „Awangarda – Hommage" była skoncentrowana na znaczeniu awangardy lat 20. oraz neoawangardy lat 60. XX wieku dla artystów działających we współczesnej Polsce[5]. Przemyślana selekcja prac pozwoliła na prześledzenie łańcucha inspiracji, krytycznych analiz czy po prostu artystycznego hołdu. Ikoniczny czarny kwadrat Kazimierza Malewicza okazał się punktem odniesienia zarówno dla twórców aktywnych w latach 60. i 70., jak i dla tych czynnych dwie dekady później i w pierwszych dekadach nowego millenium. Artyści młodszego pokolenia szukają też swych korzeni w dorobku lat 60. Eksponowane dzieła pokazywały swoisty kod genetyczny współczesnych poszukiwań artystycznych. Stwarzały jednocześnie możliwość analizy porównawczej, pochylenia się nad kwestią podobieństwa oraz różnic w interpretacji dorobku radzieckiej awangardy w krajach i środowiskach dawnego bloku wschodniego.

Wystawa „Nadzieja radykalna" w Gruzińskim Muzeum Narodowym w Tbilisi (2022)[6] dotykała innych problemów. Tym razem prace z *Kolekcji II* nie posłużyły za narzędzia autorefleksji bądź retrospekcji, lecz stworzyły pole do rozważań o znaczeniu sztuki dla budowania nowej rzeczywistości. U źródeł prezentacji leżało przekonanie o kryzysie trawiącym społeczeństwo, przeczucie rychłego nadejścia czegoś nieodwracalnego, wizja nadciągającego końca. W pisanej poprzez dzieła narracji usiłowano odnaleźć odpowiedź na pytanie o rolę i miejsce artysty w czasach kryzysu i dystopii – czy sztuka może być przewodnikiem po nowych realiach, czy ma moc objaśniania kwestii zasadniczych i nadawania sensu sytuacjom postrzeganym jako beznadziejne?

[5] Sofijski Arsenał – Muzeum Sztuki Współczesnej, Sofia, 14.06–22.07.2018, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/awangarda-hommage-prace-z-kolekcji-galerii-arsenal-w-sofii, https://nationalgallery.bg/exhibitions/avantgarde-hommage-polish-contemporary-art-exhibition/.

[6] Gruzińskie Muzeum Narodowe. Galeria Narodowa im. Dmitrija Szewardnadze, 2–12.06.2022, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/prezentacja-prac-z-kolekcji-ii-na-wystawie-nadzieja-radykalna-w-georgian-national-museum, https://www.youtube.com/watch?v=3q53-nU-6PE.

(Budapest) and also in Georgia (Tbilisi). Each of the exhibitions was conceived not only as a presentation of the formal and problematic tendencies in recent Polish art, but also as a proposal for an explanation of the factors influencing artists' attitudes and moods. In most of the presentations, one perspective was the post-communist identity, common to all countries formerly operating in the orbit of the Soviet Union. Shown in 2016 in Minsk, the exhibition *It Isn't Important, It's Only Art…* dealt with the social reception of recent art and the condition of artists in Poland after 2000.[4] A comparison of selected works demonstrated that the situation of artists was significantly conditioned by the weak response to their works, the underfunding of galleries, the absence of professional and at the same time intelligible criticism, the absence of art in education programmes, and the feeling of social isolation, which all resulted in, among others, artists turning towards themselves, trying to answer the questions about the mission of art and the limits of freedom of expression, or analysing their own position in post-communist reality or on the international art market.

Presented two years later at the Sofia Arsenal, the exhibition *Avant-garde – Hommage* focused on the significance which the 1920s avant-garde and the neo-avant-garde of the 1960s had for artists working in contemporary Poland.[5] A thoughtful selection of works made it possible to trace chains of inspiration, critical analysis or simply artistic homages. Kazimir Malevich's iconic black square proved to be a point of reference for artists active in the 1960s and 1970s, as well as for those active two decades later and in the first decades of the new millennium. Artists of the younger generation also look for their roots in the achievements of the 1960s. The exhibited works showed a *sui generis* genetic code of contemporary artistic explorations. They also provided an opportunity for comparative analysis, a reflection on the similarities and differences in the interpretation of the achievements of the Soviet avant-garde in the countries and milieus of the former Eastern Bloc.

The *Radical Hope* exhibition at the Georgian National Museum in Tbilisi (2022)[6] touched upon other

[4] Ў Gallery of Contemporary Art, Minsk, 6 Sept. – 4 Oct. 2016, galeria-arsenal.pl/wystawy/to-nic-waznego-to-tylko-sztuka-prezentacja-kolekcji-ii-w-minsku.

[5] The Sofia Arsenal – Museum of Contemporary Art, Sofia, 14 June – 22 July 2018, galeria-arsenal.pl/wystawy/awangarda-hommage-prace-z-kolekcji-galerii-arsenal-w-sofii, nationalgallery.bg/exhibitions/avantgarde-hommagepolish-contemporary-art-exhibition/.

[6] Georgian National Museum. Dimitri Shevardnadze National Gallery, 2 June – 12 June 2022, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/prezentacja-prac-z-kolekcji-ii-na-wystawie-nadzieja-radykalna-w-georgian-national-museum, https://www.

Na przełomie 2016 i 2017 r. *Kolekcja II* została zaprezentowana na wystawie „Kolekcje" w warszawskiej Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki[7]. Wyselekcjonowaną grupę prac pokazano w kontekście zbiorów Zachęty – które z racji rangi i charakteru tej instytucji są ściśle zorientowane na sztukę powstającą w Polsce. W takim otoczeniu wydobyta została wyjątkowość zbioru białostockiego Arsenału – obecność dzieł artystów z Europy Środkowo-Wschodniej wybrzmiała wówczas z całą mocą, wyraźnie sygnalizując konsekwentny program kolekcjonerski instytucji. Wystawa „Kolekcje" pokazała, jak umiejętnie zespół Galerii potrafi wykorzystać swe szeroko pojęte położenie: blisko wschodnich granic, na przecięciu kultur, na każdym niemal możliwym obszarze pomiędzy nowoczesnością a tradycją, Wschodem a Zachodem, postępem a stanem zapóźnienia.

Prace z *Kolekcji II* są w ciągłym ruchu: wykorzystywane na potrzeby budowania obrazu sztuki środkowoeuropejskiej i wydobywania z wielości tendencji oraz problemów tych, które w największym stopniu nurtują artystów. Tu znamienny jest przede wszystkim polsko-ukraiński projekt „Nasze ciało narodowe"[8]. W jego obrębie prezentowano dzieła artystów z Polski, Ukrainy i Rosji – krajów, które łączy wspólna przeszłość, od przynależności do Wielkiego Księstwa Litewskiego, a tym samym do Rzeczypospolitej Obojga Narodów, poprzez długi epizod Imperium Rosyjskiego po okres funkcjonowania w sferze wpływów ZSRR. Artyści przyglądali się niełatwej historii swoich krajów i narodów, często brutalnie aktualizowanej przez bieżące wydarzenia polityczne. Poszukiwania wizerunku samych siebie, próba zdefiniowania tożsamości, analiza sposobu, w jaki legendy założycielskie i mitologie narodowe przekładają się na mentalną kondycję społeczeństwa, zaowocowały w wypadku tej wystawy odpowiedziami fragmentarycznymi. Powściągliwość przed ferowaniem jednoznacznych wyroków i dawaniem wiążących odpowiedzi to charakterystyczna cecha prac powstałych w sytuacji niepewności tożsamościowej, społecznej i politycznej.

Kolekcja II nieustannie poddawana jest krytycznemu oglądowi. Do refleksji na temat przeplatających się w niej wątków i problemów zapraszani są kuratorzy Galerii Arsenał w Białymstoku i kuratorzy zewnętrzni. Wystawy takie jak „Będzie lepiej i coraz lepiej?" (2016) czy „Foghorn. Wątek transformacji w pracach z *Kolekcji II* Galerii Arsenał" (2019) traktować można jako kolejne oblicza kolekcji[9]. Pytania i problemy formułowane wobec zbioru wymuszają nowe szeregowanie dzieł, ustawianie ich w nowych konfiguracjach. Sprawia to, że prace we wzajemnym dialogu niejako „odsłaniają" tkwiące w nich głęboko znaczenia. W największym stopniu dowodzą tym samym semantycznej otwartości całej kolekcji. Zbiór można więc widzieć jako wartko piszącą się narrację, w której co raz – poprzez zderzenia, konfrontacje i porównania – pojawiają się i rozwijają nowe wątki.

Kolekcja jest nie tylko zbiorem dzieł, jest także odbiciem stojącej za nimi społeczności artystów. Ci z kolei stanowią reprezentację społeczeństwa jako takiego. *Kolekcja II* zatem to nie tylko zestaw ponad trzystu prac, to także zapis wielości sposobów widzenia rzeczywistości. Spojrzenie na kolejne obiekty z perspektywy czasu pozwala z całą mocą dostrzec ich potencjał: nie raz okazywało się, że poza diagnozowaniem zastanej sytuacji społecznej czy politycznej przewidywały one i sygnalizowały coś, co nie do końca było jeszcze skrystalizowane, lecz zaistniało w przeczuciu i wizji artysty. Kolejne wystawy *Kolekcji II* dostarczały nowych pól jej interpretacji. Dyskutowane problemy, ilustrowane subiektywnym wyborem dzieł, budowały sieć znaczeniową zbioru. Ta siatka nigdy nie zostanie ograniczona, nie pojawi się nić stanowiąca brzeg, zamykająca biegnące w różne strony wątki. W tym sensie *Kolekcja II*, nawet jeżeli zostanie zamknięta jako całość, zawsze pozostanie zbiorem otwartym.

[7] Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 5.12.2016–1.01.2017, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kolekcje.

[8] Galeria Arsenał elektrownia, Białystok, 21.08.–27.09.2015, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/nasze-cialo-narodowe-w-ramach-festiwalu-wschod-kultury-inny-wymiar; Muzeum Narodowe im. Tarasa Szewczenki, 1–22.06.2016, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/nasze-cialo-narodowe-polsko-ukrainski-projekt-wystawienniczy.

[9] Obydwie wystawy w Galerii Arsenał w Białymstoku, odpowiednio: 6.10–17.11.2016, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/bedzie-lepiej-i-coraz-lepiej-prezentacja-kolekcji-ii, i 15.03–5.05.2019, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/foghorn-watek-transformacji-w-pracach-z-kolekcji-ii-galerii-arsenal.

issues. This time, the works from *Collection II* did not serve as tools for self-reflection or retrospection, but created a space for reflection on the importance of art in the construction of a new reality. At the root of the presentation lay a conviction that the society was locked in a crisis, a premonition of the imminent arrival of an irreversible calamity, a vision of the impending doom. The narrative conveyed by the artworks sought to answer the question of the role and place of the artist in times of crisis and dystopia: Can art be a guide to new realities? Does it have the power to clarify fundamental issues and make sense of situations perceived as hopeless?

In late 2016 and early 2017, *Collection II* was presented at the *Collections* exhibition at Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw.[7] A select group of works was shown in the context of Zachęta's collection which, due to the rank and nature of this institution, is strictly oriented towards art created in Poland. This setting highlighted the uniqueness of the Białystok Arsenal's collection: the presence of works by artists from Central and Eastern Europe resounded strongly, clearly signalling its consistent collecting programme. The *Collections* exhibition showed how skilfully the Arsenal Gallery's team is able to take advantage of its, speaking in the broadest sense, location: close to the eastern borders, at the intersection of cultures, in almost every possible area between modernity and tradition, East and West, progress and backwardness.

The works from *Collection II* are in constant motion: they are used to build up an image of Central European art and to extract from the multitude of trends and problems those with which the artists feel the most concerned. The Polish-Ukrainian project *Our National Body* is particularly significant in this respect.[8] Its framework made it possible to present works by artists from Poland, Ukraine and Russia, countries that share a common past – from membership in the Grand Duchy of Lithuania, and thus the Commonwealth of Poland and Lithuania, through the long episode of the Russian Empire, to living in the sphere of influence of the USSR. The artists looked at the uneasy history of their countries and nations, often brutally updated by current political events. In the case of this exhibition, the search for a self-image, attempts to define identity and analyses of the way in which founding legends and national mythologies translated into the mental condition of a society yielded fragmentary answers. The reticence to make definite judgements and give binding answers is a characteristic feature of artworks created in a state of doubt regarding identity, in conditions of social and political uncertainty.

Collection II is constantly subjected to critical scrutiny. Curators of the Arsenal Gallery in Białystok and external curators are invited to reflect on the intertwining themes and issues. Exhibitions such as *It's Getting Better and Even Better?* (2016) or *Foghorn. The Theme of the Transformation in Works from* Collection II *of the Arsenal Gallery* (2019) can be seen as further facets of the collection.[9] The questions and problems formulated in the face of the collection enforce a new prioritisation of artworks, placing them in new configurations. This causes the pieces in the collection engage in a mutual dialogue, as it were, in the course of which the meanings that lie deep within them are revealed. They thus most eloquently communicate the semantic openness of the entire collection. The collection can therefore be seen as a fast-paced narrative, in which new themes constantly emerge and develop through collisions, confrontations and comparisons.

A collection is not only an assemblage of artworks; it is also a reflection of the community of artists behind them. They, in turn, are a representation of society as such. *Collection II* is not only a set of over three hundred works; it is also a record of the multiplicity of ways of seeing reality. A look at the pieces in the collection from a retrospective viewpoint forcefully reveals their potential: more than once would it turn out that they had not only diagnosed the extant social or political situation, but also anticipated and signalled something that had not yet been fully crystallised, but which existed in an artist's intuition and vision. Subsequent exhibitions of *Collection II* provided new areas for its interpretation. The problems discussed, illustrated by a subjective selection of artworks, constructed the collection's grid of meaning. This grid will never be restricted; there will never emerge a thread constituting its edge, closing off threads running in different directions. In this sense, *Collection II*, even if it is ever closed as a whole, will always remain an open set.

youtube.com/watch?v=3q53-nU-6PE.

[7] Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw, 5 Dec. 2016 – 1 Jan. 2017, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kolekcje.

[8] Arsenal Gallery power station, Białystok, 21 July – 27 Sept. 2015, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/nasze-cialo-narodowe-w-ramach-festiwalu-wschod-kultury-inny-wymiar; Taras Shevchenko National Museum, Kyiv, 1–22 June 2016, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/nasze-cialo-narodowe-polsko-ukrainski-projekt-wystawienniczy.

[9] Both exhibitions held at the Arsenal Gallery in Białystok, respectively: 6 Oct. 2016 – 17 Nov. 2016, galeria-arsenal.pl/wystawy/bedzie-lepiej-i-coraz-lepiej-prezentacja-kolekcji-ii, and 15 March – 5 May 2019, galeria-arsenal.pl/wystawy/foghorn-watek-transformacji-w-pracach-z-kolekcji-ii-galerii-arsenal.

Kolekcja II

Prace zakupione lub otrzymane w darze przez Galerię Arsenał w Białymstoku

1991

1. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, 1986, malarstwo, olej na płótnie, 100 × 81 cm

1992

2. Waldemar Umiastowski, *Bez tytułu. Nr 7*, 1988, malarstwo, emulsja na płótnie, 140 × 170 cm
3. Waldemar Umiastowski, *Bez tytułu. Nr 15*, 1988, malarstwo, emulsja na płótnie, 130 × 170 cm

1993

4. Józef Robakowski, zestaw 15 prac wideo: *Dla Warsztatu Formy Filmowej: Bliżej – Dalej*, 1984, wideoperformans, 4 min; *La – Lu La – Lu*, 1985, wideoperformans, 2 min; *Samochody, samochody!*, 1985, wideoperformans, 2 min; *Taniec z drzewami*, 1985, wideoperformans, 2 min 30 s; *Party z Lutosławskim*, 1987, wideoperformans, 27 min; *Pieśń nastroju*, 1987, wideoperformans, 1 min 30 s; *Dotknięcie Józefa*, 1989, wideo, 18 min; *Zabawy Polaków*, 1989, wideo, 26 min 2 s; *Chodź do mnie*, 1989/90, wideoperformans, 5 min; *Moje videomasochizmy II*, 1990, wideoperformans, 4 min; *Ojej, boli mnie noga...*, 1990, wideo, 2 min 44 s; *Szukaj!*, 1990, wideo, 1 min 22 s; *Testament P. Józefa*, 1990, wideoperformans, 4 min; *Arnolvideofini – 1434–1992*, 1992, wideoperformans, 11 min; *Okulary*, 1992, wideoopowiadanie, 9 min
5. Jarosław Modzelewski, *Czyszczenie mnicha*, 1992, malarstwo, olej na płótnie, 190 × 136 cm
6. Mikołaj Smoczyński, *Akcja równoległa*, 1991, fotografia, 200 × 100 cm
7. Małgorzata Niedzielko, bez tytułu, 1989, rzeźba, zwęglone drewno, 2 elementy, 174 × 45 × 32; 10 × 190 × 20 cm
8. Ihar Kashkurevich, bez tytułu, 1992, malarstwo, olej na płycie pilśniowej, 90 × 120 cm
9. Jerzy Truszkowski, bez tytułu, 1993, malarstwo, olej na płótnie, 150 × 150 cm, dar od artysty
10. Krzysztof Bednarski, *Miejsce dla dwojga II*, 1992, obiekt, drewno opalane, 167 × 51 × 23 cm, dar od artysty
11. Zbigniew Warpechowski, *Talerzowanie*, 1992, obiekt, drewno, ceramika, plastik, 70 × 70 × 7,5 cm

1994

12. Andrzej Pepłoński, *Absolwent*, 1991, malarstwo, tempera na papierze, 30 elementów, 30 × 43 cm każdy
13. Wojciech Łazarczyk, bez tytułu, 1993, malarstwo, olej na płótnie, 55 × 46 cm
14. Mariola Przyjemska, bez tytułu, 1993, malarstwo, olej na płótnie, 138 × 200 cm

1996

15. Natalia LL, *Przedmioty codzienne* (element), 1994, fotografia na płótnie, 150 × 115 cm
16. Mirosław Rogala, *Macbeth: The Witches Scenes* / *Makbet: sceny czarownic*, 1988, wideo, kolor, stereo, muzyka: Mirosław Rogala, 17 min 38 s, dar od artysty
17. Hannes Forster, bez tytułu, 1996, płyta pilśniowa, grafit, 4 prace, 80 × 62; 80 × 124 cm, dar od artysty
18. Konrad Kuzyszyn, *Kondycja III*, 1995, 2 obiekty fotograficzne, slajd, szkło, silikon, sklejka, żarówka, 15,5 × 30 × 25 cm każdy
19. Leszek Lewandowski, bez tytułu, 1995, malarstwo, tempera na płótnie, 130 × 97 cm
20. Leszek Lewandowski, bez tytułu, 1995, malarstwo, tempera na drewnie, 31 × 10 cm
21. Zofia Kulik, *Mandala*, 1994, kolaż fotograficzny, 4 elementy, 60,5 × 50,5 cm każdy
22. Marek Kijewski, („trzy najczcigodniejsze siostry zrodzone..."), 1994, obiekt, sierść dzikiego kota, guma, foremki na jajka, farba aluminiowa, 24-karatowe złoto dukatowe, 3 elementy, 43 × 43 × 11 cm każdy

1997

23. Jerzy Truszkowski, *Caput mortuum*, 1997, dyptyk, fotografia, Cibachrome, 70 × 100; 40 × 60 cm, dar od artysty
24. Jerzy Truszkowski, *Śnieg i krew*, 1993, 2 kolaże fotograficzne, 50 × 40 cm, dar od artysty

1998

25. Leon Tarasewicz, bez tytułu, 1997, malarstwo, akryl na płótnie, 65 × 65 cm
26. Leon Tarasewicz, bez tytułu, 1997, malarstwo, akryl na płótnie, 65 × 65 cm

1999

27. Mikołaj Smoczyński, *Biblioteka*, 1993, instalacja, beton zbrojony, 44 elementy, 34 × 35 × 10 cm każdy
28. Konrad Kuzyszyn, *Obiekty bycia*, 1999, instalacja, szafa lekarska, obiekty fotograficzne, 170 × 60 × 60 cm
29. Łukasz Skąpski, bez tytułu, 1998, fotografia, 120 × 200 cm
30. Marta Deskur, *Andrzej i Pysio*, 1999, fotografia, duratrans na pleksi, 185 × 130 cm
31. Odili Donald Odita, *Soft Borders*, 1999, malarstwo, płótno na drewnie, akryl, suchy pigment, 8 tablic: 54 × 12; 54 × 36; 54 × 54; dwie 54 × 18; trzy 54 × 27 cm, dar od artysty
32. Wojciech Łazarczyk, bez tytułu, 1999, malarstwo, akryl na płótnie, 145 × 314 cm
33. Małgorzata Niedzielko, bez tytułu, 1999, rzeźba, blacha stalowa, drewno, 2 elementy, 202 × 96 × 66 cm
34. Agnieszka Tarasiuk, *Żaloty*, 1998, wideo, 5 min 19 s
35. Grzegorz Klaman, *Katabasis,* 1993, instalacja, fragment pracy: jedna z 3 kaset (stal, aluminium, preparaty organów ludzkich), 42 × 57 × 15 cm każda, głośnik, butla gazowa z palnikiem (patrz poz. 40–41)

2000

36. Robert Maciejuk, bez tytułu, 1999, malarstwo, olej na płótnie, 21 elementów, 55 × 65 cm każdy
37. Jarosław Bartołowicz, *Listopad (Głód wiary)*, 1992, fotografia, 16 elementów, 40 × 30 cm każdy
38. Zbigniew Rogalski, bez tytułu, 1998, malarstwo, akryl na płótnie, 180 × 480 cm
39. Tomasz Ciecierski, bez tytułu, 1999, malarstwo, olej na płótnie, 54 × 66 cm

2001

40. Grzegorz Klaman, *Katabasis*, instalacja, fragment pracy: druga z 3 kaset (stal, aluminium, preparaty organów ludzkich), 42 × 57 × 15 cm każda (patrz poz. 35 i 41)
41. Grzegorz Klaman, *Katabasis*, instalacja, fragment pracy: trzecia z 3 kaset (stal, aluminium, preparaty organów ludzkich), 42 × 57 × 15 cm każda (patrz poz. 35 i 40), dar od artysty
42. Zbigniew Rogalski, bez tytułu, 1998, malarstwo, akryl na płótnie, 50 × 60 cm, dar od artysty
43. Andrzej Szewczyk, *Dla babci Gertrudy*, 2000, malarstwo, akryl na płótnie, 70 × 50 cm, dar od artysty
44. Andrzej Szewczyk, *Dla babci Jadwigi*, 2000, malarstwo, akryl na płótnie, 83 × 59 cm, dar od artysty
45. Magisters (Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski), *Bardzo wysoki stopień samoświadomości*, 2001, fotografia, 100 × 150 cm
46. Dorota Nieznalska, bez tytułu, 1999, 3 fotografie na płycie poliuretanowej, 92 × 125 cm
47. Dorota Nieznalska, bez tytułu, 1999, obiekt, kaganiec skórzany nitowany
48. Kijewski & Kocur (Marek Kijewski, Małgorzata Malinowska), *Inwazja*, 2001, baner, grafika komputerowa, druk wielkoformatowy, frontlit laminowany, 204 × 510 cm, dar od artystów
49. Katarzyna Kozyra, *Krzysztof Czerwiński II*, 2001, 2 fotografie, 98 × 104 cm, dar od artystki

2002

50. Robert Maciejuk, *Panda*, 2001, mozaika, technika własna, drewno, tkanina, płyta pilśniowa, 2 części: 129 × 147 × 2 cm, 2 części: 129 × 129 × 2 cm, dar od artysty
51. Krzysztof Bednarski, *Miejsce dla dwojga I*, 1992, obiekt, drewno opalane, siatka metalowa, dwa naczynia szklane, pigment, 167 × 51 × 23 cm
52. Leszek Lewandowski, *Imaginoskop*, 2002, obiekt, silnik, sklejka, żarówka, wys. 40, ∅ 30 cm
53. Marzanna Morozewicz, *Autoportret z różami*, 2002, rzeźba, technika własna, gips, papier, 65 × 30 × 30 cm

2003

54. Dominik Lejman, *Małe spektakle*, 2003, wideo, 23 min, dar od artysty
55. Dominik Lejman, *Małe spektakle – Iguana*, 2003, fotografia cyfrowa, 89 × 120 cm, dar od artysty
56. Elżbieta Jabłońska, *Supermatka*, 2003, 3 fotografie, pleksi, 80 × 125 cm
57. Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski), *Hamlet*, 2002, wideo, 7 min

2007

58. Leszek Lewandowski, *Portret trumienny*, 2006, obiekt, lustra, lampy neonowe, sklejka, 62 × 74 × 22 cm
59. Leon Tarasewicz, bez tytułu, 1987, malarstwo, olej na płótnie, 190 × 260 cm
60. Marta Deskur, *Potępienie*, 2007, kolaż fotograficzny / lightbox, 70 × 127 cm, dar od artystki
61. Marta Deskur, *Wniebowzięcie*, 2007, kolaż fotograficzny / lightbox, 70 × 127 cm, dar od artystki
62. Jarosław Kozakiewicz, *IGO (Identified Geometrical Objects)*, 2004, 2 rzeźby, drewno, 88 × 13,5 × 16 oraz 86 × 13,5 × 7 cm; rysunek, ołówek na papierze, 32,5 × 40 cm

2008

63. Hanna Łuczak, *Przerwa*, 1993, instalacja wieloelementowa, 3 stoły, 12 taboretów, 3 łańcuchy, 3 tabliczki metalowe, dar od artystki
64. Alexandre Perigot, *Reanimation no 2/5* / *Reanimacja nr 2/5*, 1993, animacja, 1 min 40 s, dar od artysty
65. Katarzyna Józefowicz, *Habitat*, 1993–1996, instalacja, papier, klej, wymiary zmienne
66. Elżbieta Jabłońska, *Nie licz na nic*, 2007, idea, wymiary zmienne, baner na siatce PCV, 7,5 × 15 m; haft, biała nić na płótnie lnianym, 200 × 230 cm; wlepki, wydruk na papierze samoprzylepnym, 5,7 × 10,5 cm
67. Oskar Dawicki, *Miejsce w sercu*, 2008, instalacja, klatki dla ptaków, wypchany ptak, wymiary zmienne

2009

68. Jacek Malinowski, *Marker*, 2009, wideo, 40 min 30 s (cz. 1: *Rozpoznanie*; cz. 2: *Terytorium*; cz. 3: *Frustracja*)
69. Aleksandra Polisiewicz, praca z cyklu *Wartopia I*, 2006/2008, grafika komputerowa, wydruk, lambda, dibond, pleksi, 50 × 200 cm (druga praca z cyklu zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2009 r.)
70. Slaven Tolj, *Bubo-Bubo Maximus*, 1994, instalacja, gablota z drewna i szkła, wentylator, 198 × 98 × 98 cm
71. Slaven Tolj, *Patriot* / *Patriota*, 2007, wideo (dokumentacja performansu), 2 min 33 s
72. Piotr Wyrzykowski, *Polowanie na człowieka*, 2006, 4 fotografie / lightboxy, 75 × 150 × 21,5 cm

73. Sibylle Ettengruber, *Walk on by – unfolding map, °2 Białystok*, 2009, wideo, 23 min 11 s
74. Katarzyna Kozyra, *The Midget Gallery*, 2007, archiwum projektu, puzzle, lampka, materiały promocyjne, stempel, kserokopie, szkice i notatki; 3 płyty DVD: *The Midget Gallery slide show. Squatted events 2006*, 3 min 44 s; *The Midget Gallery buys artworks. Basel 2007*, 6 min 38 s, *The Midget Gallery. 1st Midget Biennale. Berlin 2008*, 6 min 45 s, dar od artystki

2010

75. Norman Leto, *Buttes Monteaux 3*, 2009, animacja 3D, 27 min 37 s, dar od artysty
76. Ewa Partum, *Hommage à Kazimierz Malewicz*, 2004, obiekt, znak drogowy, słupek metalowy, beton, 230 × 61 × 61 cm
77. Józef Robakowski, *Rozmyślania przy lizaniu*, 2007, wideo, 6 min 5 s
78. Maurycy Gomulicki, *Perła*, 2009, obiekt, żywica, włókno szklane, lakier samochodowy, ∅ 224 cm, praca podarowana przez Dom Pracy Twórczej w Wigrach
79. Grzegorz Dąbrowski, *Moje małe zoo*, 2009, 20 fotografii barwnych, 30 × 45,6 cm cm

2011

80. Piotr Bosacki, *Film o Kostuchu*, 2008, animacja, 2 min 50 s
81. Aleksandra Czerniawska, *Wesele*, 2008, malarstwo, olej na płótnie, 187 × 308 cm
82. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę*, 2007, malarstwo, akryl na płótnie, 120 × 100 cm
83. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę*, 2007, malarstwo, akryl na płótnie, 73 × 100 cm
84. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę*, 2007, malarstwo, akryl na płótnie, 50 × 90 cm
85. Zbigniew Rogalski, praca z cyklu *Neony*, 2009, fotografia czarno-biała, 80 × 84 cm, dar od artysty
86. Oskar Dawicki, *Okno dla palaczy – prototyp*, 2007, instalacja, drewno, pleksi, filc, 125 × 87 cm, dar od artysty
87. Oskar Dawicki, *Owoc lęku, warzywo spokoju*, 2006, instalacja, plastikowe opakowanie po leku, kiełkująca fasola; fotografia i tekst, C-Print, sitodruk na kartonie, 50 × 70 cm, dar od artysty
88. Milena Korolczuk, *Białystość*, 2010, wideo full HD, 4 min 55 s
89. Zbigniew Oksiuta, *Forma 080411*, 2011, obiekt, żelatyna, ∅ 150 cm, dar od artysty

2012

90. Józef Robakowski, *Z mojego okna*, 1978–1999, wideo, 20 min
91. Franciszek Orłowski, *Przebieralnia*, 2012, instalacja, lustro, stal, tekstylia, 220 × 120 × 120 cm
92. Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills #2*, 100 × 80 cm, *Untitled Film Stills #54,* 70 × 100 cm, *Untitled Film Stills #62*, 2006, 70 × 100 cm, fotografia na dibondzie
93. Marcin Maciejowski, *Obciąć budżet galerii*, 2004, malarstwo, olej na płótnie, 50 × 60 cm
94. Tigran Khachatryan, *Nachalo – The Beginning* / *Naczało – Początek*, 2007, wideo, 12 min 20 s
95. Ştefan Constantinescu, *Troleibuzul 92*, 2009, wideo, 9 min 1 s

Pozycje 90–95: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2013

96. Honza Zamojski, *Anakonda*, 2012, rysunek na kalce maszynowej / lightbox, 50 × 50 cm, dar od artysty

2014

97. Mirosław Bałka, *Czysty piesek*, 1986, obiekt, anilana, stelaż metalowy, 29 × 83 × 16 cm; szklana gablota, 41 × 85 × 28 cm
98. Leszek Lewandowski, *Kanał*, 2009, obiekt, krąg betonowy, lustra, lampa, wys. 50, ∅ 85 cm
99. Natalia LL, *NATALIA! (7 silnia)*, 1971, instalacja, wydruki na papierze, 55 elementów, 21 × 29,6 cm każdy
100. Małgorzata Niedzielko, *Mnożenie wątpliwości*, 2013, cykl 12 fotografii, 50 × 50 cm
101. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem…*, 2012/13 Białystok, wideoinstalacja, fragment pracy: 4 z 7 filmów wideo, kolor, dźwięk, różna długość, pętla (patrz poz. 102)

Pozycja 97: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku
Pozycje 98–101: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Białystok

2015

102. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem…*, 2012/13 Białystok, wideoinstalacja, fragment pracy: 3 z 7 filmów wideo, kolor, dźwięk, różna długość, pętla; obiekt, rama metalowa, bluzka (patrz poz. 101)
103. Iza Tarasewicz, *Dimensional compression*, 2014, obiekt, płyta MDF, płótno, 55 (wys.) × 40 (szer.) × 60–400 (dł.) cm
104. Victoria Lomasko, *Kronika oporu*, 2012–2013, 27 rysunków, flamaster na papierze, 26 prac formatu A4, 1 praca formatu A3, dar od artystki
105. Piotr Bosacki, *Partytura „Małego zwoju"*, obiekt, druk, pisaki, ołówek, taśma klejąca na papierze, 29,5 × 657 cm, dar od artysty

Pozycje 102–103: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Białystok

2016

106. Krisztina Erdei, *2015.05.09, BERLIN*, 2015, fotografia, 114 × 144 cm, dar od artystki
107. Paweł Matyszewski, *Majaki*, 2015, malarstwo, płótno, technika mieszana (akryl, włosy, ziemia, żywica), 212 × 320 cm
108. Tymek Borowski, *Portret Galerii Arsenał*, 2016, grafika cyfrowa, 200 × 150 cm
109. Tymek Borowski, *Sztuka wytłumaczona prościej, niż to możliwe*, 2013/15, infografika (plik PDF, mural, druk cyfrowy), wymiary zmienne, dar od artysty
110. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – BEZ SENSU*, ←, *JEST*, *ZEJŚĆ*, 2016, instalacja, 4 neony, dźwięk, dar od artystów
111. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – FOG HORN*, *ZŁOTY*, *TO NAM*, *MOJA KREW*, *WSZYSTKO*, *1*, *ZNISZCZENIE*, 2016, instalacja, 7 neonów, dźwięk, dar od artystów
112. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – ?*, *ŻÓŁTACZKA*, *PPP*, *CIEMNA*, *ZOSTANIE*, 2016, instalacja, 5 neonów, dźwięk, dar od artystów
113. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – ZAGROŻENIE*, *FAKE GO*, *PAMIĘĆ*, *DESZCZ*, 2016, instalacja, 4 neony, dźwięk, dar od artystów
114. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – SEXY*, *TAK K MOŻNA*, *DRZAZGI*, *NIERÓŻAŃCOWE*, 2016, instalacja, 4 neony, dźwięk, dar od artystów
115. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – WYJŚĆ*, *DRESZCZ*, *ZRZUCENIE*, 2016, instalacja, 3 neony, dźwięk, dar od artystów

Pozycje 107–108: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Białystok

2017

116. Witek Orski, *Dziura w ziemi (6 × 9)*, 2015, fotografia, druk atramentowo-pigmentowy, bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 120 cm, edycja 1/2 + 2 AP, dar od artysty
117. Witek Orski, *Dziura w ziemi (6 × 4,5)*, 2015, fotografia, druk atramentowo-pigmentowy, bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 135 cm, edycja 1/2 + 2 AP
118. Witek Orski, *Dziura w ziemi (135)*, 2015, fotografia, druk atramentowo-pigmentowy, bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 120 cm, edycja 1/2 + 2 AP
119. Piotr Uklański, *Bez tytułu (Solidarność)*, 2007, 1. część dyptyku, fotografia na dibondzie, 260 × 370 cm, edycja 5 + AP (patrz poz. 120)

Pozycje 117–119: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Białystok

2018

120. Piotr Uklański, *Bez tytułu (Solidarność)*, 2007, 2. część dyptyku, fotografia na dibondzie, 260 × 370 cm, edycja 5 + AP (patrz poz. 119)
121. Monika Sosnowska, *Bez tytułu*, 2015, rzeźba, stal malowana (zielona), 155 × 170 × 140 cm
122. Blue Republic, *Untitled*, from *Hats and Containers* / *Bez tytułu*, z serii *Pojemniki i nakrycia głowy*, 2010, obiekt, ready made, rysunek, 13 × 30 × 29 cm, dar od artystów
123. Blue Republic, *Red Shopping Bag on a Stick* / *Czerwona reklamówka na kiju*, obiekt, ready made, wymiary zmienne, dar od artystów
124. Blue Republic, *Water Drawings: A Tank* / *Rysunki wodne: Czołg*, 2014, wideo HD, 8 min 51 s, dar od artystów

Pozycje 120–121: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Białystok

W 2018 r. kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku wzbogaciła się o 132 prace, przekazane przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Zostały one wymienione w osobnym wykazie, patrz ss. 10–14.

2019

125. Anna Baumgart, *Zdobywcy słońca*, 2011, wideo, 28 min
126. Sergey Shabohin, 18 obrazów z cyklu *Praktyki podporządkowania*, 2016, malarstwo, akryl na płótnie, 18 × 24 cm
127. Mykola Ridnyi, *Blind Spot*, 2014–2015, spray akrylowy na wydruku, 20 prac, 42 × 59,4 cm; 4 rysunki na papierze, 21 × 29,7 cm, edycja 3 + 2 AP
128. Pravdoliub Ivanov, *Half-Truth* / *Półprawda*, 1999–2017, instalacja, dwie części; do wnętrza budynku: akryl na kartonie, lakier, 21 × 350 cm; poza budynkiem: folia samoprzylepna, 42 × 650 cm, edycja 2 + 1 AP

129. Karolina Bielawska, *Kompleks*, 2017, seria trzech obrazów, płyta OSB, grunt z piaskiem kwarcowym, szpachla, farba krzemianowa, 165 x 265 cm
130. Irmina Staś, *Organizm 114*, z cyklu *Przekroje*, 2018, malarstwo, olej na płótnie, 160 × 230 cm
131. Kobas Laksa, *Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca*, 2018, 5 fotogramów, wydruk cyfrowy, 30 × 40; 40 × 30 cm
132. Kobas Laksa, *Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca*, 2018, 5 fotogramów, wydruk cyfrowy, 30 × 40; 40 × 30 cm, dar od artysty
133. Mirosław Bałka, *182×206×16/Bab al-Dhahabi*, 2017, obiekt, stal, 182 × 206 × 16 cm, dar od artysty
134. Hubert Czerepok, *Abraham Ostrzega*, 2016, instalacja, neon, aluminium, 105 × 965 × 40 cm, dar od artysty

Pozycje 125–131: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – Program *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.* Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Białystok

2020

135. Vlada Ralko, 40 rysunków z cyklu *Kyiv Diaries* / *Dzienniki kijowskie*, 2013–2015, akwarela, papier, 29,7 × 21 cm
136. Anna Jermolaewa, *Political Extras*, 2015, wideo, 13 min 19 s
137. Zofia Gramz, 22 rysunki, różne tytuły, 2010–2016, tusz na papierze, 21 × 29,5; 29,5 × 21 cm
138. Patrycja Orzechowska, *HAUS*, z serii *Litery*, z cyklu *Kinderturnen*, 2012, 4 kolaże, tektura, papier, 30 × 24 cm
139. Patrycja Orzechowska, *Habitat*, z serii *Struktury*, z cyklu *Kinderturnen*, 2014, kolaż, tektura, papier, 85 × 70 cm
140. Patrycja Orzechowska, *Habitat*, z serii *Struktury*, z cyklu *Kinderturnen*, 2014, kolaż, tektura, papier, 60 × 50 cm, dar od artystki
141. Zhanna Kadyrova, *Shots*, 2010–2014, 7 obiektów, technika własna (3 białe i 2 czarne ceramiczne płyty podłogowe, 60 × 60 cm; 2 czarne ceramiczne tonda, ∅ 60 cm)
142. Zhanna Kadyrova, *Shots*, 2010–2014, 2 obiekty, technika własna (1 czarna ceramiczna płyta podłogowa, 60 × 60 cm; 1 białe ceramiczne tondo, ∅ 60 cm), dar od artystki

Pozycje 135–139, 141: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Białystok

2021

143. Nikita Kadan, *Pogromist Looking Like a Revolutionist* / *Oprawca o wyglądzie rewolucjonisty* oraz 2 bez tytułu, z cyklu *The Chronicle* / *Kronika*, 2016, rysunek, tusz na papierze, 17 × 24 cm, dar od artysty
144. Nikita Kadan, *Domesticated Enemy* / *Wróg udomowiony*, 2018, instalacja; rzeźba, gips, 300 × 73 × 35 cm; mebel, drewno, szkło, 128 × 200 × 46 cm, dar od artysty
145. Zofia Gramz, 3 rysunki, różne tytuły, 2010–2016, tusz na papierze, 21 × 29,5; 29,5 × 21 cm, dar od artystki
146. Marina Naprushkina, *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate* / *Twój strach to nasz kapitał. Twoja nienawiść to nasz mandat,* 2013–2020, z cyklu *Red Moabit* / *Moabit czerwony,* 2 elementy: płótno, akryl, 51 × 255 cm, 1 element: płótno, akryl, 214 × 165 cm; 63 elementy: C-print (format A2), łącznie 360 × 416 cm
147. Małgorzata Mirga-Tas, *Phuter o Jakha / Open Your Eyes*, 2020, obiekt, farba akrylowa i tkaniny na drewnianym parawanie, 185 × 235 cm
148. Diana Lelonek, *Wiosna na osiedlu Bema*, 2020, obiekt, gablota szklana wyposażona w oświetlenie z instalacją unikatowych obiektów znalezionych przez artystkę, 70 × 120 × 80 cm
149. Diana Lelonek, *Formy przetrwania*, 2020, wideo HD, 8 min, edycja 1/3
150. Karolina Breguła, *Zupa*, 2014, wideo HD, 18 min 56 s, edycja 3/5 + 2 AP
151. Agnieszka Brzeżańska, *Duchy ostryg*, 2019, rzeźba, masa celulozowa, 9 figurek, ok. 10 × 10 × 10 cm
152. Magdalena Łazarczyk, 5 kolaży z cyklu *Skrzydło poruszane palcami*, 2020, płytka PCV, żywica epoksydowa, 30 × 20; 30 × 30; 30 × 50; 20 × 15; 30 × 30 cm
153. Agnieszka Polska, *Plan Tysiącletni*, 2021, wideo dwukanałowe, 28′min

Pozycje 147–152: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, program *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej.* Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku
Pozycja 153: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

Białystok

2022

154. Alina Kleytman, *The story about the Old Fat Girl. Chapter five: Notes about Dumb Angry Bull* / *Bajka o Starej Grubej Dziewczynce. Rozdział piąty: Notatki o Głupim Złym Byku*, 2019, wideo, 4 min 40 s, edycja 4 + 1
155. Dominika Olszowy, *Słoje miodu w fundamentach łóżka*, 2020, instalacja, firanki, drewno, szkło, żywica epoksydowa, 75 × 187 × 95 cm
156. Diana Lelonek, *Wyjście ludzi z galerii*, 2021, fotografia, render, 131 × 197 cm
157. Jakub Gliński, *Personality Breakdown*, 2021, malarstwo, akryl na płótnie, 210 × 150 cm
158. Mikołaj Sobczak, *Znamia*, 2021, malarstwo, akryl na płótnie, 122 × 200 cm

Pozycje 155–158: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Białystok

2023

159. Daniel Rycharski, *Gniazdo #1*, 2022, drewno, metal, tęczowe pióra, wys. 182, ∅ 67 cm
160. Zuza Golińska, *Terytorium II*, 2020, stal malowana proszkowo (poliester-epoksyd), 180 × 68 × 0,3 cm

Pozycje 159–160: Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

Białystok

Kolekcja II

Prace zakupione lub otrzymane w darze przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

2005

1. Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie 1*, fotografia na piance, 120 × 181 cm
2. Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie 2*, fotografia na piance, 120 × 181 cm
3. Joanna Rajkowska, *Droga na lotnisko Tegel*, 2005, kolaż fotograficzny, dibond, pleksi, 10 × 180 cm
4. Artur Żmijewski, *Nasz śpiewnik*, 2003, wideo, 13 min 29 s
5. Marek Wasilewski, *Good Morning Tokyo*, 2002, 3 fotografie na piance, 51 × 78 cm, projekcja slajdu
6. Barbara Kasprzycka, *Komórka oka*, 1999, obiekt, farba witrażowa, pleksi, dwie warstwy w dystansie, 33 × 36 cm
7. Oskar Dawicki, *Praca magisterska*, 2005, instalacja, druk na piance, 64 elementy, A4; 3 egz. oprawionej pracy magisterskiej, A4, 64 s., 6 il.
8. Robert Kuśmirowski, *Dokumenty*, 2001–2002, 4 rysunki na papierze, 29,5 × 21; 34 × 20,5; 3,5 × 19,5; 3,5 × 6,5 cm, w dwóch ramach
9. Kuba Dąbrowski, *Co cię denerwuje?*, 2004, 5 fotografii na piance, 40 × 40 cm
10. Małgorzata Markiewicz, *Kwiaty*, 2005, 2 obiekty z ubrań, 80 × 80 × 20 cm
11. Małgorzata Markiewicz, *Kwiaty*, 2004, fotografia / lightbox, 20 × 25 × 10 cm
12. Laura Pawela, *Tu nie ma miejsca na sztukę*, 2004, malarstwo, akryl na płótnie, 90 × 170 cm
13. Mirosław Bałka, *193 × 167 × 30*, 1999, instalacja, stal, mydło, 193 × 167 × 30 cm
14. Izabela Gustowska, *Wonderful life*, 2003, wideo, 6 min 7 s, pętla
15. Paweł Althamer, *Teledysk*, 2004, wideo, 8 min 4 s
16. Marcin Maciejowski, *Pies bohater*, 2004, malarstwo, olej na płótnie, 55 × 75 cm
17. Vesna Bukovec, *Is Art Necessary? Why?* / *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, 2004, instalacja, druk cyfrowy na piance, 19 elementów, 20,5 × 28,5; 28,5 × 20,5 cm
18. Jadwiga Sawicka, *Z zemsty*, 2001, malarstwo, olej na płótnie, 60 × 80 cm
19. Viktor Marushchenko, *Dreamland Donbas*, 2004, 66 fotografii, 32 szt.: 15 × 21 cm; 34 szt.: 60 × 90 cm
20. Julita Wójcik, *Koronka*, 2005, obiekt, wełna, 20 × 64 × 17 cm
21. Agata Michowska, *DEATH (Wintertime)*, 2004, instalacja, 16 elementów, gips, włóczka, wys. 20 cm każdy; projekcja slajdu, ok. 100 × 300 cm

Poz. 1–2: Prace inaugurujące kolekcję Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, podarowane przez Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego w ramach Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu”
Poz. 3–19: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu”. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Poz. 20: Zakup sfinansowany przez Wyższą Szkołę Administracji Publicznej im. S. Staszica w Białymstoku
Poz. 21: Zakup sfinansowany przez Wydawnictwo Prasa Podlaska Sp. z o.o.

2006

22. Bogna Burska, *Arachne*, 2003, wideo, 5 min 3 s; 25 kadrów, druk cyfrowy, dibond, 20 × 25 cm
23. Kuba Bąkowski, *Chłopiec i jego pies*, 2006, instalacja, żywica epoksydowa, styropian, wojskowe ubranie ochronne, butelka PET, rurki plastikowe
24. Monika Sosnowska, *Mała Alicja*, 2001, instalacja, pomalowany MDF, 275 × 250 × 734 cm
25. Anna Baumgart, *Kobieta w masce*, 2006, rzeźba, odlew silikonowy malowany, metalowa podstawa, wys. 100 cm
26. Cezary Bodzianowski, *Latający Holender*, 2003, wideo, 8 min 58 s
27. Rafał Bujnowski, *Zug. St. Michael*, 2004, malarstwo, olej na płótnie, 30 × 40 cm; wideo, 9 min 13 s
28. Małgorzata Jabłońska, *Szkolenie*, 2003, 10 grafik cyfrowych, druk solwentowy, 60 × 80 cm
29. Karol Radziszewski, *Madonna*, 2002, malarstwo, akryl na płótnie, 100 × 100 cm
30. Martin Zet, *13:17 February 18, 2005 Dartington, UK* / *13:17 18 lutego 2005 Dartington, Anglia*, z cyklu *Saluto Romano*, 2005, fotografia wydruk cyfrowy, 60 × 80 cm
31. Martin Zet, *12:10 June 22, 2005 Helsinki, Finland* / *12:10 22 czerwca 2005 Helsinki, Finlandia*, z cyklu *Saluto Romano*, 2005, fotografia wydruk cyfrowy, 60 × 80 cm, dar od artysty
32. Martin Zet, *18:16 June 18, 2005 Lahti, Finland* / *18:16 18 czerwca 2005 Lahti, Finlandia*, z cyklu *Saluto Romano*, 2005, fotografia wydruk cyfrowy, 60 × 80 cm, dar od artysty
33. Martin Zet, *14:01 June 9, 2005 Martiněves, Czech Republic* / *14:01 9 czerwca 2005 Martiněves, Czechy*, z cyklu *Saluto Romano*, 2005, fotografia wydruk cyfrowy, 60 × 80 cm, dar od artysty
34. Kuba Bąkowski, *Flaga*, 2002, wideo, 5 min, dar od artysty

Poz. 22–30: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu „Znaki Czasu”. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

2007

35. Hubert Czerepok, 22 rysunki z cyklu *Seanse*, 2007, ołówek na papierze, 42 × 30; 30 × 42 cm, dar od artysty
36. Hubert Czerepok, *Playoff*, 2006, film animowany, ołówek, 1 min 34 s
37. Agata Bogacka, *Zostać tu 1*, 2006, malarstwo, akryl na płótnie, 180 × 160 cm
38. Janek Simon, *Niszczarka*, 2006, instalacja, komputer, drukarka, niszczarka, wiatrak elektryczny, papier
39. Marek Wasilewski, *Polski las*, 2006, wideo, 10 min 7 s; 12 fotografii, 50 × 60 cm
40. Wilhelm Sasnal, bez tytułu (na podstawie *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*), 2006, 6 rysunków, tusz na papierze, A3
41. Marek Sobczyk, *„Entartete Kunst” [Mies van der Rohe – Barcelona Sessel MR90]*, 2006, malarstwo, tempera jajkowa na płótnie, 136 × 125 cm
42. Kobas Laksa, *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę*, 2000, wideo, 22 min
43. Anna Molska, *Tanagram*, 2006–2007, wideo, 5 min 18 s
44. Maciej Kurak, *Czy ważne jest kto chowa się za obrazem?*, 2007, instalacja rzeźbiarska, 170 × 70 × 70 cm
45. Radek Szlaga, 8 rysunków z cyklu *Złe rysunki*, 2007, marker i kredka na papierze, 29,5 × 21,7 cm
46. Dominik Lejman, *Ogród francuski II*, 2007, malarstwo, akryl na płótnie; projekcja wideo, 150 × 260 cm
47. Piotr Lutyński, *Ptasia kolumna*, 2007, obiekt, akryl i olej na płótnie, płyta pilśniowa na ramie, 40 × 120 × 6,5 cm; klatka dla ptaków, 45 × 42 × 27 cm
48. Piotr Lutyński, bez tytułu, 2007, obiekt, akryl, olej, płótno, drewno, sznurek, haczyki, 19 × 19 × 103 cm, dar od artysty

Poz. 36–47: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu „Znaki Czasu”. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

2008

49. Attila Csörgő, *The Peeled City I*, 2002, 12 fotografii, C-print, 20 × 20 cm, ułożonych w 3 ramach, 23 × 90 cm
50. Robert Rumas, *Demosutra*, 1994/2004, 15 fotografii, C-print naklejony na aluminium, 50 × 50 cm
51. Daniel Rumiancew, *Autoerotique*, 2003, dwukanałowa instalacja wideo, 10 min 30 s
52. Piotr Kurka, *Dostałem pieska*, 2002, mixed media, rzeźba, ready made, 91 × 70 × 32 cm
53. Paweł Susid, *Naród zasłania człowieka*, 2006, malarstwo, olej i akryl na płótnie, 27 × 65 cm
54. Paweł Susid, *Z żalem muszę donieść…*, 2001, malarstwo, akryl i flamaster na płótnie, 24 × 100 cm
55. Tomasz Mróz, *Autoportret*, 2006, instalacja, 6 rzeźb silikonowych, silnik elektryczny, obroża i smycz, dźwięk
56. Piotr Wyrzykowski, *Cyborg's Sex Manual 1.1.*, 1999, instalacja wideo, 21 min 57 s
57. R.E.P. (Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Lesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), *Patriotism*, 2007, malarstwo ścienne, słownik symboli
58. Iza Tarasewicz, *Rany*, 2008, obiekt, preparowane wieprzowe pęcherze moczowe, jelita, mięso, krew, karton, papier, 18 × 31 × 31 cm
59. Jadwiga Sawicka, *Bydlaki*, 2000, malarstwo, olej na płótnie, 70 × 100 cm
60. Jadwiga Sawicka, *Ucięła, uciekła*, 2000, malarstwo, olej na płótnie, 50 × 70 cm

Poz. 49–60: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu „Znaki Czasu”. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

2009

61. Basia Bańda, *Oko*, *Sarenka*, *Malinka*, 2008, 3 obiekty tekstylne, ok. 10 × 30 cm
62. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), *Beznadziejnik. Rozdział 2. Artystka na głowie*, 2008, wideo, 6 min 44 s
63. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), *Hommage à Zofia Kulik*, 2006, 3 fotografie, 100 × 60 cm
64. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), *Hommage à Natalia LL*, 2006, 3 fotografie, 120 × 120 cm
65. Jiří Černický, *Pincushions (daily voodoo)*, 2004, instalacja, 8 elementów, tkanina, igły, ok. 20 × 20 cm każdy
66. Jiří Černický, *Phoenixes* / *Feniksy*, 2007, instalacja, owady, papierosy, szkło/metal

67. Hubert Czerepok, *Computerstudio 001*, 2002, wideo, pętla, 7 min 10 s
68. Ryszard Grzyb, *It's getting better and even better*, 2009, obiekt, neon, 40 × 89,5 cm
69. Agnieszka Polska, *Obiekty*, 2007–2008, cyfrowy kolaż fotograficzny, 13 czarno-białych druków fotograficznych, C-print, różne wymiary
70. Aleksandra Polisiewicz, praca z cyklu *Wartopia I*, 2006/2008, grafika komputerowa, wydruk, lambda, dibond, pleksi, 50 × 200 cm (druga praca z cyklu zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2009 r.)
71. Krzysztof Wodiczko, *Autoportret podwójny*, 1974–2009, fotografia, lambda, dibond, praca dwustronna, 100 × 200 cm
72. Elżbieta Jabłońska, *Is your mind full of good?*, 2009, obiekt, neon, 28 × 200 cm
73. Zbigniew Rogalski, *Historie (1)*, 2008, malarstwo, olej na płótnie, 140 × 200 cm
74. Rewizja (Andrei Dureika, Janna Grak, Andrei Loginov, Maxim Tyminko, Maxim Wakultschik), *Revision. Part I / Rewizja. Część I*, 2005, fotomontaż, C-print, aluminium, 250 × 500 cm; *Revision. Part II / Rewizja. Część II*, 2005, fotomontaż, C-print, aluminium, 250 × 500 cm
75. Anna Konik, *In the Middle of the Way / Gra w miasto (Białystok)*, 2008, dwukanałowe wideo, 19 min 35 s; 6 fotografii, 31 × 40,5 cm
76. Zuzanna Janin, *Moja pamięć*, 1993–2000, instalacja, sztuczna mgła, światło jarzeniowe, pleksi grawerowane, 24 panele, 160 × 40 cm każdy
77. Piotr Żyliński, *Trans-Atlantyk*, 2008, wideo, 1 h 21 min

Pozycje 61–77: Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Białystok Podlaskie

2010

78. Łukasz Gronowski, *Patriota*, 2006, wideo, 1 min 40 s
79. Cezary Bodzianowski, *Świadome zgody*, 2009, wideo, 14 min 45 s
80. Deimantas Narkevičius, *Energy Lithuania*, 2004, wideo, (film Super 8 mm przeniesiony na DVD), 17 min 27 s
81. Maurycy Gomulicki, *Pussy Mandala*, 2008, 3 kolaże cyfrowe, lambda, dibond, pleksi (acrylic mount), Ø 100 cm
82. Wojciech Bąkowski, *Miłość*, 2009, film animowany, 5 min 13 s; wydruk klatki z filmu oprawiony w gablotę, 30 × 40 cm
83. Karolina Zdunek, z cyklu *Hommage à Krasiński*, 2006, malarstwo, olej na płótnie, 270 × 190 cm
84. Karolina Zdunek, z cyklu *Hommage à Krasiński*, 2006, malarstwo, olej na płótnie, 40 × 40 cm
85. Norman Leto, *Bryła życiorysu Edwarda Krasińskiego*, 2009, wersja blue, custom software, grafika 3D, fotograficzny druk archiwalny na płótnie, 140 × 140 cm
86. Aleksandar Stankoski, 15 rysunków z cyklu *Unidentified*, 1993–1997, długopis na papierze, 29,7 × 21; 21 × 29,7 cm; 15 rysunków z cyklu *Minorities of Reality*, 1998–2000, długopis na papierze, 29,7 × 21; 21 × 29,7 cm
87. Kamera Skura (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan), *Žijeme tady s vámi I / Żyjemy tutaj z wami I*, 2002, 3 fotografie, 150 × 100 cm
88. Kamera Skura (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan), *Žijeme tady s vámi II / Żyjemy tutaj z wami II*, 2002, fotografia, 100 × 180 cm
89. Twożywo (Krzysztof Sidorek, Mariusz Libel), *Kultura i Sztuka*, 2007, grafika, 50 × 50 cm

Pozycje 78–88: Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Białystok Podlaskie

2011

90. Claudio Moser, *Les Charbonnières*, 2009, wideo, 5 min 14 s
91. David Diao, *0.10 in 2010*, 2010, malarstwo, akryl na płótnie, 213 × 274 cm
92. Julita Wójcik, *Modernistka*, 2009, wideo, projekcja 6-kanałowa, 36 min, pętla
93. Paweł Dziemian, *Kim*, 2009, wideo, 18 min 19 s
94. Alevtina Kakhidze, *I am late for a plane that's impossible to be late / Spóźniam się na samolot, na który nie można się spóźnić*, 2010–2011, archiwum projektu, instalacja wieloelementowa, wideo, fotografie, wycinki z gazet, wydruki tekstów, obiekty

Pozycje 90–94: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Prezydenta Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Białystok Podlaskie

2012

95. Piotr Wysocki, *Krzyż*, 2011, rzeźba multimedialna, stal, 15 monitorów z projekcjami wideo, 250 × 150 cm
96. Stas Volyazlovsky, *Cats vs. China Queering / Koty kontra chińska pederastia*, 2010, wideo, 6 min 36 s
97. Ada Karczmarczyk, *American Girl*, 2010, wideo, 25 min 55 s
98. Aleksander Komarov, *Głosy/Voices*, 2011, wideo, 13 min 55 s
99. Sergey Shabohin, *St()re #1: History Holes*, 2011, instalacja wieloelementowa, gablota z metalu i pleksi, świeczki, fotografie, wycinki z gazet, sztuczne kwiaty, znicze, butelki, kolaże, dewocjonalia
100. R.E.P. (Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Lesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), *Songster / Pieśniarz*, 2011, wideo, 27 min 7 s
101. Veaceslav Druta, *Untitled (performance with the participation of Mary Beth Heffernan) / Bez tytułu (performans z udziałem Mary Beth Heffernan)*, 2008, wideo, 15 min 4 s, edycja 1/5 + 1 AP
102. Volodymyr Kuznetsov, *Small Fiat 126p. Monument to the 90s / Mały fiat 126p. Pomnik lat 90.*, 2011, instalacja
103. Jakup Ferri, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist / Artysta, który nie mówi po angielsku, nie jest artystą*, 2003, wideo, 4 min 8 s
104. Szymon Kobylarz, *Cannelloni Bomb*, z cyklu *Civil Defense*, 2009, obiekt, drewniana kaseta z szybą, inne media, 22 × 22 × 9,5 cm; rysunek, kredka na papierze, 28,5 × 18 cm
105. Piotr Łakomy, bez tytułu, 2012, obiekt, styropian, lakier samochodowy, 183 × 100 × 100 cm
106. Piotr Łakomy, bez tytułu *(aktualna waga)*, 2011, obiekt, 69 kg, złom, lakier samochodowy, 40 × 40 × 20 cm
107. Piotr Łakomy, bez tytułu *(Ghetto Is a Trap*, wersja loop), 2012, obiekt, suszarki na bieliznę, iPod, słuchawki, lakier samochodowy, 183 × 100 × 100 cm
108. Joanna Malinowska, *Cane and Black Cube*, 2009–2010, instalacja, drewniana laska, koc filcowy, silnik, drewniana skrzynka, 43 × 43 × 43 cm, czarna farba
109. Joanna Rajkowska, *Socgwiazda*, 2011, cykl fotografii, rysunek, makieta
110. Izabela Tarasewicz, *Uniform*, 2011, obiekt, skóra zwierzęca, tkanina, 30 × 35 × 104 cm
111. Babi Badalov, *Why I Speak English? / Dlaczego mówię po angielsku?*, 2011, tkanina, 313 × 152 cm
112. Zhanna Kadyrova, *Asphalt Cut-Out*, 2011, obiekt, asfalt, metal, 110 × 155 × 10 cm
113. Angelika Markul, *Casela*, 2006, dwukanałowa instalacja wideo, 2 min 18 s i 52 s; obiekt, skóra zwierzęca z sierścią, wypchana folią, ok. 40 × 100 × 60 cm

Pozycje 95–113: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dofinansowano ze środków z budżetu Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Białystok Podlaskie

2013

114. Olaf Brzeski, *Upadek człowieka, którego nie lubię*, 2012, film 16 mm przeniesiony na wideo HD, 8 min 46 s; rzeźba, stal malowana, 270 × 350 × 210 cm
115. Shana Moulton, *The Galactic Pot Healer / Galaktyczny rekonstruktor ceramiki*, 2010, wideo HD, 8 min 32 s, kolor, dźwięk; *The Galactic Pot Healer Ascension / Wspinaczka galaktycznego rekonstruktora ceramiki*, 2010, instalacja, malowane drewno, laska, włóczka, styropian, dozownik tabletek, ceramika, wideo HD, 6 min 9 s, kolor, pętla
116. Konrad Smoleński, *The End of Radio*, 2012, audioinstalacja, 194 mikrofony, 210 statywów, 20 wzmacniaczy słuchawkowych, 5 odtwarzaczy DVD i in.
117. Hubert Czerepok, *Lux Aeterna*, 2011, wideo, 29 min
118. Alicja Bielawska, *Przybrane kształty (pomiędzy)*, 2012, obiekt, płyta meblowa, metal, farba, 110 × 162 × 100 cm
119. Slavs and Tatars, *Men are from Murmansk, Women are from Vilnius*, 2012, obiekt, malowane szklane lustro, drewniana rama, 109,5 × 160 cm
120. Jadwiga Sawicka, praca z serii *Zadanie artysty*, 2012, obiekt, książka, kolaż, 25,5 × 18,5 × 3,5 cm

Pozycje 114–120: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dofinansowano ze środków z budżetu Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Białystok Podlaskie

2014

121. Dan Perjovschi, *Galeria Arsenal Notebook*, 2012, obiekt, notatnik, 15,7 × 11 × 2 cm, tusz na papierze, 84 rysunki + 3 strony notatek osobistych, unikat; 35 wybranych rysunków w zapisie elektronicznym, z możliwością odtworzenia, edycja 4 + AP
122. Anna Okrasko *Sobota/Zatertag/Saturday*, 2011, wideo HD, 20 min 30 s
123. Wojtek Doroszuk, *Festin*, 2013, wideo HD, 20 min 17 s, edycja 3/8
124. Vahram Aghasyan, *Ghost City*, 2007, 3 fotografie, kolorowy druk na PCV, 100 × 133 cm
125. Zbigniew Libera, *Wolny strzelec (autoportret)*, 2013, dyptyk, fotografia, druk kolorowy na papierze, dibond, 110 × 218; 110 × 146 cm, edycja 3 + 2 AP, egzemplarz #1/3
126. Aleksander Komarov, *Palipaduazennije*, 2012/2013, wideo HD, 21 min, edycja 2 + 1 AP; książka artystyczna, 2000 egz.

127. Ada Karczmarczyk, *Embrion*, nr 1, 2012, obiekt, 8 × 5 × 3 cm, technika własna, plastelina, polimer, cyrkonie, tkanina, edycja 1/3 + 2 AP

Pozycje 121–127: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dofinansowano ze środków z budżetu Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

2015

128. Rafał Bujnowski, *Pejzaż*, z serii *Nokturn*, 2014, malarstwo, olej na płótnie, ca. 130 × 300 cm
129. Rafał Bujnowski, *Pejzaż*, z serii *Nokturn*, 2014, malarstwo, olej na płótnie, ca. 130 × 300 cm
130. Daniel Malone, *Furniture Music (For KK & WS) / Muzyka meblowa (dla KK i WS)*, 2011/2014, instalacja, nagranie dźwiękowe na płycie winylowej, gramofon-mebel z głośnikami, ok. 85 × 45 × 35 cm
131. Julita Wójcik, *Umowa o pracę*, 2012, instalacja, druk na papierze, 20 kartek formatu A4, gablota z drewna i szkła
132. Lada Nakonechna, *Mobile Portable Model / Ruchomy model przenośny*, 2014, instalacja, metal, lampa, rysunek na ścianie, ok. 250 × 80 × 80 cm

Pozycje 128–132: Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dofinansowano ze środków z budżetu Miasta Białegostoku. Zrealizowano przy wsparciu finansowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

W 2018 r. Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych przekazało swoją kolekcję Galerii Arsenał w Białymstoku. W 2019 r. PTZSP zakończyło działalność.

Zestawienie przygotowała Ewa Borowska

Collection II

Works purchased or received as a gift by the Arsenal Gallery in Białystok

1991

1. Jacek Sempoliński, *Czaszka / Skull*, 1986, painting, oil on canvas, 100 × 81 cm

1992

2. Waldemar Umiastowski, *Bez tytułu. Nr 7 / Untitled. No. 7*, 1988, painting, emulsion paint on canvas, 140 × 170 cm
3. Waldemar Umiastowski, *Bez tytułu. Nr 15 / Untitled. No. 15*, 1988, painting, emulsion paint on canvas, 130 × 170 cm

1993

4. Józef Robakowski, set of 15 video works: *Dla Warsztatu Formy Filmowej: Bliżej – Dalej / For the Film Form Workshop: Nearer – Farther*, 1984, video performance, 4 min; *La – Lu La – Lu*, 1985, video performance, 2 min; *Samochody, samochody! / Cars, Cars!*, 1985, video performance, 2 min; *Taniec z drzewami / Dancing with Trees*, 1985, video performance, 2 min 30 sec; *Party z Lutosławskim / A Party with Lutosławski*, 1987, video performance, 27 min; *Pieśń nastroju / The Song of a Mood*, 1987, video performance, 1 min 30 sec; *Dotknięcie Józefa / Joseph's Touch*, 1989, video, 18 min; *Zabawy Polaków / The Games Poles Play*, 1989, video, 26 min 2 sec; *Chodź do mnie / Come to Me*, 1989/90, video performance, 5 min; *Moje videomasochizmy II / My Video Masochisms II*, 1990, video performance, 4 min; *Ojej, boli mnie noga... / Ouch, My Leg Hurts...*, 1990, video, 2 min 44 sec; *Szukaj! / Search!*, 1990, video, 1 min 22 sec; *Testament P. Józefa / Mr Joseph's Last Will*, 1990, video performance, 4 min; *Arnolvideofini – 1434–1992*, 1992, video performance, 11 min; *Okulary / The Glasses*, 1992, video story, 9 min
5. Jarosław Modzelewski, *Czyszczenie mnicha / Cleaning the Monk*, 1992, painting, oil on canvas, 190 × 136 cm
6. Mikołaj Smoczyński, *Akcja równoległa / Parallel Action*, 1991, photograph, 200 × 100 cm
7. Małgorzata Niedzielko, untitled, 1989, sculpture, charred wood, 2 elements, 174 × 45 × 32; 10 × 190 × 20 cm
8. Ihar Kashkurevich, untitled, 1992, painting, oil on fiberboard, 90 × 120 cm
9. Jerzy Truszkowski, untitled, 1993, painting, oil on canvas, 150 × 150 cm, work donated by the artist
10. Krzysztof Bednarski, *Miejsce dla dwojga II / A Place for Two II*, 1992, object, scorched wood, 167 × 51 × 23 cm, work donated by the artist
11. Zbigniew Warpechowski, *Talerzowanie / Dishing*, 1992, object, wood, ceramics, plastic, 70 × 70 × 7.5 cm

1994

12. Andrzej Pepłoński, *Absolwent / The Graduate*, 1991, painting, tempera on paper, 30 elements, 30 × 43 cm each
13. Wojciech Łazarczyk, untitled, 1993, painting, oil on canvas, 55 × 46 cm
14. Mariola Przyjemska, untitled, 1993, painting, oil on canvas, 138 × 200 cm

1996

15. Natalia LL, *Przedmioty codzienne / Common Objects* (element), 1994, photographic print on canvas, 150 × 115 cm
16. Mirosław Rogala, *Macbeth: The Witches Scenes*, 1988, video, colour, stereo, music: Mirosław Rogala, 17 min 38 sec, work donated by the artist
17. Hannes Forster, untitled, 1996, fibreboard, graphite, 4 works, 80 × 62; 80 × 124 cm, works donated by the artist
18. Konrad Kuzyszyn, *Kondycja III / Condition III*, 1995, 2 photographic objects, slide, glass, silicone, plywood, ligh bulb, 15,5 × 30 × 25 cm each
19. Leszek Lewandowski, untitled, 1995, painting, tempera on canvas, 130 × 97 cm
20. Leszek Lewandowski, untitled, 1995, painting, tempera on wood, 31 × 10 cm
21. Zofia Kulik, *Mandala*, 1994, photo collage, 4 elements, 60,5 × 50,5 cm each
22. Marek Kijewski, („trzy najczcigodniejsze siostry zrodzone...") / ("three most venerable sisters born..."), 1994, object, fur of a wild cat, rubber, egg cartons, aluminium paint, 24 carat ducat gold, 3 elements, 43 × 43 × 11 cm each

1997

23. Jerzy Truszkowski, *Caput mortuum*, 1997, diptych, photography, Cibachrome, 70 × 100; 40 × 60 cm, work donated by the artist
24. Jerzy Truszkowski, *Śnieg i krew / Snow and Blood*, 1993, 2 photo collages, 50 × 40 cm, work donated by the artist

1998

25. Leon Tarasewicz, untitled, 1997, painting, acrylic on canvas, 65 × 65 cm
26. Leon Tarasewicz, untitled, 1997, painting, acrylic on canvas, 65 × 65 cm

1999

27. Mikołaj Smoczyński, *Biblioteka / Library*, 1993, installation, reinforced concrete, 44 elements, 34 × 35 × 10 cm each

28. Konrad Kuzyszyn, *Obiekty bycia* / *The Objects of Being*, 1999, installation, medical cabinet, photographic objects, 170 × 60 × 60 cm
29. Łukasz Skąpski, untitled, 1998, photograph, 120 × 200 cm
30. Marta Deskur, *Andrzej i Pysio* / *Andrzej and Pysio*, 1999, photograph, duratrans on acrylic glass, 185 × 130 cm
31. Odili Donald Odita, *Soft Borders*, 1999, painting, canvas on wood, acrylic paint, dry pigment, 8 panels: 54 × 12; 54 × 36; 54 × 54; two pieces 54 × 18; three pieces 54 × 27 cm, work donated by the artist
32. Wojciech Łazarczyk, untitled, 1999, painting, acrylic on canvas, 145 × 314 cm
33. Małgorzata Niedzielko, untitled, 1999, sculpture, sheet metal, wood, 2 elements, 202 × 96 × 66 cm
34. Agnieszka Tarasiuk, *Żaloty* / *Frolic*, 1998, video, 5 min 19 sec
35. Grzegorz Klaman, *Katabasis,* 1993, installation, part of the work: one of 3 cases, steel, aluminium, human organs specimens, 42 × 57 × 15 cm each, loudspeaker, gas tank with burner (see items 41–42)

2000

36. Robert Maciejuk, untitled, 1999, painting, oil on canvas, 21 elements, 55 × 65 cm each
37. Jarosław Bartołowicz, *Listopad (Głód wiary)* / *November (A Hunger for Faith),* 1992, photograph, 16 elements, 40 × 30 cm each
38. Zbigniew Rogalski, untitled, 1998, painting, acrylic on canvas, 180 × 480 cm
39. Tomasz Ciecierski, untitled, 1999, painting, oil on canvas, 54 × 66 cm

2001

40. Grzegorz Klaman, *Katabasis*, installation, part of the work: the second of 3 cases, steel, aluminium, human organs specimens, 42 × 57 × 15 cm each, loudspeaker, gas tank with burner (see items 35 and 41)
41. Grzegorz Klaman, *Katabasis*, installation, part of the work: the third of 3 cases, steel, aluminium, human organs specimens, 42 × 57 × 15 cm each, loudspeaker, gas tank with burner (see items 35 and 40), work donated by the artist
42. Zbigniew Rogalski, untitled, 1998, painting, acrylic on canvas, 50 × 60 cm, work donated by the artist
43. Andrzej Szewczyk, *Dla babci Gertrudy* / *For Grandma Gertruda*, 2000, painting, acrylic on canvas, 70 × 50 cm, work donated by the artist
44. Andrzej Szewczyk, *Dla babci Jadwigi* / *For Grandma Jadwiga*, 2000, painting, acrylic on canvas, 83 × 59 cm, work donated by the artist
45. Magisters (Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski), *Bardzo wysoki stopień samoświadomości* / *A very high level of self-awareness*, 2001, photograph, 100 × 150 cm
46. Dorota Nieznalska, untitled, 1999, 3 photographs on polyurethane board, 92 × 125 cm
47. Dorota Nieznalska, untitled, 1999, object, riveted leather muzzle
48. Kijewski & Kocur (Marek Kijewski, Małgorzata Malinowska), *Inwazja* / *Invasion*, 2001, large format print, 204 × 510 cm, work donated by the artists
49. Katarzyna Kozyra, *Krzysztof Czerwiński II*, 2001, 2 photographs, 98 × 104 cm, work donated by the artist

2002

50. Robert Maciejuk, *Panda*, 2001, mosaic, personal technique, wood, fabric, fibreboard, two elements: 129 × 147 × 2 cm, two elements: 129 × 129 × 2 cm, work donated by the artist
51. Krzysztof Bednarski, *Miejsce dla dwojga I* / *A Place for Two I*, 1992, object, scorched wood, wire mesh, two glass vessels, pigment, 167 × 51 × 23 cm
52. Leszek Lewandowski, *Imaginoskop* / *Imaginoscope*, 2002, object, an engine, clapboard, a light bulb, H 40, ∅ 30 cm
53. Marzanna Morozewicz, *Autoportret z różami* / *Self-Portrait with Roses*, 2002, sculpture, personal technique, plaster, paper, 65 × 30 × 30 cm

2003

54. Dominik Lejman, *Małe spektakle* / *Little Spectacles*, 2003, video, 23 min, work donated by the artist
55. Dominik Lejman, *Małe spektakle – Iguana* / *Little Spectacles – Iguana*, 2003, digital photograph, 89 × 120 cm, work donated by the artist
56. Elżbieta Jabłońska, *Supermatka* / *Supermother*, 2003, 3 photographs, acrylic glass, 80 × 125 cm
57. Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski), *Hamlet*, 2002, video, 7 min

2007

58. Leszek Lewandowski, *Portret trumienny* / *Coffin Portrait*, 2006, object, mirrors, neon lights, plywood, 62 × 74 × 22 cm
59. Leon Tarasewicz, untitled, 1987, painting, oil on canvas, 190 × 260 cm
60. Marta Deskur, *Potępienie* / *Condemnation*, 2007, photo collage / lightbox, 70 × 127 cm, work donated by the artist
61. Marta Deskur, *Wniebowzięcie* / *Assumption*, 2007, photo collage / lightbox, 70 × 127 cm, work donated by the artist
62. Jarosław Kozakiewicz, *IGO (Identified Geometrical Objects)*, 2004, 2 sculptures, wood, 88 × 13.5 × 16 cm, 86 × 13.5 × 7 cm; drawing, pencil on paper, 32.5 × 40 cm

2008

63. Hanna Łuczak, *Przerwa* / *Break*, 1993, multi-element installation, 3 tables, 12 stools, 3 chains, 3 metal plaques, work donated by the artist
64. Alexandre Perigot, *Reanimation no 2/5*, 1993, animated film, 1 min 40 sec, work donated by the artist
65. Katarzyna Józefowicz, *Habitat*, 1993–1996, installation, paper, glue, dimensions variable
66. Elżbieta Jabłońska, *Nie licz na nic* / *Do Not Count On Anything*, 2007, idea, dimensions variable; banner on PVC mesh, 7.5 × 15 m; embroidery, white thread on linen canvas, 200 × 230 cm; stickers, print on adhesive paper, 5.7 × 10.5 cm
67. Oskar Dawicki, *Miejsce w sercu* / *A Place in the Heart*, 2008, installation, birdcages, stuffed bird, dimensions variable

2009

68. Jacek Malinowski, *Marker*, 2009, video, 40 min 30 sec (Part 1: *Recognition*; Part 2: *Territory*; Part 3: *Frustration*)
69. Aleksandra Polisiewicz, work from the *Wartopia I* series, 2006/2008, computer graphic, printout, lambda, Dibond panel, acrylic glass, 50 × 200 cm (another work from the series was purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2009)
70. Slaven Tolj, *Bubo-Bubo Maximus*, 1994, installation, wood and glass showcase, fan, 198 × 98 × 98 cm
71. Slaven Tolj, *Patriot*, 2007, video (recording from a performance), 2 min 33 sec
72. Piotr Wyrzykowski, *Polowanie na człowieka* / *Manhunt*, 2006, 4 photographs / lightboxes, 75 × 150 × 21.5 cm
73. Sibylle Ettengruber, *Walk on by – unfolding map, °2 Białystok*, 2009, video, 23 min 11 sec
74. Katarzyna Kozyra, *The Midget Gallery*, 2007, project archive, puzzle, lamp, promotional materials, stamp, photocopies, sketches and notes; 3 DVDs: *The Midget Gallery slide show. Squatted events 2006*, 3 min 44 sec; *The Midget Gallery buys artworks. Basel 2007*, 6 min 38 sec, *The Midget Gallery. 1st Midget Biennale. Berlin 2008*, 6 min 45 sec, work donated by the artist

2010

75. Norman Leto, *Buttes Monteaux 3*, 2009, 3D animation, 27 min 37 sec, work donated by the artist
76. Ewa Partum, *Hommage à Kazimierz Malewicz*, 2004, object, road sign, metal pole, concrete, 230 × 61 × 61 cm
77. Józef Robakowski, *Rozmyślania przy lizaniu* / *Meditations while Licking*, 2007, video, 6 min 5 sec
78. Maurycy Gomulicki, *Perła* / *The Pearl*, 2009, object, resin, glass fiber, car varnish, ∅ 224 cm, work donated by the Art Residence Centre in Wigry
79. Grzegorz Dąbrowski, *Moje małe zoo / My Little Zoo*, 2009, 20 colour photographs, 30 × 45.6 cm

2011

80. Piotr Bosacki, *Film o Kostuchu* / *Grimbones*, 2008, animation, 2 min 50 sec
81. Aleksandra Czerniawska, *Wesele* / *The Wedding*, 2008, painting, oil on canvas, 187 × 308 cm
82. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę* / *Balancing Exercises*, 2007, painting, acrylic on canvas, 120 × 100 cm
83. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę* / *Balancing Exercises*, 2007, painting, acrylic on canvas, 73 × 100 cm
84. Karol Radziszewski, *Ćwiczenia na równowagę* / *Balancing Exercises*, 2007, painting, acrylic on canvas, 50 × 90 cm
85. Zbigniew Rogalski, work from the *Neony* / *Neons* series, 2009, black-and-white photograph, 80 × 84 cm, work donated by the artist
86. Oskar Dawicki, *Okno dla palaczy – prototyp* / *Window for Smokers – Prototype*, 2007, installation, wood, acrylic glass, felt, 125 × 87 cm, work donated by the artist
87. Oskar Dawicki, *Owoc lęku, warzywo spokoju* / *Fruit of Anxiety, Vegetable of Calm*, 2006, installation, plastic medicine bottle, germinating bean; photograph and text, C-Print and screen printing on cardboard, 50 × 70 cm, work donated by the artist
88. Milena Korolczuk, *Białystość* / *Bialystokness*, 2010, full HD video, 4 min 55 sec
89. Zbigniew Oksiuta, *Forma 080411* / *Form 080411*, 2011, object, gelatine, ∅ 150 cm, work donated by the artist

2012

90. Józef Robakowski, *Z mojego okna* / *From My Window*, 1978–1999, video, 20 min
91. Franciszek Orłowski, *Przebieralnia* / *Fitting Room*, 2012, installation, mirror, steel, textiles, 220 × 120 × 120 cm
92. Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills #2*, 100 × 80 cm, *Untitled Film Stills #54,* 70 × 100 cm, *Untitled Film Stills #62,* 2006, 70 × 100 cm, photographs on a Dibond panel
93. Marcin Maciejowski, *Obciąć budżet galerii* / *Cut the Gallery's Budget*, 2004, painting, oil on canvas, 50 × 60 cm
94. Tigran Khachatryan, *Nachalo – The Beginning*, 2007, video, 12 min 20 sec
95. Ştefan Constantinescu, *Troleibuzul 92*, 2009, video, 9 min 1 sec

Items 90–95 Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland.

2013

96. Honza Zamojski, *Anakonda* / *Anaconda*, 2012, drawing on carbon paper / lightbox, 50 × 50 cm, work donated by the artist

2014

97. Mirosław Bałka, *Czysty piesek* / *Clean Dog*, 1986, object, acrylic fiber, metal armature, 29 × 83 × 16 cm; glass showcase, 41 × 85 × 28 cm
98. Leszek Lewandowski, *Kanał* / *The Sewer*, 2009, object, concrete circle pit block, mirrors, lamp, H 50, ∅ 85 cm
99. Natalia LL, *NATALIA! (7 silnia)* / *NATALIA! (7 factorial)*, 1971, installation, printouts on paper, 55 elements, 21 × 29.6 cm
100. Małgorzata Niedzielko, *Mnożenie wątpliwości* / *Multiplying Doubts*, 2013, a series of 12 photographs, 50 × 50 cm
101. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...* / *In the same city, under the same sky...*, 2012/13 Białystok, video installation, part of the work: 4 out of 7 videos, colour, sound, various duration, loop (see item 102)

Item 97: Carried out from the means of the City of Białystok budget

Items 98–101: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Carried out from the means of the City of Białystok budget

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Białystok

2015

102. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...* / *In the same city, under the same sky...*, 2012/13 Białystok, video installation, part of the work: 3 out of 7 videos, colour, sound, various duration, loop; object, metal frame, blouse (see item 101)
103. Iza Tarasewicz, *Dimensional compression*, 2014, object, MDF, canvas, H 55 × W 40 × L 60–400 cm
104. Victoria Lomasko, *A Chronicle of Resistance*, 2012–2013, 27 drawings, felt tip pen on paper, 26 pieces in the A4 format, 1 piece in the A3 format, work donated by the artist
105. Piotr Bosacki, *Partytura „Małego zwoju"* / *Score of the "Small Scroll"*, object, print, markers, pencil, adhesive tape on paper, 29.5 × 657 cm, work donated by the artist

Items 102–103: Carried out from the means of the City of Białystok budget

Białystok

2016

106. Krisztina Erdei, *2015.05.09, BERLIN*, 2015, photograph, 114 × 144 cm, work donated by the artist
107. Paweł Matyszewski, *Majaki* / *Hallucinations*, 2015, painting, canvas, mixed technique, acrylic, hair, soil, resin, 212 × 320 cm
108. Tymek Borowski, *Portret Galerii Arsenał* / *Portrait of the Arsenal Gallery*, 2016, digital graphics, 200 × 150 cm
109. Tymek Borowski, *Sztuka wytłumaczona prościej, niż to możliwe* / *Art Explained Simpler than Possible*, 2013/15, infographic (PDF file, mural, digital print), dimensions variable, work donated by the artist
110. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy* / *Tomorrow Will Never Come – BEZ SENSU*, ←, *JEST*, *ZEJŚĆ*, 2016, installation, 4 neon signs, sound, work donated by the artists
111. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy* / *Tomorrow Will Never Come – FOG HORN*, *ZŁOTY*, *TO NAM*, *MOJA KREW*, *WSZYSTKO*, *1*, *ZNISZCZENIE*, 2016, installation, 7 neon signs, sound, work donated by the artists
112. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – ?*, *ŻÓŁTACZKA*, *PPP*, *CIEMNA*, *ZOSTANIE*, 2016, installation, 5 neon signs, sound, work donated by the artists
113. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy* / *Tomorrow Will Never Come – ZAGROŻENIE*, *FAKE GO*, *PAMIĘĆ*, *DESZCZ*, 2016, installation, 4 neon signs, sound, work donated by the artists
114. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy* / *Tomorrow Will Never Come – SEXY*, *TAK K MOŻNA*, *DRZAZGI*, *NIERÓŻAŃCOWE*, 2016, installation, 4 neon signs, sound, work donated by the artists
115. Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy – WYJŚĆ*, *DRESZCZ*, *ZRZUCENIE*, 2016, installation, 3 neon signs, sound, work donated by the artists

Items 107–108: Carried out from the means of the City of Białystok budget

Białystok

2017

116. Witek Orski, *Dziura w ziemi (6 × 9)* / *Hole in the Ground (6 × 9)*, 2015, photography, ink-and-pigment print pasted on a Dibond panel with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 120 cm, edition 1/2 + 2 AP, work donated by the artist
117. Witek Orski, *Dziura w ziemi (6 × 4,5)* / *Hole in the Ground (6 × 4.5)*, 2015, photography, ink-and-pigment print pasted on a Dibond panel with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 135 cm, edition 1/2 + 2 AP
118. Witek Orski, *Dziura w ziemi (135)* / *Hole in the Ground (135)*, 2015, photography, ink-and-pigment print pasted on a Dibond panel with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 120 cm, edition 1/2 + 2 AP
119. Piotr Uklański, *Bez tytułu (Solidarność)* / *Untitled (Solidarity)*, 2007, first part of a diptych, photograph on a Dibond panel, 260 × 370 cm, edition 5 + AP (see item 120)

Items 117–119: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Carried out from the means of the City of Białystok budget

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Białystok

2018

120. Piotr Uklański, *Bez tytułu (Solidarność)* / *Untitled (Solidarity)*, 2007, second part of a diptych, photograph on a Dibond panel, 260 × 370 cm, edition 5 + AP (see item 119)
121. Monika Sosnowska, *Untitled*, 2015, sculpture, painted steel (green), 155 × 170 × 140 cm
122. Blue Republic, *Untitled*, from *Hats and Containers*, 2010, object, ready-made, drawing, 13 × 30 × 29 cm, work donated by the artists
123. Blue Republic, *Red Shopping Bag on a Stick*, object, ready-made, dimensions variable, work donated by the artists
124. Blue Republic, *Water Drawings: A Tank*, 2014, HD video, 8 min 51 sec, work donated by the artists

Items 120–121: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland coming from the Fund for the Promotion of Culture. Carried out from the means of the City of Białystok budget

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Białystok

In 2018, the collection of the Arsenal Gallery in Białystok was enriched by 132 works, donated by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts. These works are listed separately, see pp. 21–25.

2019

125. Anna Baumgart, *Zdobywcy słońca* / *Conquerors of the Sun*, 2011, video, 28 min
126. Sergey Shabohin, 18 paintings from the *Practices of Subordination* cycle, 2016, painting, acrylic on canvas, 18 × 24 cm
127. Mykola Ridnyi, *Blind Spot*, 2014–2015, acrylic spray on printout, 20 pieces, 42 × 59.4 cm; 4 drawings on paper, 21 × 29.7 cm, edition 3 + 2 AP
128. Pravdolyub Ivanov, *Half-Truth*, 1999–2017, two-part installation; indoor part: acrylic paint on cardboard, varnish, 21 × 350 cm; outdoor part: self-adhesive foil, 42 × 650 cm; edition 2 + 1 AP
129. Karolina Bielawska, *Kompleks* / *Complex*, a series of three paintings, 2017, oriented strand board (OSB), quartz sand primer, spackle, silicate paint, 165 × 265 cm
130. Irmina Staś, *Organizm 114* / *Organism 114,* from the *Przekroje* / *Cross-sections* cycle, 2018, painting, oil on canvas, 160 × 230 cm
131. Kobas Laksa, *Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca* / *A concrete Mother and Father's multifunctional objects*, 2018, 5 photographs, digital printout, 30 × 40; 40 × 30 cm
132. Kobas Laksa, *Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca* / *A concrete Mother and Father's multifunctional objects*, 2018, 5 photographs, digital printout, 30 × 40; 40 × 30 cm, work donated by the artist
133. Mirosław Bałka, *182×206×16/Bab al-Dhahabi*, 2017, object, steel, 182 × 206 × 16 cm, work donated by the artist
134. Hubert Czerepok, *Abraham Ostrzega*, 2016, installation, neon sign, aluminium, 105 × 965 × 40 cm, work donated by the artist

Items 125–131: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland coming from the Fund for the Promotion of Culture – *Regional collections of contemporary art* programme. Carried out from the means of the City of Białystok budget

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Białystok

2020

135. Vlada Ralko, 40 drawings from the *Kyiv Diary* cycle, 2013–2015, watercolour on paper, 29.7 × 21 cm
136. Anna Jermolaewa, *Political Extras*, 2015, video, 13 min 19 sec
137. Zofia Gramz, 22 drawings, various titles, 2010–2016, ink on paper, 21 × 29.5 cm; 29.5 × 21 cm
138. Patrycja Orzechowska, *HAUS*, the *Litery* / *Letters* series in the *Kinderturnen* cycle, 2012, 4 collages, cardboard, paper, 30 × 24 cm
139. Patrycja Orzechowska, *Habitat*, the *Struktury* / *Structures* series in the *Kinderturnen* cycle, 2014, collage, cardboard, paper, 85 × 70 cm
140. Patrycja Orzechowska, *Habitat*, the *Struktury* / *Structures* series in the *Kinderturnen* cycle, 2014, collage, cardboard, paper, 60 × 50 cm, work donated by the artist
141. Zhanna Kadyrova, *Shots*, 2010–2014, 7 objects, personal technique, 3 white and 2 black ceramic flooring tiles, 60 × 60 cm; 2 black ceramic tondos, ∅ 60 cm

142. Zhanna Kadyrova, *Shots*, 2010–2014, 2 objects, personal technique, 1 black ceramic flooring tile, 60 × 60 cm; 1 white ceramic tondo, ∅ 60 cm, works donated by the artist

Items 135–139, 141: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland coming from the Fund for the Promotion of Culture. Carried out from the means of the City of Białystok budget

2021

143. Nikita Kadan, *Pogromist Looking like a Revolutionist* and 2 untitled, from *The Chronicle* series, 2016, drawing, ink on paper, 17 × 24 cm, works donated by the artist
144. Nikita Kadan, *Domesticated Enemy*, 2018, installation; sculpture, plaster, 300 × 73 × 35 cm; a piece of furniture, wood, glass, 128 × 200 × 46 cm, work donated by the artist
145. Zofia Gramz, 3 drawings, various titles, 2010–2016, ink on paper, 21 × 29.5; 29.5 × 21 cm, works donated by the artist
146. Marina Naprushkina, *Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate,* 2013–2020, from the *Red Moabit* series, 2 elements: canvas, acrylic paint, 51 × 255 cm, 1 element: canvas, acrylic paint, 214 × 165 cm; 63 elements: C-print (A2 format), 360 × 416 cm in total
147. Małgorzata Mirga-Tas, *Phuter o Jakha / Open Your Eyes*, 2020, object, acrylic paint and fabrics on wooden screen, 185 × 235 cm
148. Diana Lelonek, *Wiosna na osiedlu Bema* / *Spring in the Józef Bem Housing Estate*, 2020, object, glass showcase equipped with lighting with an installation of unique objects found by the artist, 70 × 120 × 80 cm
149. Diana Lelonek, *Formy przetrwania* / *Forms of Survival*, 2020, HD video, 8 min, edition 1/3
150. Karolina Breguła, *Zupa* / *The Soup*, 2014, HD video, 18 min 56 sec, edition 3/5 + 2 AP
151. Agnieszka Brzeżańska, *Duchy ostryg* / *Oyster Spirits*, 2019, sculpture, cellulose fibre, 9 figurines, ca. 10 × 10 × 10 cm
152. Magdalena Łazarczyk, 5 collages from the *Skrzydło poruszane palcami* / *Wing Moved by Fingers* series, 2020, PVC board, epoxy resin, 30 × 20; 30 × 30; 30 × 50; 20 × 15; 30 × 30 cm
153. Agnieszka Polska, *Plan Tysiącletni* / *The Thousand-Year Plan*, 2021, two-channel video, 28′

Items 147–152: Co-financed from the means of the Minister of Culture, National Heritage and Sport of the Republic of Poland coming from the Fund for the Promotion of Culture – a state purpose fund. Carried out from the means of the City of Białystok budget

Item 153: Carried out from the means of the City of Białystok budget

2022

154. Alina Kleytman, *The story about the Old Fat Girl. Chapter five: Notes about Dumb Angry Bull*, 2019, video, 4 min 40 sec, edition 4 + 1
155. Dominika Olszowy, *Słoje miodu w fundamentach łóżka* / *Jars of Honey in the Foundations of the Bed*, 2020, installation, net curtains, wood, glass, epoxy resin, 75 × 187 × 95 cm
156. Diana Lelonek, *Wyjście ludzi z galerii* / *The Exodus of the People from the Gallery*, 2021, photography, render, 131 × 197 cm
157. Jakub Gliński, *Personality Breakdown*, 2021, painting, acrylic on canvas, 210 × 150 cm
158. Mikołaj Sobczak, *Znamia*, 2021, painting, acrylic on canvas, 122 × 200 cm

Items 155–158: Carried out from the means of the City of Białystok budget

2023

159. Daniel Rycharski, *Gniazdo #1* / *Nest #1*, 2022, wood, metal, rainbow feathers, H 182, ∅ 67 cm
160. Zuza Golińska, *Terytorium II* / *Territory II*, 2020, powder-coated (polyester-epoxy) steel, 180 × 68 × 0.3 cm

Items 159–160: Carried out from the means of the City of Białystok budget

Collection II

Works purchased or received as a gift by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts

2005

1. Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie 1* / *The Final Liberation 1*, photograph on foam, 120 × 181 cm
2. Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie* 2 / *The Final Liberation 2*, photograph on foam, 120 × 181 cm
3. Joanna Rajkowska, *Droga na lotnisko Tegel* / *The Way to Tegel Airport*, 2005, photo collage, Dibond panel, acrylic glass, 10 × 180 cm
4. Artur Żmijewski, *Nasz śpiewnik* / *Our Songbook*, 2003, video, 13 min 29 sec
5. Marek Wasilewski, *Good Morning Tokyo*, 2002, 3 photographs on foam, 51 × 78 cm, slide projection
6. Barbara Kasprzycka, *Komórka oka* / *Eye Cell*, 1999, object, stained glass paint, acrylic glass, two layers in a distance, 33 × 36 cm
7. Oskar Dawicki, *Praca magisterska* / *Master's Thesis*, 2005, installation, print on foam, 64 elements, size A4; 3 copies of a bound master's thesis, size A4, 64 pages, 6 illustrations
8. Robert Kuśmirowski, *Dokumenty* / *Documents*, 2001–2002, 4 drawings on paper, 29.5 × 21; 34 × 20.5; 3.5 × 19.5; 3.5 × 6.5 cm, in two frames
9. Kuba Dąbrowski, *Co cię denerwuje? / What Gets on Your Nerves?*, 2004, 5 photographs on foam, 40 × 40 cm
10. Małgorzata Markiewicz, *Kwiaty* / *Flowers*, 2005, 2 objects made of articles of clothing, 80 × 80 × 20 cm
11. Małgorzata Markiewicz, *Kwiaty* / *Flowers*, 2004, photograph / lightbox, 20 × 25 × 10 cm
12. Laura Pawela, *Tu nie ma miejsca na sztukę / There Is No Place for Art Here*, 2004, painting, acrylic on canvas, 90 × 170 cm
13. Mirosław Bałka, *193 × 167 × 30*, 1999, installation, steel, soap, 193 × 167 × 30 cm
14. Izabela Gustowska, *Wonderful life*, 2003, video, 6 min 7 sec, loop
15. Paweł Althamer, *Teledysk* / *Video Clip*, 2004, video, 8 min 4 sec
16. Marcin Maciejowski, *Pies bohater* / *The Hero Dog*, 2004, painting, oil on canvas, 55 × 75 cm
17. Vesna Bukovec, *Is Art Necessary? Why?*, 2004, installation, digital print on foam, 19 elements, 20.5 × 28.5; 28.5 × 20.5 cm
18. Jadwiga Sawicka, *Z zemsty* / *Out of Revenge*, 2001, painting, oil on canvas, 60 × 80 cm
19. Viktor Marushchenko, *Dreamland Donbas*, 2004, 66 photographs, 32 pieces: 15 × 21 cm; 34 pieces: 60 × 90 cm
20. Julita Wójcik, *Koronka* / *Lace*, 2005, object, wool, 20 × 64 × 17 cm
21. Agata Michowska, *DEATH (Wintertime)*, 2004, installation, 16 elements, plaster, yarn, height 20 cm each; slide projection, approx. 100 × 300 cm

Items 1–2: Works inaugurating the collection of the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts, bestowed by the Minister of Culture, Waldemar Dąbrowski as part of the "Znaki czasu" [Signs of the Times] National Culture Programme
Items 3–19: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the "Znaki czasu" [Signs of the Times] National Culture Programme. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Item 20: Purchase financed by the Stanisław Staszic College of Public Administration in Białystok
Item 21: Purchase financed by Wydawnictwo Prasa Podlaska Ltd.

2006

22. Bogna Burska, *Arachne*, 2003, video, 5 min 3 sec; 25 still frames, digital print, Dibond panel, 20 × 25 cm
23. Kuba Bąkowski, *Chłopiec i jego pies / A Boy and His Dog*, 2006, installation, epoxy resin, Styrofoam, military protective suit, plastic bottle, plastic pipes
24. Monika Sosnowska, *Mała Alicja* / *Little Alice*, 2001, installation, painted MDF, 275 × 250 × 734 cm
25. Anna Baumgart, *Kobieta w masce* / *Woman in Mask*, 2006, sculpture, painted silicone cast, metal base, 100 cm in height
26. Cezary Bodzianowski, *Latający Holender* / *The Flying Dutchman*, 2003, video, 8 min 58 sec
27. Rafał Bujnowski, *Zug. St. Michael*, 2004, painting, oil on canvas, 30 × 40 cm; video, 9 min 13 sec
28. Małgorzata Jabłońska, *Szkolenie* / *The Training*, 2003, 10 digital graphics, solvent print, 60 × 80 cm
29. Karol Radziszewski, *Madonna*, 2002, painting, acrylic on canvas, 100 × 100 cm
30. Martin Zet, *13:17 February 18, 2005 Dartington, UK*, from the *Saluto Romano* series, 2005, photography, digital print, 60 × 80 cm
31. Martin Zet, *12:10 June 22, 2005 Helsinki, Finland*, from the *Saluto Romano* series, 2005, photography, digital print, 60 × 80 cm, work donated by the artist

32. Martin Zet, *18:16 June 18, 2005 Lahti, Finland*, from the *Saluto Romano* series, 2005, photography, digital print, 60 × 80 cm, work donated by the artist
33. Martin Zet, *14:01 June 9, 2005 Martiněves, Czech Republic*, from the *Saluto Romano series*, 2005, photography, digital print, 60 × 80 cm, work donated by the artist
34. Kuba Bąkowski, *Flaga* / *The Flag*, 2002, video, 5 min, work donated by the artist

Items 22–30: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the "Znaki czasu" [Signs of the Times] Programme. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

2007

35. Hubert Czerepok, 22 drawings from the *Seanse* / *Seances series*, 2007, pencil on paper, 42 × 30; 30 × 42 cm, work donated by the artist
36. Hubert Czerepok, *Playoff*, 2006, animated film, pencil, 1 min 34 sec
37. Agata Bogacka, *Zostać tu 1* / *Stay Here 1*, 2006, painting, acrylic on canvas, 180 × 160 cm
38. Janek Simon, *Niszczarka* / *The Paper Shredder*, 2006, installation, computer, printer, shredder, electric fan, paper
39. Marek Wasilewski, *Polski las* / *The Polish Forest*, 2006, video, 10 min 7 sec; 12 photographs, 50 × 60 cm
40. Wilhelm Sasnal, untitled (based on *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* / *Don't Be Surprised When They Come To Burn Your House Down*), 2006, 6 drawings, ink on paper, A3
41. Marek Sobczyk, *„Entartete Kunst" [Mies van der Rohe – Barcelona Sessel MR90]*, 2006, painting, egg tempera on canvas, 136 × 125 cm
42. Kobas Laksa, *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* / *I Went on a Pilgrimage with My Mom*, 2000, video, 22 min
43. Anna Molska, *Tanagram*, 2006–2007, video, 5 min 18 sec
44. Maciej Kurak, *Czy ważne jest kto chowa się za obrazem?* / *Is It Important Who's Hiding Behind the Painting?*, 2007, sculptural installation, 170 × 70 × 70 cm
45. Radek Szlaga, 8 drawings from the *Złe rysunki* / *Bad Drawings* series, 2007, magic marker and coloured pencil on paper, 29.5 × 21.7 cm
46. Dominik Lejman, *Ogród francuski II* / *French Garden II*, 2007, painting, acrylic on canvas; video projection, 150 × 260 cm
47. Piotr Lutyński, *Ptasia kolumna* / *The Bird Column*, 2007, object, acrylic and oil on canvas, fibreboard on a frame, 40 × 120 × 6.5 cm; birdcage, 45 × 42 × 27 cm
48. Piotr Lutyński, untitled, 2007, object, acrylic and oil paint, canvas, wood, string, hooks, 19 × 19 × 103 cm, work donated by the artist

Items 36–47: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the "Znaki czasu" [Signs of the Times] Programme. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

2008

49. Attila Csörgő, *The Peeled City I*, 2002, 12 photographs, C-print, 20 × 20 cm, arranged in 3 frames, 23 × 90 cm
50. Robert Rumas, *Demosutra*, 1994/2004, 15 photographs, C-print on aluminium, 50 × 50 cm
51. Daniel Rumiancew, *Autoerotique*, 2003, two-channel video installation, 10 min 30 sec
52. Piotr Kurka, *Dostałem pieska* / *I Got a Doggie*, 2002, mixed media, sculpture, ready-made, 91 × 70 × 32 cm
53. Paweł Susid, *Naród zasłania człowieka* / *The Nation Overshadows the Individual*, 2006, painting, oil and acrylic on canvas, 27 × 65 cm
54. Paweł Susid, *Z żalem muszę donieść...* / *With Great Sorrow I Must Inform...*, 2001, painting, acrylic and magic marker on canvas, 24 × 100 cm
55. Tomasz Mróz, *Autoportret* / *Self-Portrait*, 2006, installation, 6 silicone sculptures, electric engine, collar and lead, sound
56. Piotr Wyrzykowski, *Cyborg's Sex Manual 1.1.*, 1999, video installation, 21 min 57 sec
57. R.E.P. (Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Lesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), *Patriotism*, 2007, wall painting, dictionary of symbols
58. Iza Tarasewicz, *Rany* / *Wounds*, 2008, object, prepared pig bladders, bowels, meat and blood, cardboard, paper, 18 × 31 × 31 cm
59. Jadwiga Sawicka, *Bydlaki* / *Bastards*, 2000, painting, oil on canvas, 70 × 100 cm
60. Jadwiga Sawicka, *Ucięła, uciekła* / *She Cut, She Ran Away*, 2000, painting, oil on canvas, 50 × 70 cm

Items 49–60: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the "Znaki czasu" [Signs of the Times] Programme. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

2009

61. Basia Bańda, *Oko*, *Sarenka*, *Malinka* / *The Eye*, *The Doe*, *The Raspberry*, 2008, 3 textile objects, approx. 10 × 30 cm
62. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak & Karolina Wiktor), *Beznadziejnik. Rozdział 2. Artystka na głowie* / *Trash Bash Rejectamenta. Chapter 2. The Artist Upside Down*, 2008, video, 6 min 44 sec
63. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak & Karolina Wiktor), *Hommage à Zofia Kulik*, 2006, 3 photographs, 100 × 60 cm
64. Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak & Karolina Wiktor), *Hommage à Natalia LL*, 2006, 3 photographs, 120 × 120 cm
65. Jiří Černický, *Pincushions (daily voodoo)*, 2004, installation, 8 elements, fabric, needles, approx. 20 × 20 cm each
66. Jiří Černický, *Phoenixes*, 2007, installation, insects, cigarettes, glass/metal
67. Hubert Czerepok, *Computerstudio 001*, 2002, video, loop, 7 min 10 sec
68. Ryszard Grzyb, *It's getting better and even better*, 2009, object, neon sign, 40 × 89.5 cm
69. Agnieszka Polska, *Obiekty* / *The Objects*, 2007–2008, digital photo collage, 13 black-and-white photo prints, C-print, different dimensions
70. Aleksandra Polisiewicz, work from the *Wartopia I* series, 2006/2008, computer graphic, printout, lambda, Dibond panel, acrylic glass, 50 × 200 cm (another work from the series was purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2009)
71. Krzysztof Wodiczko, *Autoportret podwójny* / *Double Self-Portrait*, 1974–2009, photography, lambda, Dibond panel, double-sided work, 100 × 200 cm
72. Elżbieta Jabłońska, *Is your mind full of good?*, 2009, object, neon sign, 28 × 200 cm
73. Zbigniew Rogalski, *Historie (1)* / *Stories (1)*, 2008, painting, oil on canvas, 140 × 200 cm
74. Rewizja (Andrei Dureika, Janna Grak, Andrei Loginov, Maxim Tyminko, Maxim Wakultschik), *Revision. Part I*, 2005, photo collage, C-print, aluminium, 250 × 500 cm; *Revision. Part II*, 2005, photo collage, C-print, aluminium, 250 × 500 cm
75. Anna Konik, *In the Middle of the Way / Gra w miasto (Białystok)*, 2008, two-channel video, 19 min 35 sec; 6 photographs, 31 × 40.5 cm
76. Zuzanna Janin, *Moja pamięć* / *My Memory*, 1993–2000, installation, artificial fog, fluorescent light, engraved acrylic glass, 24 panels, 160 × 40 cm each
77. Piotr Żyliński, *Trans-Atlantyk*, 2008, video, 1 h 21 min

Items 61–77: Carried out from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland · Białystok · Podlaskie

2010

78. Łukasz Gronowski, *Patriota* / *Patriot*, 2006, video, 1 min 40 sec
79. Cezary Bodzianowski, *Świadome zgody* / *Conscious Consents*, 2009, video, 14 min 45 sec
80. Deimantas Narkevičius, *Energy Lithuania*, 2004, video (Super 8 mm film transferred to DVD), 17 min 27 sec
81. Maurycy Gomulicki, *Pussy Mandala*, 2008, digital collage, lambda, Dibond panel, acrylic glass, 3 prints, ∅ 100 cm
82. Wojciech Bąkowski, *Miłość* / *Love*, 2009, animated film, 5 min 13 sec; still frame printout in a box frame, 30 × 40 cm
83. Karolina Zdunek, from the *Hommage à Krasiński* series, 2006, painting, oil on canvas, 270 × 190 cm
84. Karolina Zdunek, from the *Hommage à Krasiński* series, 2006, painting, oil on canvas, 40 × 40 cm
85. Norman Leto, *Bryła życiorysu Edwarda Krasińskiego* / *The Lifeshape of Edward Krasiński*, 2009, blue version, custom software, 3D graphics, archival photographic print on canvas, 140 × 140 cm
86. Aleksandar Stankoski, 15 drawings from the *Unidentified* series, 1993–1997, ballpoint pen on paper, 29.7 × 21; 21 × 29.7 cm; 15 drawings from the *Minorities of Reality* series, 1998–2000, ballpoint pen on paper, 29.7 × 21; 21 × 29.7 cm
87. Kamera Skura (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan), *Žijeme tady s vámi I* / *We Live Here with You I*, 2002, 3 photographs, 150 × 100 cm
88. Kamera Skura (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan), *Žijeme tady s vámi II* / *We Live Here with You II*, 2002, photograph, 100 × 180 cm
89. Twożywo (Krzysztof Sidorek, Mariusz Libel), *Kultura i Sztuka* / *Culture and Art*, 2007, graphic, 50 × 50 cm

Items 78–88: Carried out from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland · Białystok · Podlaskie

2011

90. Claudio Moser, *Les Charbonnières*, 2009, video, 5 min 14 sec
91. David Diao, *0.10 in 2010*, 2010, painting, acrylic on canvas, 213 × 274 cm
92. Julita Wójcik, *Modernistka* / *She Modernist*, 2009, video, six-channel projection, 36 min, loop
93. Paweł Dziemian, *Kim*, 2009, video, 18 min 19 sec
94. Alevtina Kakhidze, *I am late for a plane that's impossible to be late*, 2010–2011, project archive, multi-element installation, video, photographs, newspaper clippings, text printouts, objects

Items 90–94: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Carried out with financial support from the Mayor of Białystok. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

2012

95. Piotr Wysocki, *Krzyż* / *The Cross*, 2011, multimedia sculpture, steel, 15 screens displaying videos, 250 × 150 cm
96. Stas Volyazlovsky, *Cats vs. China Queering*, 2010, video, 6 min 36 sec
97. Ada Karczmarczyk, *American Girl*, 2010, video, 25 min 55 sec
98. Aleksander Komarov, *Głosy/Voices*, 2011, video, 13 min 55 sec
99. Sergey Shabohin, *St()re #1: History Holes*, 2011, multi-element installation, metal and acrylic glass showcase, candles, photographs, newspaper cuttings, artificial flowers, glass grave candles, bottles, collages, devotional items
100. R.E.P. (Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Lesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), *Songster*, 2011, video, 27 min 7 sec
101. Veaceslav Druta, *Untitled (performance with the participation of Mary Beth Heffernan)*, 2008, video, 15 min 4 sec, edition 1/5 + 1 AP
102. Volodymyr Kuznetsov, *Small Fiat 126p. Monument to the 90s*, 2011, installation
103. Jakup Ferri, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 2003, video, 4 min 8 sec
104. Szymon Kobylarz, *Cannelloni Bomb*, from the series *Civil Defense*, 2009, object, wooden display box, other media, 22 × 22 × 9.5 cm; drawing, coloured pencil on paper, 28.5 × 18 cm
105. Piotr Łakomy, untitled, 2012, object, Styrofoam, car varnish, 183 × 100 × 100 cm
106. Piotr Łakomy, untitled (*aktualna waga* / *the present weight*), 2011, object, 69 kg, scrap metal, car varnish, 40 × 40 × 20 cm
107. Piotr Łakomy, untitled *(Ghetto Is a Trap*, loop version), 2012, object, drying racks, iPod, earphones, car varnish, 183 × 100 × 100 cm
108. Joanna Malinowska, *Cane and Black Cube*, 2009–2010, installation, motorized wooden cane, felt blanket, wooden cube (43 × 43 × 43 cm), black paint
109. Joanna Rajkowska, *Socgwiazda* / *The Soc-Star*, 2011, photo series, drawing, mock-up
110. Izabela Tarasewicz, *Uniform*, 2011, object, animal skin, fabric, 30 × 35 × 104 cm
111. Babi Badalov, *Why I Speak English?*, 2011, fabric, 313 × 152 cm
112. Zhanna Kadyrova, *Asphalt Cut-Out*, 2011, object, asphalt, metal, 110 × 155 × 10 cm
113. Angelika Markul, *Casela*, 2006, two-channel video installation, 2 min 18 sec and 52 sec; object, animal skin with hair, stuffed with foil, ok. 40 × 100 × 60 cm

Items 95–113: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Co-financed from the means of the City of Białystok budget. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

2013

114. Olaf Brzeski, *Upadek człowieka, którego nie lubię* / *The Fall of the Man I Don't Like*, 2012, a 16 mm film converted to HD video, 8 min 46 sec; sculpture, painted steel, 270 × 350 × 210 cm
115. Shana Moulton, *The Galactic Pot Healer*, 2010, HD video, 8 min 32 sec, colour, sound; *The Galactic Pot Healer Ascension*, 2010, installation, painted wood, cane, yarn, Styrofoam, pill-divider, ceramic, HD video, 6 min 9 sec, colour, loop
116. Konrad Smoleński, *The End of Radio*, 2012, audio installation, 194 microphones, 210 stands, 20 headphone amplifiers, 5 DVD players and others
117. Hubert Czerepok, *Lux Aeterna*, 2011, video, 29 min
118. Alicja Bielawska, *Przybrane kształty (pomiędzy)* / *Adopted Shapes (in between)*, 2012, object, chipboard, metal, paint, 110 × 162 × 100 cm
119. Slavs and Tatars, *Men are from Murmansk, Women are from Vilnius*, 2012, object, painted mirror glass, wooden frame, 109.5 × 160 cm
120. Jadwiga Sawicka, work from the *Zadanie artysty* / *The Artist's Task* series, 2012, object, book, collage, 25.5 × 18.5 × 3.5 cm

Items 114–120: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Co-financed from the means of the City of Białystok budget. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

2014

121. Dan Perjovschi, *Galeria Arsenal Notebook*, 2012, object, notebook (15.7 × 11 × 2 cm), ink on paper, 84 drawings + 3 pages of personal notes, an unique piece; 35 selected drawings recorded in an electronic medium, with a remake option, edition 4 + AP
122. Anna Okrasko *Sobota/Zatertag/Saturday*, 2011, HD video, 20 min 30 sec
123. Wojtek Doroszuk, *Festin*, 2013, HD video, 20 min 17 sec, edition 3/8
124. Vahram Aghasyan, *Ghost City*, 2007, 3 photographs, colour print on PVC, 100 × 133 cm
125. Zbigniew Libera, *Wolny strzelec (autoportret)* / *Freelancer (Self-Portrait)*, 2013, diptych, photography, pigment ink on paper, ACP sheet, 110 × 218; 110 × 146 cm, edition 3 + 2 AP, copy #1/3
126. Aleksander Komarov, *Palipaduazennije*, 2012/2013, HD video, 21 min, edition 2 + 1 AP; art book, 2000 copies
127. Ada Karczmarczyk, *Embrion*, nr 1 / *Embryo*, No. 1, 2012, object, 8 × 5 × 3 cm, personal technique (plasticine, polymer, cubic zirconias), fabric, edition 1/3 + 2 AP

Items 121–127: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Co-financed from the means of the City of Białystok budget. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

2015

128. Rafał Bujnowski, *Pejzaż* / *Landscape*, from the *Nokturn* / *Nocturne* series, 2014, painting, oil on canvas, approx. 130 × 300 cm
129. Rafał Bujnowski, *Pejzaż* / *Landscape*, from the *Nokturn* / *Nocturne* series, 2014, painting, oil on canvas, approx. 130 × 300 cm
130. Daniel Malone, *Furniture Music (For KK & WS)*, 2011/2014, installation, sound recording on vinyl, record player and speakers with purpose-built furniture, approx. 85 × 45 × 35 cm
131. Julita Wójcik, *Umowa o pracę* / *Employment Contract*, 2012, installation, print on paper, 20 sheets in A4, wood and glass showcase
132. Lada Nakonechna, *Mobile Portable Model*, 2014, installation, metal, lamp, a drawing on the wall, approx. 250 × 80 × 80 cm

Items 128–132: Co-financed from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Co-financed from the means of the City of Białystok budget. Carried out with financial support from the Podlaskie Voivodeship Marshal's Office in Białystok

In 2018, Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts donated its collection to the Arsenal Gallery in Białystok. In 2019, the Association ceased its activities.

Compiled by Ewa Borowska

Vahram Aghasyan

Fotografie Vahrama Aghasyana to komputerowo przetworzone ujęcia szkieletów bloków znajdujących się w dzielnicy Mush w Giumri. Plan zbudowania zupełnie nowego kwartału mieszkalnego, położonego blisko centrum miasta, był odpowiedzią władz Związku Radzieckiego na ogromne zniszczenia, jakich Armenia – wówczas jedna z republik radzieckich – doznała w trakcie trzęsienia ziemi w 1988 r. Giumri, położone w północno-zachodniej części kraju, było jednym z miast, które ucierpiały najbardziej. Prace konstrukcyjne rozpoczęto już w 1989 r. Zostały przerwane wraz z upadkiem Związku Radzieckiego i nigdy nie podjęto ich na nowo.

Zdjęcia szarych betonowych elewacji przeprutych oknami czy fragmentów ścian najeżonych prętami żelaza mieszczą się w repertuarze obrazów dystopijnych, ukazujących świat po katastrofie. Sporych rozmiarów miasto domów-duchów jawi się jako przestrzeń niczyja, miejsce porzucone i opustoszałe. Dzielnica Mush nie jest jednak terenem zdewastowanym czy nawiedzonym przez kataklizm. Jej status jest jeszcze bardziej zagmatwany – to fragment miasta, które nigdy nie zostało zbudowane, to dziesiątki domów, w których nikt nie zamieszkał. Dzielnica, z przyczyn politycznych i ekonomicznych, została skazana na niszczenie, zanim w ogóle ją ukończono.

Ghost City Aghasyana to cykl obrazów mówiących o klęsce utopii. Wątek idealistycznej wizji, która nie doczekała się spełnienia albo została zrealizowana w opaczny sposób, obecny jest w fotografiach na kilku poziomach. Z jednej strony to sama dzielnica, pomyślana jako luksusowa, w której budowę włożono ogromne środki finansowe. Nietypowe było jej położenie w pobliżu centrum, a nie na przedmieściach, a kontekst Armenii po trzęsieniu ziemi nadawał jej tak propagandowych, jak konsolacyjnych rysów. Utopijny wymiar miała też sama architektura utrzymana w duchu modernizmu. Wiele osiedli zrealizowanych w latach 60–80. ubiegłego wieku w krajach bloku wschodniego dobrze oddaje klęskę modernistycznej idei budownictwa mieszkaniowego. Te obszary niejako spaja nadrzędna utopia polityczna, która przez dekady ujawniała swój dystopijny wymiar. Aghasyan wirtualnie dokonuje kolejnego aktu zniszczenia, być może ostatecznego. Zanurza miasto w wodzie, a gestu tego trudno nie skojarzyć z biblijnym potopem.

Vahram Aghasyan's photographs are digitally altered images of the skeleton-like apartment blocks in the Mush district of the city of Gyumri. The plan to construct an entirely new residential estate, located close to the city centre, was the answer of the Soviet authorities to the terrible destruction incurred by Armenia – then one of the Soviet republics – during an earthquake in 1988. Gyumri, located in the north-east of the country, was one of the worst damaged cities. Construction works began as early as in 1989, but they were interrupted by the fall of the Soviet Union and never resumed.

Photographs of the grey concrete façades marked with blind window openings and fragments of walls bristling with iron rods can be located within the repertoire of dystopian images showing a post-apocalyptic world. The large town of ghostly blocks seems to be a no-man's land, an abandoned and vacant space. Yet the Mush district is not a land that had been ruined or devastated by some cataclysm. Its status is even more complex: it is a part of a city that has never been built – dozens of buildings in which no soul has ever lived. Political and economic considerations sentenced the district to destruction before it had even been finished.

Aghasyan's *Ghost City* is a cycle of images that report the failure of a utopia. The theme of an idealistic vision which was not fulfilled or was carried out in a contrary way is present in these photographs on more than one level. On the one hand it is the district itself, which was initially planned as a high-end one and had enormous sums of money invested into its construction. Its location near the city centre, not in the suburbs, was unusual; the context of the post-earthquake Armenia imbued it with a propagandistic message and made it a consolation project. Also its architecture, which was in the spirit of Modernism, was utopian in its character. Many residential estates constructed in the period between the 1960s and the 1980s in the countries of the Soviet bloc perfectly illustrate the failure of the Modernist conception of residential architecture. These areas are unified, so to speak, by an overriding political utopia, which in the course of decades had revealed its dystopian nature. Aghasyan performs a virtual act of destruction – another one, or perhaps the ultimate one: he immerses the city in water, and it would be difficult not to associate this gesture with the biblical Flood.







Ghost City, 2007
3 fotografie, kolorowy druk na PCV, 100 × 133 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Ghost City, 2007
3 photographs, colour print on PVC, 100 × 133 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Mirosław Bałka

Obiekt *182×206×16/Bab al-Dhahabi* nawiązuje do Bramy Złotej w Jerozolimie – jednej z ośmiu znajdujących się w murach okalających Stare Miasto. Brama ta jako jedyna wiodła na Wzgórze Świątynne, lecz od czasu odbudowy murów przez Sulejmana Wspaniałego (1520–1566) pozostaje zamurowana. Stare Miasto oddaje wielokulturowy wymiar Jerozolimy – miejsca, w którym współistnieją trzy największe religie świata. Mieszczą się tu obiekty kultu chrześcijaństwa, judaizmu i islamu: bazylika Grobu Pańskiego i Wzgórze Świątynne (biblijne wzgórze Moria) ze Ścianą Płaczu, Kopułą na Skale i meczetem Al-Aksa. Z samą Bramą Złotą wiąże się wiele wierzeń religijnych. Tradycja judaistyczna głosi, że przez nią przybędzie do Jerozolimy Mesjasz (dlatego została zamknięta); biblijna mówi, że to miejsce spotkania Anny i Joachima (rodziców Marii) oraz wjazdu Chrystusa do Jerozolimy przed wydarzeniami Męki; wedle tradycji islamu tu wypełnią się dzieje świata i Allach ukaże się wiernym.

Mirosław Bałka odnosi się do niejednoznacznego statusu Bramy Złotej. Jej wielowymiarowość oddają różne nazwy: Bab al-Dhahabi (z arabskiego: Brama Żalu) czy Shaar Ha-Rahamim (z hebrajskiego: Brama Miłosierdzia). Obiekt w kolekcji Galerii Arsenał to lewe skrzydło współczesnej metalowej bramy znalezionej przez artystę, które w niczym nie przypomina zbudowanego z piaskowca oryginału. Zostało opatrzone arabską nazwą Bramy Złotej i pokazane w Białymstoku na wystawie „Uwaga! Granica" (Białystok–Lublin, 2017). Prawe skrzydło, noszące nazwę hebrajską, zaprezentowano w Lublinie. Brama Złota symbolicznie otwierała się na wschód – w tradycji chrześcijańskiej łączony ze zmartwychwstaniem.

Wzgórze Świątynne jest od wielu lat obszarem konfliktu między muzułmanami (administruje nim Jordania) a Izraelem, kontrolującym dostęp do tego terenu. Regularne starcia między Palestyńczykami a Izraelczykami to kolejne epizody we wspólnych muzułmańskich i żydowskich dziejach Wzgórza, naznaczone fanatyzmem religijnym i silnym poczuciem odrębności. Praca Bałki to głos sprzeciwu wobec historii pisanej w taki sposób. Rozdzielone skrzydła bramy mają, jak mówi artysta „tęsknić do siebie", przypominać o współistnieniu religii będącym w istocie wyznacznikiem tożsamości Jerozolimy.

The object entitled *182×206×16/Bab al-Dhahabi* refers to the Golden Gate in Jerusalem, one of the eight gates in the walls encircling the Old City. This used to be the only gate that led to the Temple Mount, but it has been blocked since the time the fortifications were rebuilt by Suleiman the Magnificent (1520–1566). The Old City reflects the multicultural dimension of Jerusalem, the place where the world's three greatest religions coexist. This is where the holy sites of Christianity, Judaism and Islam are located: the Church of the Holy Sepulchre and the Temple Mount (the Mount Moriah of the Bible) with the Wailing Wall, the Dome of the Rock and the al-Aqsa Mosque. The Golden Gate itself is also the focus of many religious beliefs. In Judaist tradition, this is the gate through which the Messiah would come to Jerusalem, for which reason it was blocked; in the Biblical tradition, in turn, this was the place where Anna and Joachim, the future parents of the Virgin Mary, had met, and through which Christ rode into Jerusalem before His crucifixion; in the Islamic tradition, this is where the history of the world would come to its fulfilment and Allah would reveal Himself to the believers.

Mirosław Bałka refers to the Golden Gate's ambiguous status. Its multidimensional character is reflected by its names: Bab al-Dhahabi (Arabic: Gate of Repentance) or Shaar Ha-Rahamim (Hebraic: Gate of Mercy). The object in the Arsenal Gallery collection is the left wing of a contemporary sheet metal gate found by the artist, which in no way resembles its sandstone original. Inscribed with the name of the Golden Gate written in Arabic, it was on show in Białystok during the *Uwaga! Granica* (*Attention! Border*) exhibition (Białystok–Lublin, 2017). The right wing, which bears the Hebrew name, was on show in Lublin. The Golden Gate symbolically opened to the east, which in the Christian tradition is associated with the resurrection.

The Temple Mount has for many years been the focus of a conflict between the Muslims (it is under Jordanian administration) and Israel, which controls the access to the area. Regular clashes between the Palestinians and the Israelis are but new episodes in the shared Muslim and Jewish history of the Mount, which has been marked by religious fanaticism and a strong sense of distinctiveness. Mirosław Bałka's work is a voice of protest against history written in this manner. The separated wings of the gate are supposed to "long for each other", as the artist put it, thereby bringing to mind this coexistence of religions which, in essence, is the determinant of Jerusalem's identity.



182×206×16/Bab al-Dhahabi, 2017
obiekt, stal, 182 × 206 × 16 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2019 r.

182×206×16/Bab al-Dhahabi, 2017
object, steel, 182 × 206 × 16 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2019

Mirosław Bałka

Czysty piesek jest jedną z wczesnych rzeźb Mirosława Bałki. Należy do grupy prac powstałych w drugiej połowie lat 80. – w krótkim okresie, gdy do postaci, figury i ciała artysta podchodził w sposób dosłowny. Bałka budował wówczas drewniane bądź metalowe szkielety, wokół których z cementu, anilany lub jutowych worków formował „ciało" rzeźby. Z tego języka wypowiedzi szybko zrezygnował na rzecz abstrakcyjnych form przywołujących wprawdzie ciało i cielesność, ale dalekich od ich bezpośredniej reprezentacji.

Zwierzęta zajmowały istotne miejsce w ówczesnych pracach Bałki. Wystarczy wspomnieć rzeźby, które artysta stworzył specjalnie na wystawy: wilka z jutowego worka i gipsowe owce przypominające baranki wielkanocne („Wilki – nie wilki", Galeria TPSP, Warszawa, 1985), królika, z którego oczu spływała woda („Praecepta Patris Mei Servivi Semper", Galeria Pokaz, Warszawa, 1986) czy białego zająca uszytego z poszewek, wypełnionego gałganami z domu w Żukowie, gdzie rok wcześniej artysta zorganizował obronę swej pracy dyplomowej („Wystawa poświąteczna", Galeria Wieża, Warszawa, 1986). Zając szczerzył stalowe kły, na podłodze rozrzucone były pomalowane na biało potrzaski. Prace te funkcjonowały w szerokim kręgu odniesień, związanych przede wszystkim z religią i religijnością jak też doświadczeniami artysty. Wystawę „Praecepta…" otwarto w Mikołajki, a jej tytuł – „Zawsze zachowywałem przykazania Ojca mego" – jest nawiązaniem do cytatu z Ewangelii św. Jana (J, 15, 10), stanowiącego element ikonografii św. Mikołaja.

Czysty piesek przypomina zarówno potężnie zbudowanego bulteriera, jak i małą owieczkę. Artysta gra dwuznacznościami – biel, kolor niewinności, i puszysta tekstura kłócą się z wyobrażeniami o groźnej rasie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w czymś pozornie neutralnym tkwi zło. Podobnym zabiegiem Bałka posłużył się w wypadku figury zająca – ze stalowymi zębami utracił on łagodność wielkanocnej maskotki. Syntetyczny język i wielość skojarzeń, jakimi operuje artysta, nie pozwalają na jednoznaczne odczytanie znaczeń rzeźby, dając pole do jej kontekstualizacji. Namysł nad zwierzętami, w tym nad atrybutami, jakimi obdarzają je ludzie, jest dla Bałki narzędziem formułowania problemów egzystencjalnych. Rzeźbiarskie wyobrażenia zwierząt można zatem w tym kontekście traktować jako wyraz jego rozważań na temat natury ludzkiego istnienia.

A Clean Doggy is one of Mirosław Bałka's early sculptures. It belongs to a group of works created in the second half of the 1980s, a brief period when Bałka took a literal approach to forms, figures and bodies. In this period, he constructed wooden or metal skeletons around which he formed the "bodies" of his sculptures out of cement, PAN fibres or jute bags. He quickly abandoned this language of expression in favour of abstract forms which evoke the body and corporeality, but are far from their direct representations.

Animals occupied an important place in Bałka's work at the time, suffice it to mention the sculptures he created especially for exhibitions: a wolf made from a jute sack and plaster sheep resembling Easter lambs (*Wolves – Not Wolves*, TPSP Gallery, Warsaw, 1985), a rabbit with water dripping from its eyes (*Praecepta Patris Mei Servivi Semper*, Galeria Pokaz, Warsaw, 1986) or a white hare sewn from pillowcases, filled with rags from the house in Żuków, where the artist had organised the defence of his diploma thesis a year earlier (*A Post-Feast Exhibition*, opened on the first Tuesday after Easter, Wieża Gallery, Warsaw, 1986). The hare bared its steel fangs, white-painted animal traps were scattered on the floor. These works functioned within a wide circle of references, primarily related to religion and religiosity, as well as the artist's experiences. The exhibition *Praecepta…* opened on St Nicholas Day, and its title, which means "I have always kept the commandments of my Father", refers to a quotation from the Gospel of St John (John, 15:10) which is a part of the iconography of St Nicholas.

The "clean doggy" resembles both a powerfully built bullterrier and a small sheep. Bałka plays on ambiguities here: white, the colour of innocence, and the fluffy texture are at odds with the perception of this menacing breed. It is hard to resist the feeling that some evil lurks in this seemingly neutral thing. Bałka had used a similar trick with the figure of the hare: with its steel teeth, it has lost the gentleness of an Easter plushie. The synthetic language and multiplicity of associations used by the artist make it impossible to read the sculpture's meanings in an clear-cut way, allowing room for its contextualisation instead. To Bałka, thinking about animals, including the attributes bestowed on them by humans, is a tool for formulating existential problems. In this context, his sculptural depictions of animals can therefore be seen as an expression of his reflections on the nature of human existence.







Czysty piesek, 1986
obiekt, anilana, stelaż metalowy, 29 × 83 × 16 cm; szklana gablota, 41 × 85 × 28 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2014 r.

A Clean Doggy, 1986
object, PAN fibre, metal frame, 29 × 83 × 16 cm; glass display case, 41 × 85 × 28 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2014

Mirosław Bałka & Katarzyna Krakowiak

Sześć instalacji *Jutro nie przyjdzie nigdy* zostało zrealizowanych specjalnie na wystawę Katarzyny Krakowiak i Mirosława Bałki w Galerii Arsenał w Białymstoku (2016, pod takim samym tytułem). Składają się one z neonowych wyrazów i znaków, którym towarzyszy dźwięk o zmiennym natężeniu. U źródeł projektu leży uniwersalna refleksja na temat kondycji człowieka we współczesnym świecie: zagubienia w nadmiarze informacji, bezradności wobec siły słów wykorzystywanych jako narzędzie manipulacji, a także lęku, jaki budzą zmieniające się szybko realia. Złowróżbny tytuł, komunikujący wprost, że przyszłość jest wyłącznie projekcją, wytrąca odbiorcę ze strefy komfortu.

Budując konstelacje wyrazów, artyści sięgnęli po hasła o mocnej wymowie, przede wszystkim odwołujące się do ich doświadczeń i odczuć, takie jak: „FAKE GO", „DESZCZ", „ZAGROŻENIE", „BEZ SENSU", „PAMIĘĆ", „ZOSTANIE", „ŻÓŁTACZKA", „NIERÓŻAŃCOWE", „DRZAZGI", „SEXY". Jako kluczowe dla instalacji Bałka i Krakowiak wskazali złożenia „MOJA KREW" i „FOG HORN". To ostatnie, kojarzące się z nazwą urządzenia emitującego dźwięk ostrzegający przed niewidocznymi we mgle zagrożeniami (ang. *foghorn* 'nautofon'), przypomina o konieczności nieustannego odnajdywania się, zarówno w przestrzeni instalacji, jak i w chaosie bodźców. Dla zrozumienia niektórych haseł istotny jest też kontekst miejsca – Białegostoku. Wyrażenie „MOJA KREW" nabiera nowych znaczeń w świetle działalności Aleksandra Bogdanowa (1873–1928), urodzonego w podbiałostockiej Sokółce filozofa, pisarza, rewolucjonisty, wizjonera i lekarza, zajmującego się m.in. transfuzjami krwi.

Bałka i Krakowiak, atakując odbiorcę jarzącymi się zimnym białym światłem wyrazami, każą mu na nowo pochylić się nad znaczeniami słów i ich wzajemnymi relacjami. Pochylić się dosłownie – bo hasła ustawione są na podłodze i oparte o ściany. Widzowie, przechodząc pomiędzy neonami i wymawiając w myślach kolejne słowa, budują nowe systemy znaczeń. Tak jak trajektoria zwiedzania i czytania jest za każdym razem inna, tak za każdym razem słowa budzą inne emocje, a przestrzeń doświadczana jest w odmienny sposób. Nawigacja po świetlistych wyrazach ustawionych w sterylnych mrocznych wnętrzach budzi w odbiorcy stłumione na co dzień wyczulenie na słowa i zawarty w nich przekaz.

Six installations *Tomorrow Will Never Come* were produced specially for Katarzyna Krakowiak and Mirosław Bałka's exhibition under the same title, held at the Arsenal Gallery in Białystok (2016). They consist of words and signs made from neon tubes, accompanied by a sound of varying intensity. The project springs from a universal reflection on the human condition in the contemporary world: the sense of drowning in superfluous information, the helplessness when faced with words used as a tool for manipulation, and the fear aroused by quickly changing realities. The ominous title, which bluntly indicates that the future is only a projection, pushes the viewer out of their comfort zone.

Constructing the constellations of words, the artists made use of phrases that carry strong messages, mainly referring to their own feelings and experiences, such as "FAKE GO", "DESZCZ" [rain], "ZAGROŻENIE" [danger], "BEZ SENSU" [nonsense], "PAMIĘĆ" [memory], "ZOSTANIE" [will remain], "ŻÓŁTACZKA" [jaundice], "NIERÓŻAŃCOWE" [non-rosary], "DRZAZGI" [splinters], "SEXY". Bałka and Krakowiak pointed to the expressions "MOJA KREW" [my blood] and "FOG HORN" as the key to their installation. The last one, which brings to mind the English word for a sound device used to warn against threats invisible in a fog, evokes the need to constantly find oneself, both in the space of the installation and in the chaos of impulses. The context of the place, Białystok, is also crucial to the meaning of some of the phrases. The expression "MOJA KREW" acquires new meanings in the light of the activity of Alexander Bogdanov (1873–1928), a philosopher, writer, revolutionary, doctor and creative thinker, born in Sokółka near Białystok, whose medical interests included blood transfusion.

Attacking the viewers with words glowing with cold light, Bałka and Krakowiak force them to reconsider the meanings of words and their mutual relations. This consideration requires an actual physical act, since boards bearing the neon phrases are placed on the floor, leaning against the walls. Walking between the neon lights and pronouncing the words in their minds, the spectators construct new systems of meanings. The words evoke different emotions and the space is experienced anew, just as the trajectory of seeing/reading them changes each time. Navigating around the glowing words set in dark, sterile interiors awakens a sensitivity to words and the messages contained therein which is dormant in the spectators' day-to-day existence.









1. **Jutro nie przyjdzie nigdy – BEZ SENSU, ←, JEST, ZEJŚĆ**, 2016
instalacja, 4 neony, dźwięk
2. **Jutro nie przyjdzie nigdy – FOG HORN, ZŁOTY, TO NAM, MOJA KREW, WSZYSTKO, 1, ZNISZCZENIE**, 2016
instalacja, 7 neonów, dźwięk
3. **Jutro nie przyjdzie nigdy – ?, ŻÓŁTACZKA, PPP, CIEMNA, ZOSTANIE**, 2016
instalacja, 5 neonów, dźwięk
4. **Jutro nie przyjdzie nigdy – ZAGROŻENIE, FAKE GO, PAMIĘĆ, DESZCZ**, 2016
instalacja, 4 neony, dźwięk
5. **Jutro nie przyjdzie nigdy – SEXY, TAK K MOŻNA, DRZAZGI, NIERÓŻAŃCOWE**, 2016
instalacja, 4 neony, dźwięk
6. **Jutro nie przyjdzie nigdy – WYJŚĆ, DRESZCZ, ZRZUCENIE**, 2016
instalacja, 3 neony, dźwięk
Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystów w 2016 r.

1. **Tomorrow Will Never Come – BEZ SENSU, ←, JEST, ZEJŚĆ**, 2016
installation, 4 neon signs, sound
2. **Tomorrow Will Never Come – FOG HORN, ZŁOTY, TO NAM, MOJA KREW, WSZYSTKO, 1, ZNISZCZENIE**, 2016
installation, 7 neon signs, sound
3. **Tomorrow Will Never Come – ?, ŻÓŁTACZKA, PPP, CIEMNA, ZOSTANIE**, 2016
installation, 5 neon signs, sound
4. **Tomorrow Will Never Come – ZAGROŻENIE, FAKE GO, PAMIĘĆ, DESZCZ**, 2016
installation, 4 neon signs, sound
5. **Tomorrow Will Never Come – SEXY, TAK K MOŻNA, DRZAZGI, NIERÓŻAŃCOWE**, 2016
installation, 4 neon signs, sound
6. **Tomorrow Will Never Come – WYJŚĆ, DRESZCZ, ZRZUCENIE**, 2016
installation, 3 neon signs, sound
Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artists in 2016

Jarosław Bartołowicz

Jarosław Bartołowicz, zarówno we wczesnych fotoinstalacjach, jak i późniejszych fotografiach konsekwentnie skupia się na analizie wewnętrznego świata człowieka. Jego postawa artystyczna, owocująca metafizycznymi i wyciszonymi rozważaniami nad kondycją ludzką, kształtowała się w środowisku gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych w tym samym czasie co radykalne programy jej obecnych pedagogów (np. Grzegorza Klamana), nastawione m.in. na analizę zagadnienia cielesności oraz krytykę nowych w polskiej rzeczywistości zjawisk społecznych. Z dwóch dróg wywodzących się ze wspólnego źródła, jakim jest skupienie na człowieku, Bartołowicz wybrał drogę namysłu nad psychiką, nieustannym poszukiwaniem tożsamości i próbą odnalezienia się nie tyle w rzeczywistości zewnętrznej, co w świecie wewnętrznym.

Listopad (Głód wiary) jest jedną z licznych wielkoformatowych prac artysty zbudowanych z kilkunastu wyodrębnionych ramami elementów. Świat przedstawiony zredukowany jest w nich do niezbędnego minimum, jego poszczególne elementy są doskonale przemyślane i zestawione, tak by potęgować ascetyzm nieokreślonego zwykle wnętrza, w którym usytuowana jest zarejestrowana scena. Siła wyrazu zdjęć ma swoje źródło w ich naturalistycznej skali, ubogiej gamie barwnej oscylującej między bielą, szarością i czernią, a nade wszystko w kompozycji zasadzającej się na konfrontacji pustej anonimowej przestrzeni z postacią mężczyzny siedzącego przy stole.

Bohater Bartołowicza, w którego postać wciela się sam artysta, to człowiek wyobcowany, unikający kontaktu wzrokowego, oddzielony od widza szybą, nieprzenikalną i przezroczystą jednocześnie. Tytuł fotografii dobrze oddaje zarówno nostalgiczną aurę pracy jak też stan psychiczny bohatera. Listopad, jak zaznaczył kiedyś artysta, to „najokrutniejszy i najtrudniejszy do przeżycia ze wszystkich miesięcy w roku". Kojarzony z pustką i umieraniem, zawieszeniem i chorobliwą melancholią, szczególnie sprzyja refleksjom. Fragment tytułu – „Głód wiary" – jak też światło, które obejmuje dłońmi siedzący przy stole mężczyzna, sugerują zapewne, iż pełne skupienia rozważania bohatera dotyczą Absolutu, Istoty Wyższej, Boga. Głód wiary to również potrzeba stabilnego punktu oparcia, samookreślenia się w odniesieniu do religii, odnalezienia sensu życia zarówno w perspektywie doczesnej, jak i wiecznej. Praca Bartołowicza – subtelny i misternie skonstruowany (auto)portret psychologiczny – pokazuje wewnętrzne zmagania człowieka za pomocą ciszy, opanowania i pełnej napięcia pustki.

In both his early photo-installations and his later photographic works, Jarosław Bartołowicz has consistently focused on the analysis of the inner world of a human being. His artistic stance, resulting in a discreetly understated, metaphysical reflection on human condition, developed in the milieu of the Academy of Fine Arts in Gdańsk at the same period as the radical programmes of its current teachers (e.g. Grzegorz Klaman), which centre on, among others, the analysis of aspects of corporeality and criticism of various social phenomena emerging in Polish reality. Of these two paths springing from a single source, which is the focus on the human being, Bartołowicz chose the path of contemplating the psyche, unceasingly searching for identity and attempting to find a bearing not so much in external reality as in the inner world.

November (*A Hunger for Faith*) is one of Bartołowicz's many large-format works constructed of several elements isolated by frames. The represented world is reduced to an unavoidable minimum; its perfectly thought-out elements are brought together so as to reinforce the asceticism of an undefined interior that provides the setting for the scene. The photographs' power of expression lies in their life-size scale, austere colour range extending from white through grey to black, and above all in the composition based on a severe contrast between the empty, anonymous space and the figure of a man sitting at the table.

Bartołowicz's protagonist, embodied by the artist himself, is an alienated man, avoiding eye contact, as if separated from the viewer by a transparent yet impassable glass wall. The title of the photograph aptly conveys both the nostalgic aura of this work and the mental state of the protagonist. November, as Bartołowicz once observed, is "the cruellest, and the hardest to survive, of all the months in the year". Associated with emptiness, death, suspension and morbid melancholy, it is particularly conducive to reflection. A part of the title, *A Hunger for Faith*, as well as the light which the sitting man is cradling in his hands, seem to suggest that his contemplation is focused on the Absolute, the Higher Being, God. Hungering for faith means also wishing to find a firm foundation point, to define oneself in reference to religion, and to discover the meaning of life in both the earthly and the eternal perspective. The work by Bartołowicz, a subtle and intricately constructed psychological (self-) portrait, shows the human being's inner struggle by means of silence, restraint and an emptiness that is full of tension.



Listopad (Głód wiary), 1992
fotografia, 16 elementów, 40 × 30 cm każdy
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2000 r.

November (A Hunger for Faith), 1992
photograph, 16 elements, 40 × 30 cm each
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2000

Anna Baumgart

W 2010 r. Anna Baumgart zaprosiła Andrzeja Turowskiego, historyka sztuki i znawcę awangardy, do współpracy przy projekcie poświęconym pociągom agitacyjnym w porewolucyjnej Rosji. Były one narzędziem propagandowym bolszewików – pierwszy skład wyjechał w 1918 r. z Moskwy do Kazania, przewożąc księgarnię, bibliotekę i drukarnię. Był następcą wycofanych wówczas z użytku mobilnych cerkwi.

W efekcie współpracy powstała książka *Parowóz dziejów*, na kanwie której Baumgart zrealizowała wideo *Zdobywcy słońca.* Opowiadają one losy pociągu agitacyjnego, który w 1920 r. rzekomo wyruszył z Moskwy do Berlina, załadowany materiałami propagandowymi, dziełami sztuki awangardowej – wybranymi jakoby przez Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego i mającymi stanowić „początek przyszłego muzeum sztuki nowoczesnej" – jak też bronią. Ze względu na perturbacje polityczne i gospodarcze skład miał utknąć w Polsce i dopiero po latach dotrzeć do Berlina. Stamtąd został odesłany, a mieszkający wówczas w Łodzi Strzemiński miał odkryć, że pociąg zatrzymał się w Koluszkach, gdzie prawdopodobnie eksplodował.

Zdobywcy słońca mają formę fikcyjnego dokumentu. Baumgart wykorzystuje fragmenty filmów z Władimirem Majakowskim, radzieckich kronik filmowych, obrazy Kremla i przemawiającego Lenina, ujęcia ludzi łapiących ulotki wyrzucane z pociągu agitacyjnego i wycieczek zmierzających w jego stronę czy sugestywny wizerunek mężczyzny uderzającego młotem w skutą łańcuchami kulę ziemską. W narrację wplata migawki z protestu „Occupy Wall Street" w Nowym Jorku, pokazując rewolucję w perspektywie *longue durée*. Turowski relacjonuje swoje badania w Rosji, kiedy to w późnych latach 90. za butelkę whisky miał uzyskać dostęp do tajnych dokumentów z lat 20. Choć więcej tu luk niż twardych danych, film uwiarygodniają wypowiedzi ekspertów, przekonujący głos lektora i bogactwo archiwaliów.

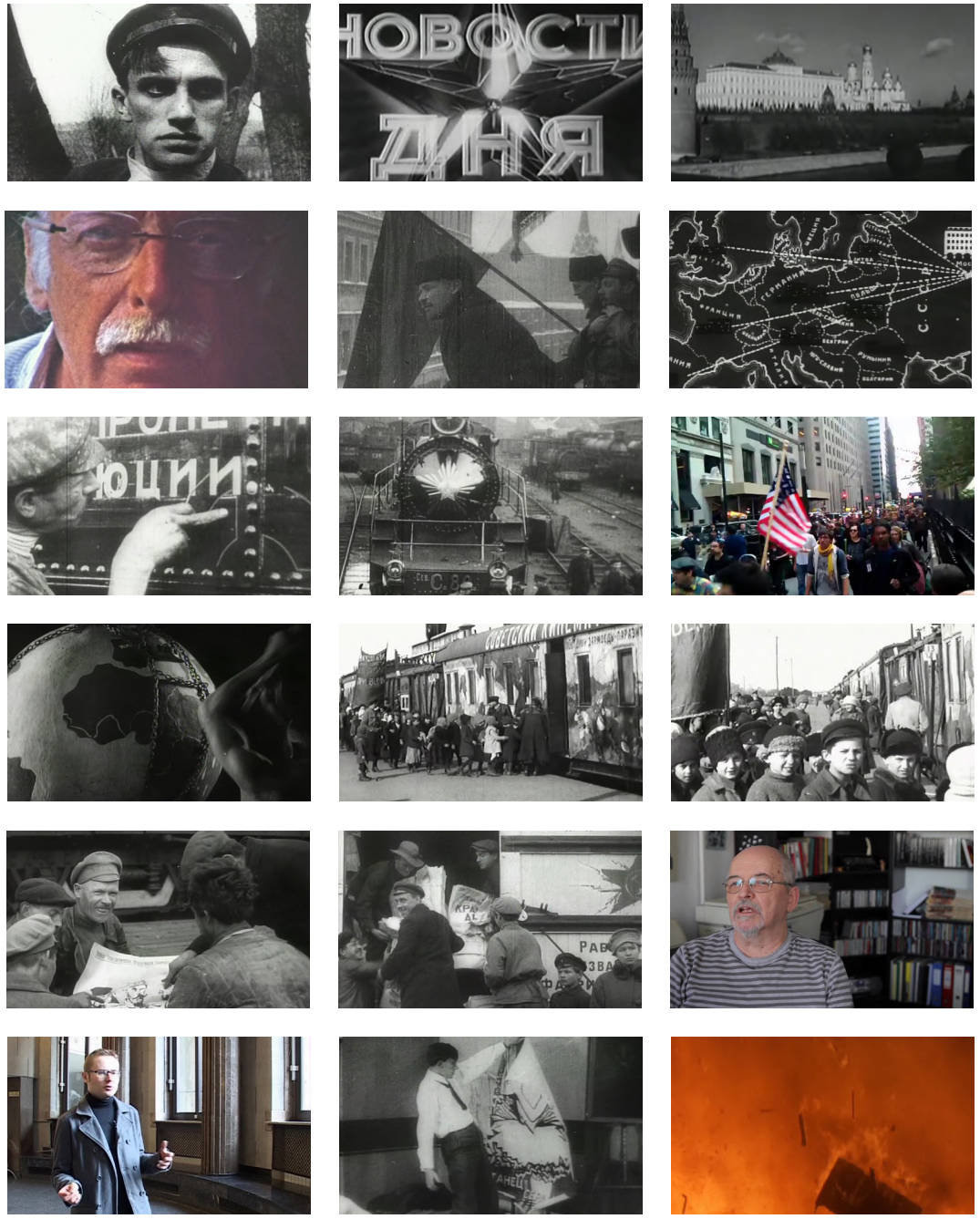
Baumgart i Turowski pytają o modernistyczną przeszłość, relacje między sztuką a rewolucją oraz budowanie narracji historycznych. Pokazują, że nie ma jednoznacznych odpowiedzi, a historia awangardy nie została jeszcze napisana. Istotna jest tu osoba Turowskiego, badacza współtworzącego i demistyfikującego mit rewolucji, ale także podejmującego krytyczną autorefleksję nad swoją dotychczasową postawą i przyjętą perspektywą badawczą.

In 2010, Anna Baumgart invited Andrzej Turowski, an art historian and expert on the avant-garde, to collaborate with her on a project about agit-trains in post-revolutionary Russia. They were a propaganda tool of the Bolsheviks; the first one left Moscow for Kazan in 1918 with a bookshop, library and printing house in its cars. It was the successor to the by then decommissioned mobile Orthodox churches.

The collaboration resulted in the book *The Locomotive of History*, on the basis of which Baumgart produced the video *Conquerors of the Sun*. It tells the story of an agit-train that purportedly set off from Moscow heading to Berlin in 1920, loaded with propaganda material, avant-garde artworks – allegedly selected by Kazimir Malevich and Władysław Strzemiński and intended to be "the beginning of a future museum of modern art" – as well as weapons. It is believed that due to political and economic perturbations, the train got stuck in Poland and reached Berlin only some years later. From there it was sent back, and Strzemiński, who was living in Łódź at the time, discovered that it had stopped in Koluszki, where it most probably exploded.

The *Conquerors of the Sun* video has the form of a mockumentary. Baumgart uses excerpts from films featuring Vladimir Mayakovsky, Soviet newsreels, pictures of the Kremlin and images of Lenin speaking, shots of people catching leaflets thrown from an agit-train and processions of day-trippers heading towards it, as well as the evocative image of a man striking a chained globe with a hammer. Into this narrative, she inserts snapshots of the Occupy Wall Street protest in New York, showing the revolution in a *longue durée* perspective. Turowski reports on his research carried out in Russia in the late 1990s, when he was allegedly able to gain access to secret documents from the 1920s for a bottle of whisky. Although there are more gaps than hard data here, the film is made credible by the statements of experts, the convincing voiceover and the wealth of archival material.

Baumgart and Turowski consider the issues of the modernist past, the relationship between art and the revolution, and the construction of historical narratives. They show that there are no clear-cut answers and that the history of the avant-garde has yet to be written. Turowski's persona is important here, since he is a scholar who co-creates and demystifies the myth of the revolution, but also undertakes a critical self-reflection on his earlier attitude and the research perspective he had adopted.



Zdobywcy słońca, 2011
wideo, 28 min
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

Conquerors of the Sun, 2011
video, 28 min
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Jakub Bąkowski

Wideo Jakuba Bąkowskiego *Flaga* wpisuje się w szeroko zakrojone refleksje na temat mitów i wyobrażeń funkcjonujących w świadomości zbiorowej, jak też stereotypów i wartości kształtujących mentalność społeczeństwa. Bąkowski, posługując się czytelnym symbolem, jakim jest flaga państwowa, poddaje analizie patriotyzm – postawę ważną dla zbiorowego wizerunku Polaków. Symbol narodowy wykorzystany został jako tło, na którym kulturysta, ubrany w slipy i czepek, rytmicznie podnosi ciężarki. Zestawienie flagi z postacią atlety wprowadza do pracy pierwiastek ironii, a kontrast między powagą symbolu a banalnością gimnastyki rozsadza narosły wokół flagi patos.

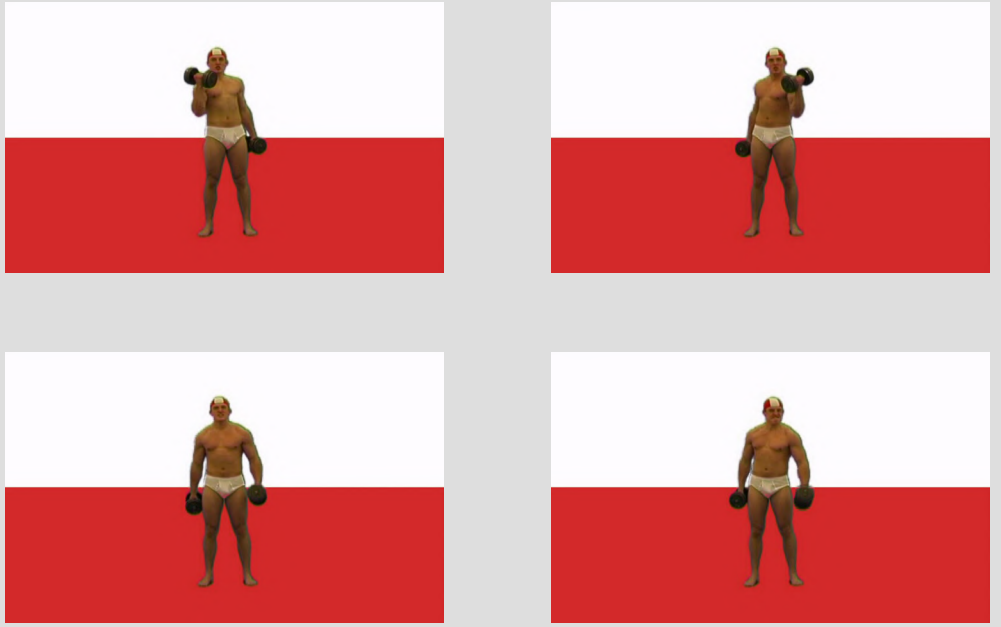
Metody, jakimi Bąkowski posługuje się, analizując zbiorową wyobraźnię, odciskają silne piętno na sposobie postrzegania flagi. Biel i czerwień – barwy uznane za narodowe w końcu XVIII wieku – w pracy Bąkowskiego zdają się tracić przypisaną im wzniosłość. Pojawiające się na początku odczucie niestosowności artystycznego zabiegu po chwili znika, a dysonans wprowadzony w obręb utartych skojarzeń i schematów odbioru ujawnia dwuznaczność funkcjonowania zarówno znaku flagi, jak i postawy patriotycznej. Pytanie o istotę patriotyzmu jak też o stosunek do symboli narodowych narzuca się samo przez się.

Nie sposób nie przywołać w tym kontekście romantycznego mitu narodowego, kształtowanego w realiach zaborów i walk o niepodległość, który nadaje polskiemu patriotyzmowi martyrologiczny i mistyczny charakter. Obrazy uroczystości państwowych i kultywowanie tradycji – stanowiące jeden z wyznaczników postawy patriotycznej – przeplatają się z pompą i patetyzmem, które czynią te uroczystości bardziej ornamentalnymi niż autentycznymi. Patriotyzm, nierzadko jako pusta fraza, pojawia się w kontekście życia politycznego i społecznego. Praca Bąkowskiego odnosi się do takiego właśnie, ludycznego i zbanalizowanego rozumienia patriotyzmu. Oszczędny film jest ostrym komentarzem, a odbiorca nieuchronnie czuje nadmiar symbolu. Nie da się uciec od konstatacji, iż jego nadużycie prowadzi do dewaluacji zarówno symbolu, w tym kontekście flagi, jak i związanego z nim patriotyzmu.

Jakub Bąkowski's video *Flag* is part of a broad-spectrum reflection on myths and beliefs of the collective consciousness as well as stereotypes and values of the social mind-set. By using an obvious symbol, the national flag, Bąkowski analyses patriotism, an attitude important to the collective image of Poles. The national symbol is used as the backdrop against which a bodybuilder wearing briefs and a cap rhythmically works out his arms with dumbbells. The combination of the flag and the athlete gives the work a touch of irony while the contrast between the gravity of the symbol and the banality of the exercises explodes the pathos evoked by the flag.

The methods employed by Bąkowski to analyse collective imaginary leave a lasting mark on the perception of the flag. The white and red, the national colours since the late 18th century, seem to lose their sublime impact in Bąkowski's work. The initial sense of indignation with the artist's gesture soon disappears while dissonance introduced into prevalent associations and patterns of perception reveals the ambiguity of both the flag as a symbol and the patriotic stance. Thus, questions arise about the nature of patriotism and the status of national symbols.

This context evokes the Romantic national myth, fashioned at the time of Poland's partitions and struggle for independence, which endows Polish patriotism with a quality of martyrdom and mysticism. Images of public ceremonies and traditional rituals, symptomatic of the patriotic stance, produce bombastic pathos, which makes them more decorative than authentic. Patriotism is employed in social and political life, often as an empty word. Bąkowski's work refers to such ludic and banal understanding of patriotism. The frugal video represents a critical commentary, and the viewer inevitably perceives the symbol as an excess. It seems evident that abuse leads to devaluation of the symbol (flag) and the associated patriotism.



Flaga, 2002
wideo, 5 min
Praca podarowana Podlaskiemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych przez artystę w 2006 r.

The Flag, 2002
video, 5 min
Work donated to the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts by the artist in 2006

Krzysztof Bednarski

Obiekty *Miejsce dla dwojga I* oraz *Miejsce dla dwojga II* stanowiły jeden z elementów *Ciemnego pasażu II*, złożonej instalacji przestrzennej, którą Krzysztof Bednarski zbudował w Galerii Arsenał w 1993 r. Należy ona do większego cyklu instalacji, u źródeł których leżały doświadczenia związane z powstaniem *Moby Dicka* (1987), jednej z przełomowych prac w twórczości artysty. Pasaże, których zamknięciem jest *Pasaż słoneczny* z 1995 r., Bednarski realizował przez kilka lat, wykorzystując powtarzające się elementy – układane w różnych konfiguracjach koronkowe serwetki, stalowy stół, czerwone i niebieskie żarówki, słoiki czy gałęzie. W *Ciemnym pasażu II* dominowały obiekty zbliżone do półek, szafek i gablot, odnoszące się do sfery domu, codzienności i prywatności.

Obiekt *Miejsce dla dwojga I* zbudowany został na kształt wydłużonej szafki o trzech wnękach: dwóch pionowych, jasnych, przesłoniętych gęstą metalową kratką oraz jednej poziomej, zwęglonej, ułożonej pod pionowymi. W górnej części każdej z pionowych wnęk wbudowana została żarówka świecąca białym światłem, zaś w ich dolnych ściankach wydrążono otwory. W poziomej wnęce podwieszono dwa słoiki wypełnione białym pigmentem. Poprzez otwory trzy części obiektu „komunikują się" ze sobą: z pionowych do poziomej spływa wewnętrzne światło, zmaterializowane na swój sposób w białym pigmencie. Z kolei *Miejsce dla dwojga II* to obiekt zbliżony kształtem do poprzedniego, zbudowany z trzech zwęglonych belek ułożonych w identycznej konfiguracji. Jest więc negatywem *Miejsca dla dwojga I*. Zależności między tymi dwoma obiektami oddają wewnętrzne relacje zachodzące w *Ciemnym pasażu II*: logikę lustrzanych odbić, powtórzeń, pozytywów-negatywów, symetrii znaczeń i form. Obydwa *Miejsca* wpisane zostały w skomplikowaną siatkę znaczeń i treści odwołujących się do mitologii artysty, wspomnień domu, dzieciństwa. Pasaże to przejścia, metamorfozy, przeistoczenia, jakie zachodzą w makrokosmosie instalacji i mikrokosmosie obiektu. Owa idea przemiany, wpisana w przedmioty, w połączeniu z warstwą prywatnych doświadczeń sprawia, iż poszczególne elementy pasaży trudno odczytać, złamać narzucony przez Bednarskiego kod dostępu.

Z drugiej strony na obydwa *Miejsca dla dwojga* można spojrzeć jak na elementy wszechotaczającego nas świata przedmiotów. Rzeczy, które mają swoją biografię, strukturę, zarówno zewnętrzne (społeczne), jak i wewnętrzne (własne) życie. Bednarski wykorzystuje skądinąd tak prymarne budulce, jak drewno, metal, światło i pigment. Drewno, jak pisał francuski socjolog Jean Baudrillard, czerpie swoje życie z ziemi, oddycha i pracuje, starzeje się, ma swój zapach i wewnętrzne ciepło. Jest więc materią/materiałem, które charakte-

The objects *A Place for Two I* and *A Place for Two II* constituted elements of *Dark Passage II*, a complex spatial installation constructed by Krzysztof Bednarski at the Arsenal Gallery in 1993. It belonged to the larger cycle of installations, at the source of which lay the experience linked with the creation of *Moby Dick* (1987), one of breakthrough works in the artist's oeuvre. Bednarski created the passages, to which *Sun Passage* of 1995 is a closure, in the course of a few years, making use of recurrent elements: lace doilies arranged in various configurations, a steel table, red and blue light bulbs, jars or boughs. *Dark Passage II* was dominated by objects similar to shelving, cupboards or showcases, which referred to the domestic, mundane and private sphere.

The object *A Place for Two I* is constructed to resemble an elongated cupboard with three recesses, two of them vertical, light-coloured, screened with dense wire mesh, and underneath them the third, horizontal, scorched. In the upper part of each vertical recess there is a white-light bulb; openings have been drilled in the bottom side. Two jars filled with white pigment are suspended inside the horizontal recess. Three sections of the object communicate through the openings: the inward light flows down from the vertical elements to the horizontal one, materialising in the white pigment. *A Place for Two II*, in turn, is an object similar to the previous one in shape; it is constructed of three scorched logs placed in an identical arrangement, and thus constitutes a negative image to *A Place for Two I*. Interdependencies between these two objects reflect the relationships found in *Dark Passage II*: the logic of mirror images, repetitions, positive/negative views, the symmetry of meanings and forms. Both *Places* are lodged in the complex web of meanings and messages referring to the artist's personal mythology, memories of home and childhood. The passages are transitions, metamorphoses, alterations that occur in the macrocosm of the installation and microcosm of the object. The concept of transformation inscribed in objects, in connection with the stratum of the artist's private experience, makes it difficult to interpret particular elements of the passages – the access code imposed by Bednarski is hard to break.

On the other hand, both *Places for Two* may also be perceived as elements of the all-embracing world of objects that surrounds us – objects which have their own biographies, structures, their external (social) and inner (personal) lives. Bednarski utilises such otherwise primary materials as wood, metal, light and pigment. The French sociologist Jean Baudrillard justly noted that wood derives its life from earth, it breathes, labours and grows old, it has its own scent and inner



Miejsce dla dwojga I, 1992
drewno opalane, siatka metalowa, dwa naczynia szklane, pigment, 167 × 51 × 23 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2002 r.

Miejsce dla dwojga II, 1992
drewno opalane, 167 × 51 × 23 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1993 r.

A Place for Two I, 1992
scorched wood, wire mesh, two glass vessels, pigment, 167 × 51 × 23 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2002

A Place for Two II, 1992
scorched wood, 167 × 51 × 23 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1993

ryzuje jakaś forma istnienia. Podobnie światło, z przypisanymi mu licznymi symbolicznymi skojarzeniami, u Bednarskiego spływa do szklanego pojemnika, jakby wbrew swej istocie zmieniając się w czystą materię. Budowane przez artystę obiekty funkcjonują w siatce pierwotnych, archetypicznych odniesień, kierujących skojarzenia w stronę fundamentalnych pytań o istotę życia, logikę świata, drogę i towarzyszące jej rytuały przejścia.

warmth. It is thus a matter/material characterised by its own kind of existence. Similarly light, with its numerous symbolic associations, in Bednarski's work is seemingly transformed into pure matter as it falls into a glass vessel. Objects constructed by Bednarski function in a web of primal, archetypal references that direct our associations towards fundamental questions about the essence of life, the logic of the world, the path of existence and its accompanying rites of passage.



Alicja Bielawska

Obiekty Alicji Bielawskiej wyrosły z intensywnego doświadczenia bycia w świecie rzeczy. Jej poszukiwania należy usytuować w szerszym nurcie, jakim jest zwrot do materialności – w polskiej humanistyce i naukach społecznych odczuwany od lat. 90. XX wieku – i w grupie propozycji artystycznych, których autorzy w różny sposób przyglądają się przedmiotom. Prowadzone na gruncie sztuk wizualnych analizy biografii rzeczy wydobywają znaczenia przypisywane im przez człowieka, jak też różnorodne aspekty ich funkcjonowania, związane m.in. z udziałem w transakcjach społecznych.

Bielawska decyduje się na osobistą opowieść o przedmiotach, co nie znaczy, że wykorzystuje obiekty związane z jej prywatnym życiem. Ów osobisty pierwiastek ma wymiar uniwersalny i należy go rozumieć jako wspólny szerszej grupie odbiorców sposób doświadczania rzeczy: postrzegania ich, nazywania, wchodzenia z nimi w interakcje. Prace Bielawskiej bezpośrednio odnoszą się do przedmiotów codziennego użytku, aczkolwiek same w sobie nie mają nic wspólnego z zasadą *utilitas*. Tworząc je, artystka sięga po materiały zgoła banalne, jak linoleum, sztuczna okleina czy metalowe pręty, a każdy z wykorzystanych substratów jest nowy, a zatem pozbawiony śladów życia, warstwy znaczeń i odcisków historii – prywatnej czy będącej udziałem zbiorowości – jakie na przedmiotach pozostawia funkcjonowanie w uniwersum człowieka. W wypadku rzeczy konstruowanych przez Bielawską to odbiorca projektuje na nie sensy wygenerowane z archiwum wspomnień. Nawiązanie osobistych relacji z pracami ułatwiają ich proporcje oparte na zasadzie złotego podziału oraz skala odpowiadająca wzrostowi artystki, który przyjmuje ona za wzorzec wzrostu przeciętnego widza.

Uniwersalizm prac Bielawskiej zasadza się na tym, że można widzieć w nich znak nieuchwytnego. Nieuchwytne, choć zwykle oscyluje między znanymi pojęciami, strukturami czy motywami, ucieka klarownym definicjom. Wyobraźnia podsuwa liczne formy mogące być jego desygnatami, niemal zawsze jednak konstrukty te uznajemy za niepełne i „niedomknięte", określamy je poprzez brak. Niemniej *Przybrane kształty* wydają się nosić w sobie esencję rzeczy, tak jakby były materializacją czegoś, co skłonni bylibyśmy nazwać istotą przedmiotów, ich niezbywalną częścią. Artystka wędruje po śladach, jakie w pamięci zostawiają zobaczone niegdyś kształty, zbiera rozproszone obrazy rzeczy, usiłuje uchwycić ich praformę, dla której odnajduje prosty kształt, intuicyjnie odbierany jako znany i bliski.

Alicja Bielawska's works originate from the intense experience of being within the world of material objects. Her artistic search must be located in the broader current of the turn towards materiality, which is evident in Polish humanist scholarship and social sciences since the 1990s, and in the group of artistic proposals the authors of which all, albeit in various ways, observe objects. Analyses of the biographies of objects conducted within the area of visual arts reveal the meanings ascribed to them and various aspects of their functioning, including those linked with those objects' participation in social transactions.

Bielawska decides to tell a personal story about objects, which does not mean she uses objects associated with her private life. This personal element has an universal dimension and must be understood as a way of experiencing objects that is common to a broader group of recipients: the acts of noticing, naming and interacting with objects. Bielawska's works refer directly to objects of everyday use, although in themselves they have nothing to do with the principle of *utilitas*. In creating them, she uses truly commonplace materials, such as linoleum, artificial veneer or metal bars, while each of the applied substances is new, that is bears no traces of life, the stratum of meanings or marks of history (private or collective), which are ordinary left on objects by their functioning in the universe of human beings. With objects constructed by Bielawska, it is the recipient that projects the senses generated from the archive of his/her memories onto them. Personal involvement with her works is facilitated by their proportions, which are based on the Golden Measure, and by their size, referring to the artist's own height, which was adopted by her as standard for an average viewer.

The universalism of Bielawska's works lies in the fact that they may be perceived as the sign of that intangibility which, although it usually hovers between the familiar concepts, structures or motifs, eludes clear definitions. Imagination dictates various forms that may be its designates, but such constructs are almost always considered incomplete and "unclosed", and are defined by absence. Yet nevertheless *Adopted Shapes* seem to convey the essence of things, as if they were a materialization of something that we would be tempted to call the objects' core, their inalienable component. Bielawska follows the traces left in one's memory by once-seen shapes, collects scattered images of things, attempts to capture their prototypic form, for which she finds a simple shape that is intuitively perceived as familiar and dear.



Przybrane kształty (pomiędzy), 2012
płyta meblowa, metal, farba, 122 × 162 × 100 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

Adopted Shapes (in between), 2012
chipboard, metal, paint, 122 × 162 × 100 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Karolina Bielawska

Istotną grupę prac w kolekcji Galerii Arsenał stanowią realizacje odnoszące się do Podlasia i Białegostoku, wielokulturowej tradycji regionu, infrastruktury i życia miasta. Do tego zbioru należy też cykl obrazów Karoliny Bielawskiej pt. *Kompleks*. Powstał on podczas rezydencji artystycznej „Kontrakt rysownika", w ramach której Galeria Arsenał zaprosiła Karolinę Bielawską, Julie Chovin i Rafała Żarskiego do stworzenia prac poświęconych pałacowi Branickich. Jest on wizytówką i dumą miasta; w XVIII wieku, gdy należał do Jana Klemensa Branickiego, nazywano go „polskim Wersalem". Od ponad 50 lat siedziba Galerii Arsenał mieści się w kompleksie pałacowym, w budynku dawnej zbrojowni.

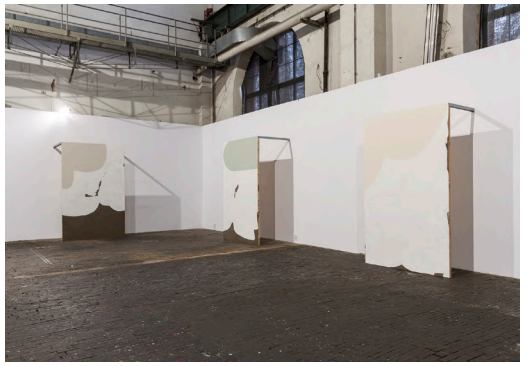
Punktem wyjścia poszukiwań Bielawskiej były prowadzone w 2017 r. prace konserwatorskie w Auli Wielkiej. Pozwala to upatrywać znaczeń cyklu w historii, wartości kulturowej i obecnym statusie pałacu Branickich. W czasie II wojny światowej budynek uległ zniszczeniu w blisko 70 proc. Pośpieszna odbudowa niosła ze sobą brak wierności w odtwarzaniu wystroju wnętrz i detali architektonicznych. W 1950 r. pałac stał się siedzibą otwartej wówczas Akademii Medycznej (obecnie Uniwersytetu Medycznego). Historyczna wartość zabytku zyskuje wraz z postępem badań nad osobą właściciela i jego dworem. Z kolei działania Galerii i Uniwersytetu definiują społeczną funkcję pałacu w przestrzeni miasta.

Na czas remontu wejścia do auli były zamknięte płytami OSB. Artystka odwzorowała w swoich pracach ich wielkość, posłużyła się też innymi materiałami stosowanymi przez pracujących na miejscu konserwatorów: gruntem z piaskiem kwarcowym oraz farbami krzemianowymi w kolorach, jakich użyto do renowacji. Sięgnęła tym samym po tworzywa mało malarskie – płyty OSB wykorzystuje się w budownictwie, farbami silikatowymi, ze względu na trwałość, maluje się elewacje zewnętrzne. Materiały mocno wiążą obrazy z pałacem, jednakże same prace, pozbawione kontekstu Białegostoku, to przede wszystkim traktaty na temat malarstwa. Bielawska bada malarskie własności produktów przemysłowych, wydobywa ich fakturę, gęstość, barwę. Buduje zdyscyplinowane, pozbawione anegdoty kompozycje. Poniechanie narracji pozwala jej skupić się na malarstwie jako takim, jego zdolności do wyrażania myśli i odczuć, a także na percepcji widza.

An important group of works held in the Arsenal Gallery collection are those referring to the region of Podlachia and the city of Białystok, the multicultural character of the area, the urban infrastructure and city life. Among them is Karolina Bielawska's cycle of paintings entitled *Complex*. It was produced during the "Draughtsman's Contract" art residency, in whose framework the Arsenal Gallery invited Karolina Bielawska, Julie Chovin and Rafał Żarski to create works referring to the city's landmark and pride: the Branicki Palace, which in the 18th century – the period when it was owned by Jan Klemens Branicki – was known as the "Polish Versailles". The Arsenal Gallery has resided in the palace complex, more precisely: in its former armoury, for over fifty years.

The departure point for Bielawska's explorations was provided by conservation works conducted in the palace's Aula Magna in 2017. This permits us to seek the cycle's meanings in the history, cultural value and current status of the Branicki Palace. The damage incurred by the building during the 2nd World War totalled nearly 70%, and during its hurried reconstruction insufficient attention was paid to accuracy in recreating its interior decoration and architectural details. In the year 1950, the palace became the seat of the newly founded Medical Academy (now Medical University). The palace's historical value increases steadily with the advance of research on the person of its owner and his court, while the work of the Gallery and the University define the palace's social function in the urban space.

While the conservation works were in progress, the entrance to the Aula Magna was closed with planks of oriented strand board (OSB). Bielawska repeated their size in her works; she also made use of other materials employed by the conservators working *in situ*: a primer with an admixture of quartz sand and silicate paints in the colours applied during the renovation. She thus utilised materials which are hardly associated with painting: OSB planks are used in construction and silicate paints are applied on external surfaces due to their durability. However, while these materials provide a strong link between the paintings and the palace, the works themselves, being devoid of any Białystok context, are first and foremost treatises on to the art of painting. Bielawska investigates the painterly qualities of industrial products, concentrating on their texture, thickness and colour. She constructs disciplined compositions without an anecdote. Resigning from an attempt at narrative permits her to focus on painting *per se*, on its ability to express thoughts and emotions, as well as on the viewer's perception.











Kompleks, 2017
seria trzech obrazów, płyta OSB, grunt z piaskiem kwarcowym, szpachla, farba krzemianowa, 265 × 165 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

Complex, 2017
a series of three paintings, oriented strand board (OSB), quartz sand primer, spackle, silicate paint, 265 × 165 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Blue Republic

Obiekty *Bez tytułu* (z powstającej od 2010 r. serii *Pojemniki i nakrycia głowy*) oraz *Czerwona reklamówka na kiju* należy rozpatrywać w szerszym kontekście strategii artystycznych przyjętych przez grupę Blue Republic. Jedna z nich oparta jest na zbieractwie, gromadzeniu materiałów i rzeczy. Do kolekcji artyści włączają zarówno przedmioty znalezione, jak i te, które sami wytworzyli, często pozbawione wyraźnego przeznaczenia, będące – parafrazując formułę „sztuka dla sztuki" – „rzeczami dla rzeczy". Należy do nich „flaga" wykonana z czerwonej reklamówki zatkniętej na kiju. Blue Republic przenoszą te obiekty w obręb galerii, kolejnych ekspozycji; pokazują je wśród innych rzeczy, w coraz to nowych konstelacjach. Na wystawach w Galerii Arsenał w Białymstoku oraz w BWA w Zielonej Górze (2017) zestawili je ze znaleziskami z różnych zakamarków obu instytucji. Pełniące niegdyś swą funkcję przedmioty stały się na moment *objets trouvés*, ready mades gotowymi do wykorzystania jako dzieła sztuki.

Komentatorzy twórczości Blue Republic widzą powinowactwo ich praktyk ze strategią Kurta Schwittersa, którego koncepcja tworzenia z przypadkowych materiałów osiągnęła kulminację w *Merzbau*. Działania artystów wydają się też wyraźnie inspirowane perspektywą nauk społecznych – zwrotem w stronę materialności, teorią sprawczości rzeczy oraz koncepcją ich społecznej biografii.

Spójrzmy z tej perspektywy na hełm armii kanadyjskiej z czasów I wojny światowej. Jego pierwotna historia pozostaje w sferze spekulacji możliwych dzięki oczywistemu przeznaczeniu obiektu oraz śladom jego zużycia. Gest wyrysowania na nim linii kojarzących się ze szwami czaszki sprawił, że możliwe stało się budowanie wokół niego nowych skojarzeń. Hełm miał status obiektu znalezionego, następnie przedmiotu w zbiorach artystów, a ostatecznie dzieła w kolekcji Galerii Arsenał. Na każdym z tych etapów funkcjonował w kontekście innych rzeczy, co w zależności od ich konfiguracji sprzyjało poszukiwaniu jego nowych znaczeń. W wypadku wspomnianych wystaw w Białymstoku i Zielonej Górze instalacje z rzeczy odczytywane były przez pryzmat dystopii i zdehumanizowanego pejzażu współczesnego miasta, postępującej alienacji społeczeństwa, a w końcu upadku cywilizacji.

The objects *Untitled* (from the *Hats* and *Containers* series, in progress since 2010) and *Red Shopping Bag on a Stick* must be considered in the broader context of artistic strategies adopted by the Blue Republic group. One of these strategies is based on collecting – gathering substances and things. The artists include into their collection both found objects and objects they had made themselves, which often have no clear purpose and which are, to paraphrase the "art for art's sake" formula, "things for things' sake". These include a "flag" fashioned from a red plastic shopping bag stuck on a stick. The Blue Republic artists bring these objects into gallery spaces, into exhibitions; they show them among other objects, in ever-new constellations. During exhibitions at the Arsenal Gallery in Białystok and the BWA in Zielona Góra (2017), they juxtaposed them with finds from various nooks and crannies of both institutions. Objects that once served their function became *objets trouvés* for a moment, ready-mades ready to be used as works of art.

Reviewers of Blue Republic's work see an affinity between their practice and the strategy applied by Kurt Schwitters, whose concept of creating from random materials culminated in *Merzbau*. Actions undertaken by Blue Republic are also clearly inspired by a social science perspective, a material turn, the agency of things and the concept of their social biography.

Let us look at a Canadian Army helmet from the 1st World War from this perspective. Its original history remains in the realm of speculation made possible by the object's obvious purpose and the signs of wear and tear. The gesture of drawing lines similar to the seams of the skull on the helmet's surface made it possible to construct new associations around it. The helmet first had the status of a found object, then an object in the artists' collections, and finally a work in the Arsenal Gallery's collection. At each of these stages it functioned in the context of other things, which, depending on their configuration, fostered the search for its new meanings. In the case of the Białystok and Zielona Góra exhibitions, installations made of things were interpreted through the lens of dystopia and the dehumanised landscape of a contemporary city, the worsening social alienation and, ultimately, the collapse of civilisation.





Czerwona reklamówka na kiju, 2011
ready made, wymiary zróżnicowane

Bez tytułu, z serii **Pojemniki i nakrycia głowy**, 2010
ready made, rysunek, 13 × 30 × 29 cm

Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystów w 2018 r.

Red Shopping Bag on a Stick, 2011
ready-made, varying sizes

Untitled, from the **Hats and Containers** series, 2010
ready-made, drawing, 13 × 30 × 29 cm

Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artists in 2018

Blue Republic

Czołg, praca wideo z cyklu *Rysunki wodne*, to dokumentacja z jednego performansów Blue Republic, luźno odwołujących się do sztuki ziemi. Same działania artystyczne, zrealizowane na brzegu zatoki Georgian Bay w Kanadzie, były bardzo proste. Na każdym z rejestrujących je filmów w statycznym ujęciu widzimy, jak artysta pędzlem zanurzanym w wiadrze z wodą wykonuje na rozgrzanych skałach rysunek – m.in. *Czołg*, *Drabiny*, *Twin Towers*, *NASDAQ* i *Tratwę Meduzy*. Efekt tej pracy utrzymuje się zaledwie przez chwilę – od razu bowiem rozpoczyna się proces samoistnej destrukcji dzieła. Rysowane wodą linie parują pod wpływem słońca i ciepła emitowanego przez skałę, a wymyta do białości przez morską wodę gałąź, która przez chwilę stanowiła lufę czołgu, staje się ponownie kawałkiem drewna. Po interwencji człowieka nie pozostaje żaden ślad.

W przeciwieństwie do artystów land artu Blue Republic anektuje przestrzeń tylko na chwilę, a efekty działania grupy istnieją wyłącznie dzięki zapisowi wideo. W tym kontekście powraca przebrzmiałe już pytanie o dzieło sztuki jako takie i nieprzystawalność wypracowanych w historii sztuki kategorii i terminów do współczesnych działań artystycznych. Czy w przypadku Water Drawings za dzieło należy uznać performans, ulotny rysunek czy zapis wideo? O ile też prace z obszaru sztuki ziemi stanowią zwykle trwałą i znaczącą interwencję w krajobraz, o tyle wodne rysunki Blue Republic całkowicie poddają się naturze i zjawiskom atmosferycznym. Ostatnie kadry wideo przedstawiają rozległy pejzaż jeziora Huron, wolny od ingerencji i obecności człowieka.

Krytycy wskazują na jeszcze jeden interesujący aspekt prac Blue Republic – tradycję prehistorycznej sztuki naskalnej. Wiadomo, że tysiące lat temu na obszarze formacji geologicznej zwanej tarczą kanadyjską ludzie kreślili piktogramy i ryli petroglify: różnorodne w formach symbole służące komunikacji pozawerbalnej. W tym kontekście znikające po chwili rysunki Blue Republic mają wymiar wizualnego palimpsestu – tekstu/obrazu stworzonego na materiale, z którego usunięto widniejący tam wcześniej tekst bądź obraz. Sama skała, natura, staje się repozytorium historii, niemym i nieczytelnym dokumentem zdarzeń z odległej i niedawnej przeszłości.

A Tank, a video work from the *Water Drawings* cycle, documents one of Blue Republic's performances loosely referring to land art. The artistic activities themselves, carried out on the shores of Georgian Bay in Canada, were very simple. In each of the films in which they are recorded, we see, in a static shot, the artist drawing on sun-warmed rocks with a brush dipped in a bucket of water; those drawings are, among others, *A Tank*, *Ladders*, *Twin Towers*, *NASDAQ* and *The Raft of the Medusa*. The effect of his work lasts only for a short while, as the process of natural destruction of the work begins immediately. The lines drawn with water evaporate under the influence of the sun and the heat emitted by the rock, and a branch washed white by sea water, which for a moment was the barrel of a tank, becomes a piece of wood again. Soon not a trace remains of the human intervention.

Unlike land art artists, Blue Republic takes possession of space only for a moment, and the effects of the group's action exist only in video recording. In this context, there return the outdated questions concerning the work of art as such, and the incompatibility of categories and terms developed in art history with contemporary artistic activities. In the case of *Water Drawings*, what should be considered a work of art: the performance, the ephemeral drawing, or the video recording? Also, while works from the area of land art usually represent a permanent and significant intervention in the landscape, Blue Republic's water drawings are entirely subordinate to nature and weather phenomena. The final frames of the video depict the vast landscape of Lake Huron, free from human intervention or human presence.

Critics point to one more interesting aspect of Blue Republic's work, namely, the tradition of prehistoric rock art. Thousands of years ago, in the area of the geological formation known as the Canadian Shield, people drew pictograms and engraved petroglyphs – symbols of various shapes that served non-verbal communication. In this context, Blue Republic's drawings, which disappear after a while, have the features of a visual palimpsest, a text or image created on a material from which an earlier text or image had been removed. The rock, or nature itself, becomes a repository of history, a silent and illegible document of events from the distant and recent past.



Rysunki wodne: Czołg, 2014
wideo HD, 8 min 51 s
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystów w 2018 r.

Water Drawings: A Tank, 2014
HD video, 8 min 51 sec
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artists in 2018

Cezary Bodzianowski

W 2009 r. Cezary Bodzianowski zrealizował w białostockim ogrodzie zoologicznym Akcent ZOO akcję zatytułowaną *Świadome zgody*. Przeprowadzona została na potrzeby indywidualnej wystawy artysty w Galerii Arsenał w Białymstoku (również „Świadome zgody", 2009), na której prezentowane było m.in. wideo będące zapisem tego zdarzenia. Bodzianowski, przebrany za niedźwiedzia polarnego, wszedł poniekąd w rolę opiekunów zwierząt, przejął gesty oraz swoisty rytuał wykonywanych przez nich czynności. Jednym z elementów działania było karmienie żubra. „Stojąc w stroju niedźwiedzia polarnego, próbowałem wytłumaczyć żubrowi świat ponad podziałami"* – skomentował artysta.

Miejsce akcji, podobnie jak w wypadku innych realizacji Bodzianowskiego, zostało starannie wybrane: ściśle wiąże się z Białymstokiem, którego tkankę artysta potraktował jako kontekst wystawy zaplanowanej w galerii. Na obszar swoich działań Bodzianowski często obiera miejsca trudne, o nie do końca sprecyzowanym statusie. Bez wątpienia należy do nich Akcent ZOO, powstały w latach 60. XX wieku na terenie parku Zwierzyniec jako obiekt zastępczy, etap przejściowy przed powstaniem właściwego ogrodu zoologicznego. W stanie tymczasowości przetrwał do dzisiaj.

O pracach Bodzianowskiego wielokrotnie pisano jako o teatrze jednego aktora, poetyckich interwencjach, których materię stanowi rzeczywistość. Podkreślano subtelnie anarchizujący charakter akcji, które na moment zaburzają rytuały codzienności i kształtują alternatywną wobec nich przestrzeń. Zdarzenia mówią językiem hermetycznej poezji, niewolnej jednak od potocznych asocjacji związanych z miejscem akcji (jak choćby stereotypowe skojarzenia między Białymstokiem, ekonomicznymi i kulturalnymi peryferiami, żubrem i misiem polarnym). Mimo iż działania artysty nie są pomyślane jako akcje o wyraźnym rysie krytycznym, to jednak w wypadku *Świadomych zgód* trudno nie doszukiwać się takich podtekstów, zwłaszcza w odniesieniu do stanu technicznego i warunków życia w miejskim zoo. Warto też podkreślić, iż w tle zdarzenia rozwija się ciepła opowieść o autonomicznym świecie zwierzęcia, zbudowana z obserwacji jego zachowań, zwyczajów i zaufania, jakie rodzi się między żubrem a absurdalną postacią białego misia.

Cezary Bodzianowski's action entitled *Conscious Consents*, which took place in the Akcent ZOO zoological garden in Białystok in 2009, was effected with the view to Bodzianowski's individual exhibition in the Arsenal Gallery in Białystok (also *Conscious Consents*, 2009). The video recorded during this action was part of the exhibition. Dressed as a polar bear, Bodzianowski took on the role of a zoo keeper, assuming the gestures and special ritual of a keepers' duties. Feeding a European bison was an element of the action: "Standing there dressed as a polar bear, I tried to explain the world beyond divisions to the bison,"* the artist commented.

Similarly as with his other actions, the location was carefully chosen: it is closely connected with Białystok, the city substance of which was treated by Bodzianowski as the context for the planned exhibition at the gallery. As locations for his actions, Bodzianowski tends to select places that are difficult and whose status is not entirely clear. Akcent ZOO is undoubtedly one of those: it is a temporary zoo organised in the 1960s in the Zwierzyniec Park to serve as a transitional stage before the true zoo could be established. It survives in this makeshift state to this day.

Works by Bodzianowski have often been described as one-man shows, poetic interventions upon the substance of reality. The subtly anarchistic character of his actions was emphasised, as they momentarily disrupt the rituals of everyday and create alternative spaces. These events have their own language of hermetic poetry that is nevertheless imbued with quotidian associations linked with the location of the action (like, for instance, the stereotypical associations between Białystok, the economic and cultural periphery, the bison and the polar bear). Even though Bodzianowski's actions are not conceived as having a clear note of criticism, in the case of *Conscious Consents* it would be difficult to refrain from searching for such overtones, especially in reference to the dilapidation of the city zoo and the conditions of animals' life in it. It is also worth emphasising that in the background to the action unfolds a warm tale about the autonomous world of an animal, constructed from observation of its behaviour, habits and the trust developing between the bison and the absurd figure of a polar bear.



* Cyt. za: *Cezary Bodzianowski. To miejsce nazywa się jama*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, red. J. Suchan, Łódź 2012, s. 169.

* Quoted after *Cezary Bodzianowski. To miejsce nazywa się jama*, catalogue of the exhibition at Muzeum Sztuki [Museum of Art] in Łódź, J. Suchan (ed.), Łódź 2012, p. 169.

Świadome zgody, 2009
wideo, 14 min 45 s
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2010 r.

Conscious Consents, 2009
video, 14 min 45 sec
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2010

Tymek Borowski

Do sportretowania Galerii Arsenał w Białymstoku Tymek Borowski podszedł tak, jakby miał sporządzić profil instytucji. Przeprowadził rozmowy z pracownikami, przeanalizował stronę internetową, dokumentację pracy i recenzje działań galerii. Wcielił się w rolę audytora, który ma pomóc instytucji w doskonaleniu metod działania i sposobów realizacji zadań. Badania te skłonni bylibyśmy uznać za preludium pracy mieszczącej się w innym obszarze jego poszukiwań: infografik ilustrujących schematy działania sztuki. Jednak zebrane przez niego dane posłużyły do stworzenia „atrakcyjnej wizualnie koncentracji dziwności, która niczemu nie służy i nic nie znaczy". Tak bowiem, sięgając do słów artysty, można ująć naturę *Portretu Galerii Arsenał*, cyfrowej grafiki o niezaprzeczalnie malarskich walorach.

Borowski należy do grupy twórców, którzy u progu drugiej dekady obecnego stulecia odeszli od nowych mediów w stronę malarstwa, uznawanego za anachroniczny środek wypowiedzi. Krytycy skłonni byli widzieć w tym geście „zmęczenie rzeczywistością" i nieco już wówczas przebrzmiałą tzw. sztuką krytyczną, a manierę malarską Borowskiego wywodzili z surrealizmu. Sam artysta wskazywał na potrzebę odejścia nie tyle od rzeczywistości, co od dzieł nasyconych znaczeniami, których odbiór przypomina rozwiązywanie łamigłówki. Jego wypowiedzi sugerują, iż nie traktował malowania jako sposobu komunikowania treści: „Dla mnie malarstwo to nie jest dobre medium do opowiadania historii. Ja się nie zastanawiam nad tym, co chcę powiedzieć przez obraz".

Portret Galerii Arsenał powstał, gdy procesem twórczym artysty rządziły nieskrępowane skojarzenia: „Wszystko polega na wczuciu się, uruchomieniu wyobraźni i intuicji, które pozwolą przekształcić informacje na impresyjne, metaforyczne obrazy". Kompozycją amorficznych tworów bliskich imaginarium świata podwodnego rządzi zasada *horror vacui*. Nad całością panuje z kolei swoisty obraz w obrazie – płótno w ramach (a może gablota lub pudełko?) z ukazanym w centrum obiektem przypominającym serce. Oniryczny portret galerii jest wizerunkiem miejsca nie do końca definiowalnego, które każdy odbiorca powinien zinterpretować wedle własnego klucza. Trudno uciec od przekonania, że mięsiste (a)formy to metafora tego, co tętni pod skorupą rzeczowego raportu. Suche dane nie wystarczają bowiem, by oddać istotę i ducha instytucji.

Tymek Borowski approached the act of portraying the Arsenal Gallery in Białystok as if he were to produce a profile of the institution. He interviewed the staff, analysed the website, work records and reviews of the gallery's doings. He took on the role of an auditor intending to help the institution improve its methods and ways of fulfilling its tasks. We would be inclined to regard such research as a prelude to work that falls into the other area of Borowski's inquiry: info-graphics illustrating patterns along which art acts in society. Yet the data he collected was used to create "a visually attractive concentration of strangeness that serves no purpose and means nothing". For this, in his own words, is the nature of *A Portrait of the Arsenal Gallery*, a piece of digital graphics with undeniably painterly qualities.

Borowski belongs to a group of artists who, at the threshold of the second decade of this century, moved away from new media towards painting, considered anachronistic means of expression. Critics were inclined to see in this gesture a "fatigue with reality" and the so-called "critical art", by then somewhat outmoded, and they deemed Borowski's painting manner as deriving from Surrealism. The artist himself pointed to the need to move away not so much from reality as from works saturated with meanings, the reception of which resembles solving a puzzle. Borowski's statements suggest that he did not treat painting as a means of communicating content: "For me, painting is not a good medium for telling stories. I don't think about what I want to say through a painting".

A Portrait of the Arsenal Gallery was created with Borowski's creative process governed by unfettered associations: "It is all about feeling, activating imagination and intuition to transform information into impressionistic, metaphorical images". The composition of amorphous creations close to the imaginarium of the underwater world is governed by the principle of *horror vacui*. The whole is ruled by a kind of picture-inside-a-picture arrangement: a framed canvas (or perhaps a display case, or a box?) with a heart-like object shown in the centre. The oneiric portrait of the gallery is an image of an indefinable place, which each viewer should interpret according to their own key. It is hard to escape the feeling that the fleshy non-forms are a metaphor for what pulses beneath the crust of a factual report; for dry data are not enough to capture the essence and spirit of an institution.



Portret Galerii Arsenał, 2016
grafika cyfrowa, wydruk, 200 × 150 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2016 r.

A Portrait of the Arsenal Gallery, 2016
digital graphics, printout, 200 × 150 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2016

Tymek Borowski

„Zawsze czułem, że chciałbym rozumieć, jak działa świat". Deklaracja Tymka Borowskiego wyjaśnia genezę nie tylko pracy *Sztuka wytłumaczona prościej, niż to możliwe*, ale także innych wypowiedzi, choćby filmów *How Culture Works* czy *How Art Works*. Swój zwrot w stronę poszukiwania ładu i logicznych zasad rządzących życiem społecznym artysta komentuje w kontekście szerszych zmian zachodzących w sztuce, m.in. coraz częstszego przyjmowania przez artystów perspektywy nauk ścisłych, wynikającego z potrzeby uporządkowania rzeczywistości.

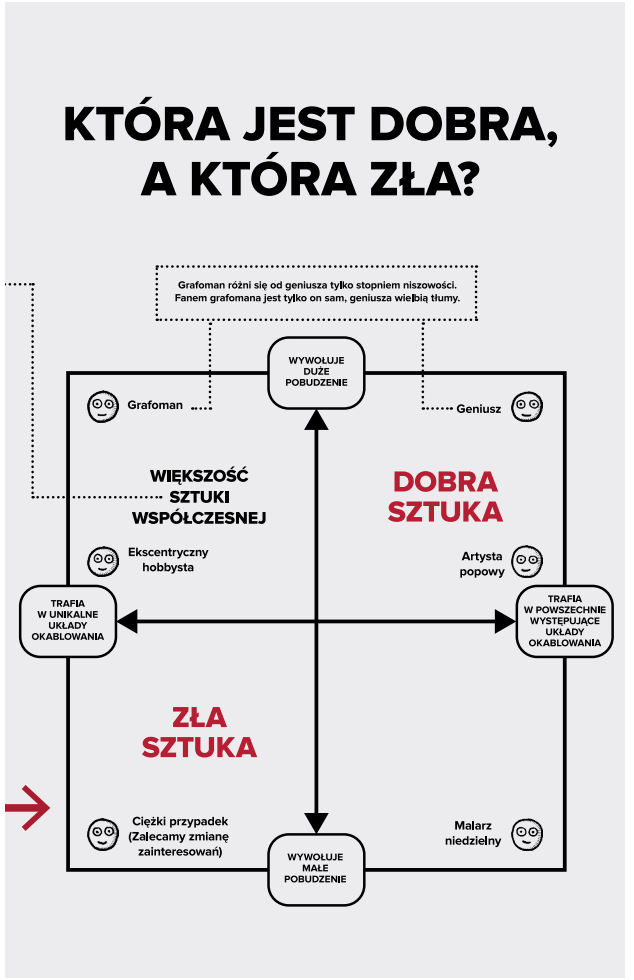
Borowski nadał pracy formę infografiki przypominającej diagram z podręcznika biologii lub fizyki. Podążanie za strzałkami i lektura krótkich komunikatów to w istocie obserwacja sposobu, w jaki artysta strukturyzuje myśli, jak poszczególne sekwencje wywodu układa w ciąg przyczynowo-skutkowy. Krok po kroku odpowiada na pytania o to, kim jest artysta, co to jest sztuka, jak się ją robi i co sprawia, że jest „dobra" lub „zła", przemyca też refleksję na temat odbiorcy sztuki. Czas poświęcony na zapoznanie się z grafiką ocenił na 6 min 30 s. To z jednej strony żartobliwe odniesienie do praktyki portali internetowych, podających szacunkowy czas czytania artykułu. Z drugiej zaś to komentarz na temat tekstów towarzyszących dziełom na wystawach – niekiedy przydługich, hermetycznych, w zamierzeniu interpretacyjnych. Borowski, przekonany, że „prace powinny tłumaczyć się same", pyta o kondycję artysty i odbiorcy, jak też naturę dzieła jako takiego.

Z grafiki można wyekstrahować następującą definicję sztuki: „Dzieło to zestaw różnych nieoczywistych bodźców (ani *stricte* praktycznych, ani *stricte* informacyjnych). Jeśli zestaw takich bodźców wywołuje w naszym umyśle rezultat korzystny dla naszego życia (przyjemność / wzruszenie / motywacja / przemyślenia / inspiracje / wiedza o ludziach i świecie etc.), to taki zestaw nazywamy sztuką. Sztuka to percepcyjny narkotyk, psychoaktywna technologia zaburzająca normalną pracę umysłu, wykorzystująca wytrychy, tajne przejścia i niespodziewane połączenia neuronów". Ta prosta i krótka eksplikacja mieści w sobie podstawowe kwestie zajmujące estetykę i teorię sztuki: pytanie o istotę sztuki, relacje między sztukami pięknymi a użytkowymi, w końcu o widza i przeżycie estetyczne. Przekonująco przy tym uwalnia sztukę od nadmiernego patosu.

"I have always felt that I wanted to understand how the world works". Tymek Borowski's declaration explains the genesis of not only the work *Art Explained Simpler than Possible*, but also other statements, such as the films *How Culture Works* or *How Art Works*. Borowski comments on his turn towards the search for order and logical rules governing social life in the context of broader changes taking place in art, including the artists' increasing adoption of the perspective of exact sciences resulting from the need to put reality in order.

Borowski gave his work the form of an infographics resembling a diagram from a biology or physics textbook. Following the arrows and reading the short messages means observing how the artist structures his thoughts, how he arranges sections of a course of argumentation into a cause-and-effect sequences. Step by step, Borowski answers questions about who an artist is, what art is, how it is produced and what makes it "good" or "bad"; he also smuggles in his reflections on the recipient of art. Borowski estimated the time spent perusing the graphic at 6 min 30 sec. On the one hand, this is a humorous reference to the practice of web portals giving an estimate of the time needed to read an article. On the other hand, it is a comment on the texts accompanying the works in exhibitions, which sometimes are lengthy, hermetic and intended to be interpretive. Borowski, convinced that "the works should explain themselves", enquires about the condition of an artist and a recipient of art, as well as the nature of a work of art as such.

The following definition of art can be extracted from the graphics: "A work of art is a set of various non-obvious stimuli (neither strictly practical nor strictly informational). If a set of such stimuli produces in our minds a result that is beneficial to our life (pleasure / emotion / motivation / reflection / inspiration / knowledge of people and the world, etc.), we call such a set 'art'. Art is a perceptual narcotic, a psychoactive technology that disrupts the normal workings of the mind, making use of skeleton keys, secret passages and unexpected neuronal connections". This simple and brief explication encapsulates the fundamental questions of aesthetics and art theory: those pertaining to the essence of art, the relationship between fine and applied arts, and finally the recipient and the aesthetic experience. In doing so, it convincingly frees art from excessive pathos.



Sztuka wytłumaczona prościej, niż to możliwe, 2013/15
infografika (mural, plik PDF, druk cyfrowy), wymiary zmienne
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2016 r.

Art Explained Simpler than Possible, 2013/15
infographics (a mural, a PDF file, a digital printout), variable sizes
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2016

SZTUKA, WYTŁUMACZONA PROŚCIEJ, NIŻ TO MOŻLIWE

PRZEWIDYWANY CZAS CZYTANIA: 6m. 30s.

CO TO JEST SZTUKA?

Dziełem sztuki możemy nazwać nieoczywisty (ani stricte praktyczny, ani stricte informacyjny) zestaw różnych bodźców

Kształtowany przez geny i doświadczenia mózg człowieka to plątanina "kabli"

Ścieżki od "receptorów bodźców" krzyżują się, łączą i prowadzą do różnych układów emocjonalnych i intelektualnych.

Wzór ścieżek jest częściowo zaprogramowany genetycznie, a częściowo nabyty z jednostkowych doświadczeń i kultury.

Sztuka to percepcyjny narkotyk, psychoaktywna technologia informacyjna zaburzająca normalną pracę umysłu, wykorzystująca wytrychy, tajne przejścia i niespodziewane połączenia neuronów.

(przyjemność / wzruszenie / motywacja / przemyślenia / inspiracja / wiedza o ludziach / katarsie etc.)

Jeśli zestaw takich bodźców wywołuje w naszym umyśle rezultat korzystny dla naszego życia, to taki zestaw nazywamy sztuką.

Im bardziej nieoczywiste bodźce wywołują wspomniany "korzystny rezultat", im bardziej uruchamiają nasze reakcje "wytrychem" - tym większej satysfakcji doznaje nasz mózg.

Układy kabli, których pobudzenie da wrażenie "sztuki" istnieją już w umysłach odbiorców. Czekają tylko na odpowiedni zestaw bodźców.

Każdy ma trochę inne wrodzone okablowanie i trochę inne doświadczenia, więc te same zestawy bodźców będą działać inaczej na różnych ludzi.

JAK SIĘ JĄ ROBI?

Zaczynasz nową Rzecz - może trochę z rozpędu, z przypadku, z inspiracji, może coś "przychodzi ci samo do głowy"

RZECZ

Czy wywołuje ona w twoim umyśle rezultat, który jest korzystny dla twojego życia?

W ogóle nie

Trochę

Zmieniasz

Używając symulatora doznań (wyobraźnia) sprawdzasz co zmienić, żeby ulepszyć "rzecz"

Tak, bardzo!

Gotowe!

Artysta różni się od nie-artysty tym, że wyczuwa słabiutko pobudzenia, które mają potencjał, żeby po ułożeniu zestawu bodźców dać się dużo silniej/ze (i finalnie dzielić na kilka o mniejszej wrażliwości).

VS

Wyobraź sobie, czy Rzecz będzie się podobać Tobie, a nie czy będzie się podobać innym ludziom. Druga opcja jest dla naszego symulatora zbyt skomplikowana i nigdy nie działa dobrze.

(Artysta musi być szczery nie dlatego, że to uczciwe, ale dlatego że to skuteczne)

ACHTUNG! - WYSUBTELNIENIE ART-GEEKÓW

Te układy naszego umysłu, których ukształtowanie wynika z doświadczenia, wyrabiają się przez cały czas.

Im intensywniej zajmujesz się jakimś tematem, tym gęstsze masz tam okablowanie. Zaczynają cię wzruszać hermetyczne kombinacje bodźców związane z tą wąską dziedziną.

Dlatego wielu artystów robi sztukę interesującą tylko innych ludzi związanych zawodowo ze sztuką.

ZBIERZMY TO DO KUPY:

Sztukę robisz zawsze dla siebie - a dokładniej dla jakiegoś kawałka swojego umysłu (układu kabli). Twoja sztuka będzie się podobać tym ludziom, którzy mają podobny układ tych połączeń - czyli ludziom pod tym względem podobnym do ciebie.

Artysta to ktoś posiadający:

wrażliwość na potencjał niedoskonałych zestawów bodźców

sprawny symulator doznań pozwalający je poprawiać

układ okablowania podobny do układów możliwie najszerszej publiczności

A zatem świetny artysta to ktoś zarazem bardzo zdolny i bardzo normalny

KTÓRA JEST DOBRA, A KTÓRA ZŁA?

Grafoman różni się od geniusza tylko stopniem niszowości. Fanem grafomana jest tylko on sam, geniusza wiebiś tłumy.

WYWOŁUJE DUŻE POBUDZENIE

Grafoman

Geniusz

WIĘKSZOŚĆ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

DOBRA SZTUKA

Ekscentryczny hobbysta

Artysta popowy

TRAFIA W UNIKALNE UKŁADY OKABLOWANIA

TRAFIA W POWSZECHNIE WYSTĘPUJĄCE UKŁADY OKABLOWANIA

ZŁA SZTUKA

Ciężki przypadek (Zalecamy zmianę zainteresowań)

Malarz niedzielny

WYWOŁUJE MAŁE POBUDZENIE

Piotr Bosacki

Mały zwój należy do serii utworów skomponowanych przez Piotra Bosackiego w latach 2005–13. Ich zamysł opiera się na wykorzystaniu zabiegu stosowanego przez twórców nowożytnej szkoły flamandzkiej. Wedle ich koncepcji, zapis nutowy – oprócz standardowego przebiegu od lewej do prawej – można czytać i odtwarzać również w odbiciu lustrzanym, od końca. Obydwa te warianty mogą zostać zagrane równocześnie i złożyć się na dwugłos. W trakcie nagrania partytura *Małego zwoju* miała postać transparentnego ekranu z zapisaną notacją. Muzycy siedzieli po jego dwóch stronach, odgrywając dzieło w wersji oryginalnej i wstecznej.
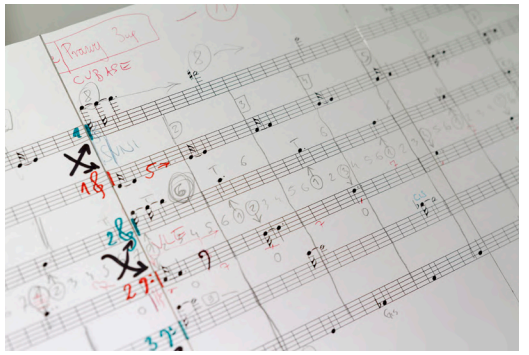
Partytura to zapis utworu muzycznego ujmujący wszystkie jego partie tak, że to, co brzmi jednocześnie, zapisane jest w pionie, a to, co brzmi w kolejnych odcinkach czasu, zanotowane jest od lewej do prawej. Na górze zapisu umieszcza się partie instrumentów dętych drewnianych, a na dole kwintet smyczkowy. Bosackiego fascynuje graficzna strona transkrypcji dźwięków. Traktuje ją w kategoriach kompozycji rysunkowej, rządzącej się własnymi regułami. W centrum jego zainteresowań leży kwestia geometrii w tworzeniu muzyki, praktyka zapisu nut na kratce, gdzie jedna oś oznacza czas, a druga – wysokość dźwięku. Artysta analizował schematy geometryczne licznych melodii: „Czasem z samej geometrii nut potrafię zobaczyć, a nie usłyszeć, czy to dobrze brzmi" – twierdził.
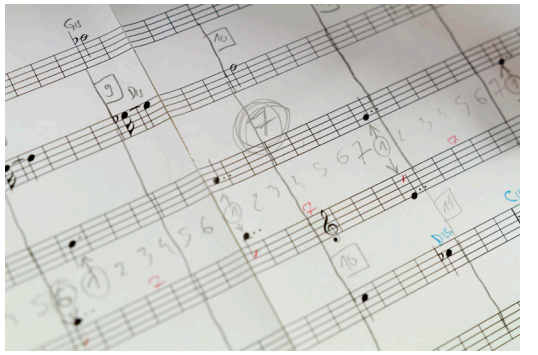
Bosacki poszukuje metod pisania dzieła muzycznego, ich zależności od percepcji muzycznej opierającej się na tym, że relacja między pierwszymi dźwiękami utworu będzie miarą w odbiorze kolejnych dźwięków. „Taka kompozycja pisze się jakby sama. Gdy stawiam pierwszą nutę dla muzyka z jednej strony przezroczystej partytury, to automatycznie będzie ona ostatnią nutą dla wykonawcy z drugiej strony". Ikonografia *Partytury „Małego zwoju"* – zarówno samego wydruku notacji, jak i notatek naniesionych na nią ołówkiem i flamastrem (zapewne przez lub dla wykonawców): kółek otaczających klucze czy sygnalizacji enharmonicznej zmiany dźwięku z es na dis – jest hermetyczna. Zaledwie wąskie grono odbiorców, znających system zapisu muzycznego, będzie w stanie nie tylko odtworzyć linię melodyczną dzieła, ale też zobaczyć w tym zapisie muzykę.
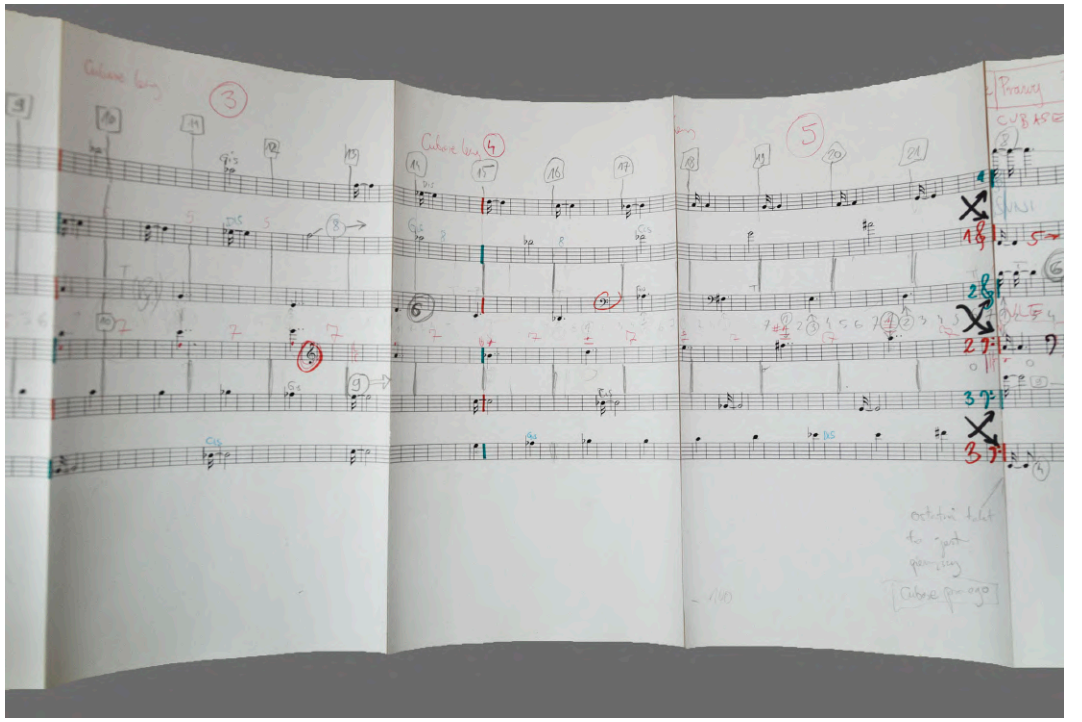
The *Little Scroll* belongs to a series of pieces of music composed by Piotr Bosacki in the period 2005–2013. Their conception is based on a procedure used by composers of the modern Flemish school. In this conception, a score, in addition to the standard course from left to right, can also be read and played in a mirror image, from the end. Both of these variants can be played simultaneously and thus create a duet. During the recording, the score of the *Little scroll* had the form of a transparent screen with notation written on it. The musicians sat on both sides of it, playing the work in its original and reverse versions.

A score is a notation of a piece of music encompassing all its parts in such a way that sounds made at the same time are written vertically and sounds made in successive time segments are written from left to right. The parts for woodwind instruments are placed at the top of the notation and the parts for string quintet, at the bottom. Bosacki is fascinated by the graphic side of sound transcription. He treats it in terms of a composition in drawing, governed by its own rules. At the core of his interests lie the questions of geometry in music-making and the practice of writing notes on a grid, where one axis stands for time and the other for pitch. Bosacki analyses the geometric patterns of numerous melodies: "Sometimes from the geometry of the notes alone I can see, rather than hear, whether it sounds right", he claims.

Bosacki embarks on a quest for methods of writing music, exploring their dependence on musical perception as based on the fact that the relationship between the first sounds of a piece is the measure in the perception of subsequent sounds. "Such a composition writes itself, as it were. When I put the first note for the musician on one side of a transparent score, it will automatically be the last note for the performer on the other side". The iconography of *The Score for the "Little Scroll"* – both the printed notation and the notes scrawled on it in pencil and marker (presumably by or for the performers): the circles surrounding the clefs or the signals of enharmonic change of a sound from E-flat to D-sharp – is hermetic. Only a small audience familiar with the system of musical notation will be able not only to reproduce the melodic line of the work, but also to see the music in this notation.







Partytura „Małego zwoju", 2005
obiekt, druk, pisaki, ołówek, taśma klejąca na papierze, 29,5 × 657 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2015 r.

The Score for the "Little Scroll", 2005
object, print, markers, pencil, sellotape on paper, 29.5 × 657 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2015

Karolina Breguła

Bohaterów wideo *Zupa* Karoliny Breguły cechuje niepewność i niemożność zajęcia zdecydowanego stanowiska wobec rzeczywistości. Gra aktorska, sposób operowania kamerą i charakter narracji przypominają spektakle Teatru Telewizji, a całość mieści się w kategoriach teatru absurdu. Artystka nadaje swej pracy kontekst historyczny: *Zupa* stanowi bezpośrednie nawiązanie do wydarzenia *Wyjście* w Galerii Wschodniej w Łodzi w 1989 r. Sięgając po wiertarki dostarczone przez artystów i robiąc dziury w ścianach, goście mogli zobaczyć performans – odbywającą się w mieszkaniu zaprzyjaźnionej sąsiadki ucztę twórców związanych ze Wschodnią. Na wideo Breguły można dostrzec wiertła przenikające przez ścianę.

Zupa przedstawia spotkanie grupy artystów przy zastawionym do obiadu stole. Zebrali się, by omówić formę swego udziału w rewolucji, przedstawionej jako odgłosy uporczywego remontu. Uczta to jednak bardziej stypa niż spotkanie organizacyjne – uczestnicy nie wykazują chęci szczególnego zaangażowania w wydarzenia „za drzwiami". Wszelkie inicjatywy są negowane. Odrzucona zostaje propozycja składki i zakupu dodatkowych puszek farby. Oferta wykorzystania obrusów na transparenty zostaje odebrana jako szaleństwo. Jeden z artystów proponuje uznać kwestie ideologiczne za drugorzędne – wiodąca powinna być estetyka działań. Wielu zajmuje pozycje konformistyczne, sugerując konieczność dbania o wolność twórczą w zgodzie z prawem. W reakcji na to stanowisko pada stwierdzenie: „to już lepiej nic nie robić". W szczególny sposób wybrzmiewa deklaracja: „ja już nie wierzę w remont". Stanowi rekapitulację nastrojów i postulat, by zająć się własnymi sprawami.

Przywołując dylematy twórców w czasie transformacji ustrojowej, Breguła snuje refleksję na temat politycznego i społecznego zaangażowania świata sztuki. Poruszony przez nią problem ma jednak szerszy zasięg. Z niejaką dozą ironii, w momencie wymiany zdań na temat wolnego i klatkowego chowu kur, przekłada się na współczesność. Na obydwu płaszczyznach czasowych zapalne momenty spotkania są łagodzone m.in. dyskusją o sąsiadach czy propozycją obserwacji profilu jednej z uczestniczek na FB. Artystka pyta o sens, możliwość i sprawczość aktywizmu w ramach działań artystycznych. Czy sztuka to narzędzie właściwe, a artyści zdolni są wyjść poza ograniczenia własnego pola?

The protagonists of Karolina Breguła'a video *The Soup* are characterised by uncertainty and an inability to take a firm stance on reality. The acting, the use of the camera, and the nature of the narration are reminiscent of TV Theatre productions, and the result lands in the category of the theatre of the absurd. The artist places her work in a historical context: *The Soup* is a direct reference to the 1989 event *Exit* staged at the Galeria Wschodnia art gallery in Łódź. Making holes in the walls with electric drills provided by the artists, the visitors could see a performance, namely, artists associated with the gallery feasting together in the flat of a friendly neighbour. In Breguła's video, the drills can be seen penetrating the wall.

The Soup shows a group of artists seated at a table set for dinner. They have gathered to discuss the form of their participation in a revolution, presented as the sounds of a persistent refurbishment. However, the feast is more of a funeral wake than an organisational meeting: the participants show no desire to be particularly involved in the events "on the other side of the door". All the initiatives are negated. An idea of doing a whip-round and purchasing extra tins of paint is rejected. The offer to use tablecloths for banners is seen as madness. One artist recommends considering ideological issues as secondary; the aesthetics of the actions should take the lead. Many take conformist positions, suggesting the need to nurture creative freedom in accordance with the law. A statement made in response to this stance is: "Then it's probably better to do nothing at all". Particularly resonant is the declaration "I don't believe in renovation any more". It represents a recapitulation of the mood and a postulate to mind one's own business.

Recalling the dilemmas of artists during the political transformation, Breguła reflects on the political and social involvement of the art world. The problem she raises, however, has a wider scope. It is translated, not without a certain dose of irony, into the present day in the course of an exchange about free-range and cage-bred chickens. On both timelines, the inflammatory moments of the meeting are mitigated by, among others, a discussion about neighbours or a suggestion to observe the FB profile of one of the participants. Breguła's enquiry concerns the meaning, possibility and efficacy of activism endeavoured within the framework of artistic activity. Is art a proper tool? Are artists able to go beyond the limitations of their own field?



Zupa, 2014
wideo HD, 18 min 56 s, ed. 3/5 + 2 AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

The Soup, 2014
HD video, 18 min 56 sec, edition 3/5 + 2 AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Olaf Brzeski

W *Upadku człowieka, którego nie lubię* Olaf Brzeski usiłuje zmaterializować zmagania z koncepcją dzieła mającego dopiero powstać, a także przełożyć na medium filmu własną kondycję emocjonalną. Autorefleksyjna próba wniknięcia w świadomość i zwerbalizowania napływających myśli owocuje bogatą w wątki pracą, która daje możliwość przyjrzenia się procesowi tworzenia dzieła oraz jego zewnętrznym i wewnętrznym determinantom, jak też – w wymiarze bardziej uniwersalnym – naturze człowieka.

Praca Brzeskiego krąży wokół rzadko podejmowanego wątku, jakim jest porażka bądź, jak w tym wypadku, perspektywa porażki artysty. Narracja płynąca w tle filmu zarejestrowanego w pracowni sugestywnie oddaje wewnętrzną walkę z niemocą twórczą – natłok kłębiących się myśli, gorączkowe zaprzątnięcie głowy nadchodzącą wystawą, odczucie presji i stan poirytowania, gdy w trudnym momencie przychodzi jeszcze borykać się z absurdami codzienności (np. administracyjnym nakazem pomalowania okna na biało). Zadowalający pomysł na pracę paradoksalnie rodzi się z negatywnych emocji, w chwili przebłysku stanowiącej punkt zwrotny opowieści. Wyobraźnia artysty generuje sytuację, w której nielubiany, nękający go w sprawie okien sąsiad dostaje zawału serca – a rysunek na papierze staje się medium, dzięki któremu doskonała idea zostaje uchwycona. Tak pożądane natchnienie wyłania się z ciemnej, wypieranej strony osobowości, bezpardonowo obnażonej przez strumień napływających słów.

W szkicu fantazmat zyskuje realność, stając się prefiguracją właściwego dzieła. Jednak znaczenie, jakie przypisuje mu artysta, daleko wykracza poza tradycyjną funkcję pierwszego zapisu, wstępnej fazy pracy. Z metalowych prętów, pomalowanych fluoryzującą niebieską farbą, Brzeski kreska po kresce odtwarza bowiem narysowaną postać. Szkic staje się rzeźbą, dziełem skończonym. Introspekcyjne refleksje na temat natury twórczości znajdują kontynuację w rozważaniach o materii i materiale, płynnej granicy między szkicem a dziełem, relacjach między ideą a sposobami jej zapisu oraz czysto warsztatowych zmaganiach z klasycznym studium postaci.

In his work *The Fall of the Man I Don't Like*, Olaf Brzeski attempts to materialise his struggle with the conception of a work which is yet to be created, and to translate his own emotional condition into the medium of a film. The self-reflexive attempt to penetrate the awareness and verbalise the influx of thought has resulted in a work which is rich in meanings and which offers an opportunity to look not only at the creative process with its internal and external determiners, but also, in the more universal dimension, at human nature.

Brzeski's work touches upon the rarely undertaken subject of an artist's failure or, in this case, the possibility of a failure. The film was recorded in the artist's studio; narration in its background suggestively renders the inner fight with creative impotence: the turbulent flow of thoughts, the feverish engrossment in the forthcoming exhibition, the feeling of being under pressure, the irritation when, in this difficult moment, the absurdities of everyday life (e.g. the administrative obligation of painting the window frame white) become an additional burden. In a moment of inspiration that constitutes the turning point of the narrative, these negative emotions rather paradoxically give birth to a satisfactory idea for a work. The artist's imagination generates a situation, in which a disliked neighbour irritatingly insistent with respect to the window frames, is struck with a heart attack, and through the medium of a drawing on paper the excellent idea is captured. The much-desired inspiration emerges from the dark, repressed side of personality that is laid mercilessly bare by the stream of words.

In the sketch, a fanciful notion acquires reality and turns into a prefiguration of the work proper. Yet the meaning ascribed to it by the author by far exceeds the traditional function of an initial record, the preparatory stage of work. Brzeski recreates the figure from the drawing, line by line, in metal bars painted fluorescent blue. A sketch mutates into a sculpture, the finished work. The introspective contemplation of the nature of creativity is continued in the reflections on matter and material, on the fluid boundary between sketch and work, and on the relationship between an idea and the ways of recording it, as well as the purely technical struggle with the classic study of human figure.



Upadek człowieka, którego nie lubię, 2012
film 16 mm przeniesiony na wideo HD, 8 min 46 s; rzeźba, stal malowana, 270 × 350 × 210 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

The Fall of the Man I Don't Like, 2012
a 16 mm film converted to HD video, 8 min 46 sec; sculpture, painted steel, 270 × 350 × 210 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Agnieszka Brzeżańska

Praca Agnieszki Brzeżańskiej *Duchy ostryg* składa się z dziewięciu niewielkich rzeźb, ręcznie ulepionych z białej masy celulozowej. Ich obłe, amorficzne kształty nasuwają skojarzenia z mięczakami, fokami czy popularnymi wizerunkami duchów. W niemal bezkształtnych sylwetkach można dostrzec zarysy głów, tułowi i ogonów, jak też zaznaczone poprzez wgłębienia oczy i usta. Zwłaszcza one sprawiają, że postaci wydają się przerażone, budzą w widzu niepokój. Sposób, w jaki zostały przedstawione – są powykręcane, wykrzywione, spazmatycznie skurczone – powoduje, że odbieramy je jako porażone, nagle zamarłe w ataku konwulsji czy paniki. Można w nich widzieć milczących świadków katastrofy, a zbudowana przez artystkę sytuacja budzi skojarzenia z rzeczywistością po apokalipsie, staje się dystopijnym obrazem posthumanistycznego uniwersum.

Fantastyka naukowa podsuwa wiele scenariuszy końca znanego nam świata. Skamieniałe postaci odsyłają do podobnych wyobrażeń znanych z wierzeń, mitów czy archeologii. Wspomnijmy choćby o zamienionej w słup soli żonie Lota, która niepomna ostrzeżeń Jahwe, w trakcie ucieczki z Sodomy odwróciła się w stronę przeklętego miasta. Mitologia grecka mówi o bogini Niobe, która po stracie dzieci zamieniła się w skałę. W Pompejach można oglądać białe gipsowe odlewy ciał ludzi i zwierząt – ofiar wybuchu Wezuwiusza w I wieku n.e. Sugestywny tytuł pracy Brzeżańskiej, *Duchy ostryg*, każe jednak usytuować jej rzeźby w kręgu bardziej realnych i bliższych nam problemów, jakimi są skutki kryzysu klimatycznego i niekontrolowanego eksploatowania zasobów Ziemi, w tym – wymieranie gatunków.

Przyjęta przez artystkę technika pracy wiele mówi o jej podejściu do tworzenia. Brzeżańska nadaje sztuce wymiar etyczny, a wyrafinowany intelektualizm, choć obecny w jej poszukiwaniach, zdaje się ustępować miejsca bezpośredniemu doświadczeniu materiału. Artystce dalekie jest sięganie po algorytmy komputerowe, „dzielenie się" pracą ze sztuczną inteligencją czy zlecanie produkcji podwykonawcom. Brzeżańska świadomie dotyka substancji, czy to pierwotnych jak glina, czy chemicznie przetworzonych jak masa celulozowa. Poznaje ich własności, podatność i opór materii, samodzielnie je kształtuje, opierając się na warsztacie rzemieślnika.

Agnieszka Brzeżańska's work *Oyster Spirits* consists of nine small-scale sculptures formed by hand from white cellulose fibre. Their rounded, amorphous shapes bring to mind molluscs, seals or popular images of ghosts. Outlines of heads, bodies and tails are suggested, and the eyes and mouths are marked by slight dimples in their almost shapeless forms. Especially those barely discernible eyes and mouths make the figurines appear frightened; the viewer perceives them as unnerving. The way they are formed – twisted, distorted, spasmodically curled – makes them seem struck by some accident, suddenly frozen in an attack of panic or convulsions. They can be interpreted as silent witnesses to some catastrophe; the situation constructed by the artist brings to mind a post-apocalyptic reality and turns into a dystopian image of a post-human universe.

Science fiction productions suggest many scenarios for the end of the world as we know it. The petrified figurines evoke similar visions familiar from various beliefs, myths or archaeological finds; suffice it to mention Lot's wife, who turned into a pillar of salt when, heedless of Yahweh's warning, she looked back at the cursed city of Sodom wherefrom her family had just fled, or the goddess Niobe from Greek mythology, who having lost her children, turned into a rock. In Pompeii, the visitors see white plaster casts of human and animal bodies; those were once the victims of the eruption of Mount Vesuvius in the 1st century AD. However, the evocative title of Brzeżańska's work, *Oyster Spirits*, prompts us to place her sculptures in the sphere of issues that are more tangible and closer to us, namely the effects of the climate crisis and uncontrolled exploitation of Earth's resource, including mass extinction.

The technique adopted by the artist reveals much about her approach to creativity. Brzeżańska gives art an ethical dimension; yet sophisticated intellectual quality, even though present in her artistic explorations, seems to give way to a direct experience of tangible material. Making use of computer algorithms, sharing her work with artificial intelligence or deputing the production of her works to subcontractors are alien to her. Brzeżańska consciously touches substances, be they natural, such as clay, or chemically transformed, such as cellulose fibre. She acquaints herself with the character of those substances, the pliability or resistance of matter, and gives them shape herself, based on a craftsman's workshop.



Duchy ostryg, 2019
rzeźba, masa celulozowa, 9 figurek, ok. 10 × 10 × 10 cm każda
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Oyster Spirits, 2019
sculpture, cellulose fibre, 9 figurines, each ca. 10 × 10 × 10 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Rafał Bujnowski

Analizując twórczość Rafała Bujnowskiego, trudno oprzeć się wrażeniu, że w jego dorobku ważny jest nie pojedynczy obraz, lecz to, że istnieje on w pewnej ciągłości: z jednej strony jako część serii, z drugiej – w kontekście poprzednich i kolejnych realizacji, w których artysta zgłębia ten sam problem. Formalne i koncepcyjne relacje między poszczególnymi płótnami czytelne są zwłaszcza w pracach powstałych w toku badań Bujnowskiego nad malarstwem i jego podstawowymi budulcami: światłem i mrokiem, gestem malarza i percepcją widza. Na znaczenia *Pejzaży* z serii *Nokturn* naprowadzają dzieła z kilku innych cykli, takich jak *Zmierzch* (2004) czy *Lamp Black* (2007).

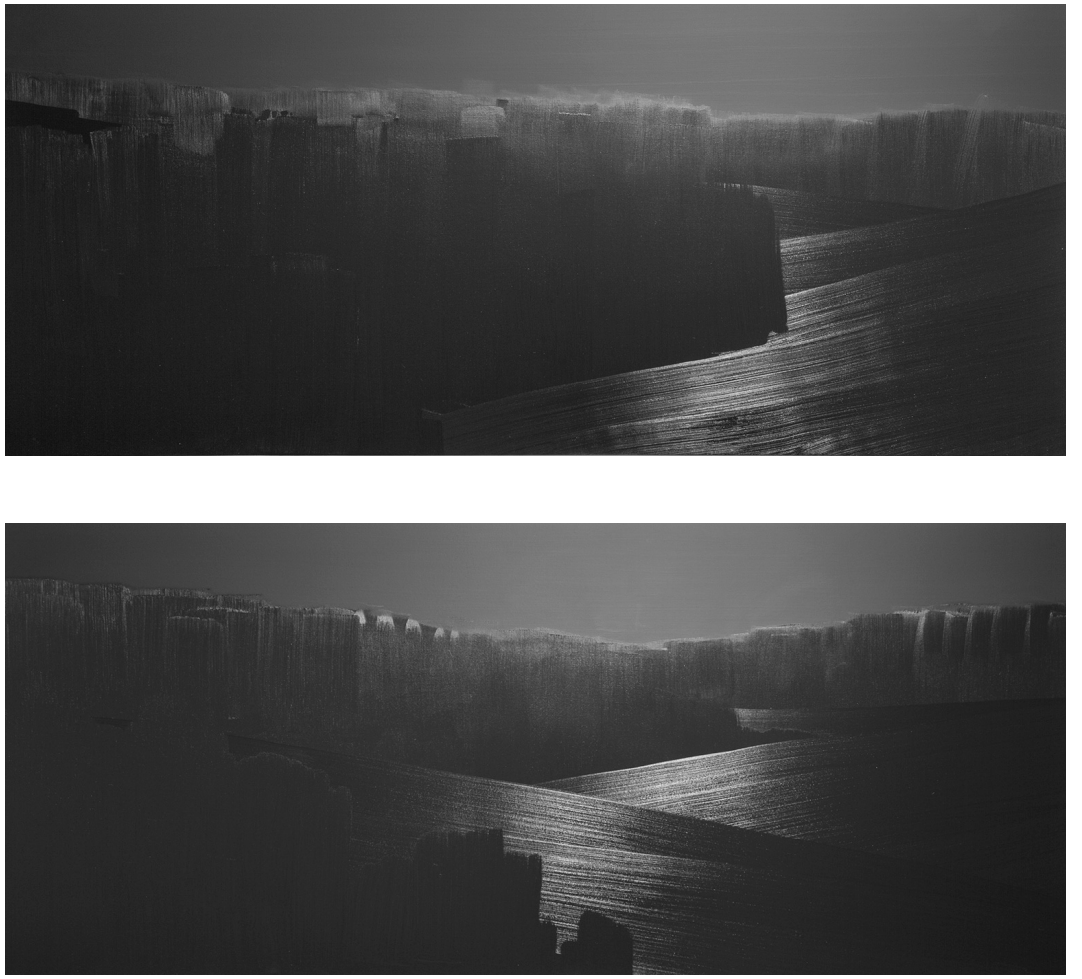
W poszukiwaniach Bujnowskiego kluczowa jest koncepcja czarnego obrazu. Artysta tworzy płótna monochromatyczne, zawieszone między abstrakcją a malarstwem figuratywnym. Świat przedstawiony na pozornie tylko nieprzedstawiających obrazach wyłania się przed odbiorcą za pośrednictwem światła: promienie, w miarę zmiany kąta padania, wydobywają kolejne detale sceny. Pociągnięcia pędzla, dosadne i impastowe, budują kompozycję uproszczoną, o uporządkowanej strukturze i głębokiej przestrzeni. Pozostawione przez malarza smugi stają się elementami pejzażu – formami prymarnymi, w których zamknięta została zasada krajobrazu. Pejzaż Bujnowskiego to pejzaż-matryca, uniwersalny i wyabstrahowany z tysięcy ujęć tego klasycznego tematu. Artysta pracuje tak, jakby chciał pozbyć się nadmiaru szczegółów, kakofonii barw, zbędnych motywów.

Badając własności farby, artysta prowadzi dialog z historią sztuki i malarstwem jako takim. Automatycznie nasuwają się skojarzenia z *Czarnym kwadratem na białym tle* Kazimierza Malewicza, problemem granic obrazowania, z minimalizmem i *color field painting*. Nokturn to temat klasyczny, który Bujnowski interpretuje po swojemu, demonstrując nowe możliwości, jakie daje operowanie farbą i światłem. O ile w tradycyjnych nokturnach źródło światła jest wyraźnie zdefiniowane i przynależy do warstwy przedstawieniowej, to w wypadku prac Bujnowskiego światło wydobywające formy musi być dostarczone z zewnątrz, a efekt jego działania jest zależny od pozycji obserwującego. *Pejzaże* „malują się", urzeczywistniają w procesie percepcji, w interakcji między artystą, medium malarskim i odbiorcą.

Analysing Rafał Bujnowski's work, it is hard to resist the impression that what is important in his oeuvre is not a painting as a single entity, but the fact that this entity exists in a certain continuum: on the one hand, as a part of a series, on the other, in the context of his previous and following creations, where he examined the same problem. The formal and conceptual relations between particular canvases are intelligible especially in works that emerged in the process of Bujnowski's study of painting and its fundamental components: the light and the shadow, the painter's gesture and the spectator's perception. The meanings contained in the *Landscapes* from the *Nocturne* series are suggested by works from a few other cycles, such as *Twilight* (2004) or *Lamp Black* (2007).

The key element in Bujnowski's explorations is the concept of a black picture. The monochromatic canvases he creates are situated between abstraction and figurative painting. The world represented in these seemingly non-representative paintings is revealed to the recipient by means of light: depending on their angle, the rays of light disclose a succession of the scene's details. His emphatic, impasto brushstrokes construct a composition that is simplified, with an orderly structure and deep space. The smears left by the painter turn into elements of a landscape, or rather, into primary forms containing the principle of landscape. Bujnowski's landscape is, in essence, a universal landscape matrix extracted from thousands of takes on this classical theme. Bujnowski works as if he wished to get rid of the excessiveness of detail, the discordance of colour and the superfluous accumulation of motifs.

Investigating the characteristics of paint, Bujnowski enters a dialogue with the history of art and with painting as such. Associations with *The Black Square* by Kazimir Malevich, with the problem of the limits of depiction, with minimalism and colour field painting come to mind automatically. A nocturne is a classical theme, which Bujnowski interprets in his own way, demonstrating the new possibilities offered by working with paint and light. Whereas in traditional nocturnes the source of light is clearly defined and belongs to the sphere of representation, in Bujnowski's works the light that defines the forms must be provided from the outside and the effect of his creative action depends on the position of the spectator. The *Landscapes* are "being painted" in the process of their perceiving; they are generated in an interaction between the artist, the painterly medium and the recipient.



dwa **Pejzaże** z serii **Nokturn**, 2014
olej na płótnie, każdy ok. 130 × 300 cm
Prace zakupione przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2015 r.

two **Landscapes** from the **Nocturne** series, 2014
oil on canvas, each ca. 130 × 300 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2015

Jiří Černický

Instalacja *Feniksy* należy do grupy prac, które Jiří Černický określił wspólnym mianem *Artfóbie* (*Artfobia*). Wszystkie obiekty zebrane pod szyldem „lęku przed sztuką" łączy zarówno atmosfera niepokoju, jaki wywołują, jak i charakterystyczne dla artysty ironiczne poczucie humoru. Minimalistyczne instalacje zbudowane z błahych przedmiotów – takich jak filiżanka z kawą (*Pressso*) czy splątane kable elektryczne (*Złącza*) – niekiedy opatrzone tekstem, mają stanowić opis sytuacji niestabilnych, zasiewających niepewność, powstrzymujących od działania bądź zapowiadających niepożądane, nieuchronne zmiany. Odwołanie do fobii, niewytłumaczalnego i trudnego do stłumienia strachu, nadaje obiektom Černickiego wyraźny introspekcyjny charakter.

Feniksy mają w sobie wiele z kpiarskiej i jednocześnie melancholijnej interpretacji mitu o ptaku odznaczającym się złocistoszkarłatnym upierzeniem, znanego już Herodotowi i wielu innym pisarzom klasycznym. Wedle przekazów feniks miał być bytem unikalnym i długowiecznym. W obliczu zbliżającej się śmierci budował gniazdo z gałęzi, korzeni i kadzidła, które podpalał. Ginąc w płomieniach, unikał jednak końca, bowiem ze zgliszczy rodził się nowy ptak. W instalacji Černickiego miejsce legendarnego feniksa, odradzającego się z popiołów spalonego gniazda, zajęły nieżywe owady zebrane w popielniczce. Wątek przemiany, symbolicznego odradzania się po śmierci, stanowiący istotę mitu, został przez artystę wykluczony.

Obecne w pracy odniesienie do lęku – czy, jak sugeruje tytuł nadany całej grupie obiektów, lęku przed sztuką, a więc także lęku przed tworzeniem – sugeruje możliwość odczytania *Feniksów* w kontekście dokonywanej przez artystę analizy świata wewnętrznego. Mityczne odradzanie się z popiołów traktować można w kategoriach podnoszenia się z upadku, wychodzenia z impasu, a także wydobywania się z twórczej niemocy bądź wypalenia. Instalacja Černickiego sytuuje się po ciemnej stronie tej wykładni. W *Feniksach* mit nie dokonuje się, przemiana nie zachodzi, a sytuacja upadku rysuje się jako stan permanentny.

The installation *Phoenixes* belongs to a group of Jiří Černický's works collectively entitled *Artphobia*. All the objects collected under the heading of the "fear of art" share a surrounding aura of disquiet and the author's trademark ironic sense of humour. Minimalist installations, constructed from trivial objects such as a cup of coffee (*Pressso*) or tangled electric wires (*Binds*) and sometimes provided with a caption, constitute a commentary to labile situations, ones that generate uncertainty, cause a person to refrain from taking action, or herald unwelcome but inevitable changes. The reference to a phobia, an unexplainable but well-nigh irrepressible fear, gives Černický's objects a clearly introspective character.

Phoenixes are to a great extent a quizzical yet melancholic interpretation of the myth of the gold and crimson-plumaged bird, which was already familiar to Herodotus and many other classical authors. According to the tales, a phoenix was a unique, long-lived creature. Feeling the approach of death, it would build a nest of branches, roots and incense, which it would set afire. Self-immolating on its pyre, the phoenix yet escaped death, since a new bird was born from its ashes. In Černický's installation, in place of the legendary phoenix to be reborn from the ashes of its nest, there are dead insects in an ashtray. The theme of transformation and symbolic rebirth after death, which constitutes the essence of the myth, is thus subverted.

The reference to fear, which is present in this work – or, in fact, the fear of art, as stated by the title given to the entire group of objects, and hence also fear of creation – suggests the reading of *Phoenixes* in the context of the artist's analysis of the inner world. The mythical rebirth from the ashes can be perceived in terms of rising from a fall, coming out of an impasse or recovering from creative impotence or burnout. Černický's installation is situated on the dark side of this reading. In *Phoenixes*, the myth is not fulfilled, the transformation does not occur, and the collapse is envisioned as a permanent state.





Feniksy, 2007
instalacja, owady, papierosy, szkło/metal
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2009 r.

Phoenixes, 2007
installation, insects, cigarettes, glass/metal
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2009

David Chichkan

Prostokąt, wyrysowany akwarelą na papierze, David Chichkan podzielił liniami na dwie poziome i dwie pionowe strefy. Linia biegnąca wertykalnie oddziela Ukrainę od Polski, zaś horyzontalna wyznacza podział oparty na kryterium poglądów społecznych: tradycjonalizm *vs.* postępowość. Pole prostokąta wypełnione jest portretami anonimowych osób. Między ich sylwetkami biegną kolejne kręte granice podziałów: na prawicę i lewicę oraz na radykałów i zwolenników podejścia umiarkowanego. Kompozycja, wywodząca się z diagramów przedstawiających wyniki internetowych testów poglądów politycznych, ma też dużo starsze korzenie. Przypomina atlasy etnograficzne i antropologiczne pokazujące zasięg narodowości, religii i kultur, masowo wydawane w pierwszych dekadach XX wieku, gdy kształtowały się nowe państwowości i tożsamości.

Chichkan nieco ironicznie pyta o podziały polityczne w społeczeństwach polskim i ukraińskim. Określenie poglądów każdej z grup wyznaczonych liniami jest możliwe, ale wymaga dużo uwagi i precyzji. Klasyfikacje społeczno-polityczne zdają się rozdrabniać, a mozaika nastawień i zapatrywań w obu społecznościach okazuje się w gruncie rzeczy podobna. Artysta pokazuje absurdalność nie tyle samych podziałów, bo te zawsze będą obecne, co myślenia podziałami, które warunkuje rzeczywistość społeczną i wzajemne relacje.

Praca Chichkana jest jedną z tych uniwersalnych w wymiarze semantycznym realizacji, które w zmieniających się kontekstach politycznych nabierają nowych znaczeń. Myśląc o granicy między Polską a Ukrainą, nie sposób uniknąć kategorii geopolitycznych. Wschodnia granica Polski jest też wschodnią granicą strefy Schengen i Unii Europejskiej – politycznym i ekonomicznym murem między Wschodem a Zachodem. Murem uszczelnionym, patrolowanym, czyniącym granicę czymś bardzo namacalnym. Jej realności doświadczają wszyscy przemieszczający się ze Wschodu na Zachód. W szczególny sposób odczucie przekraczania granicy jest bliskie emigrantom ekonomicznym, zaopatrzonym w wizy, pozwolenia, ubezpieczenia. Moment przejścia jest obarczony uczuciem niepewności, zależności od innych, stresem. Tu, na granicy – tej realnej, ze szlabanami, celnikami i niewielkimi poczekalniami dla podróżujących – narodowe, społeczno-polityczne i ekonomiczne odrębności są wyjątkowo żywe.

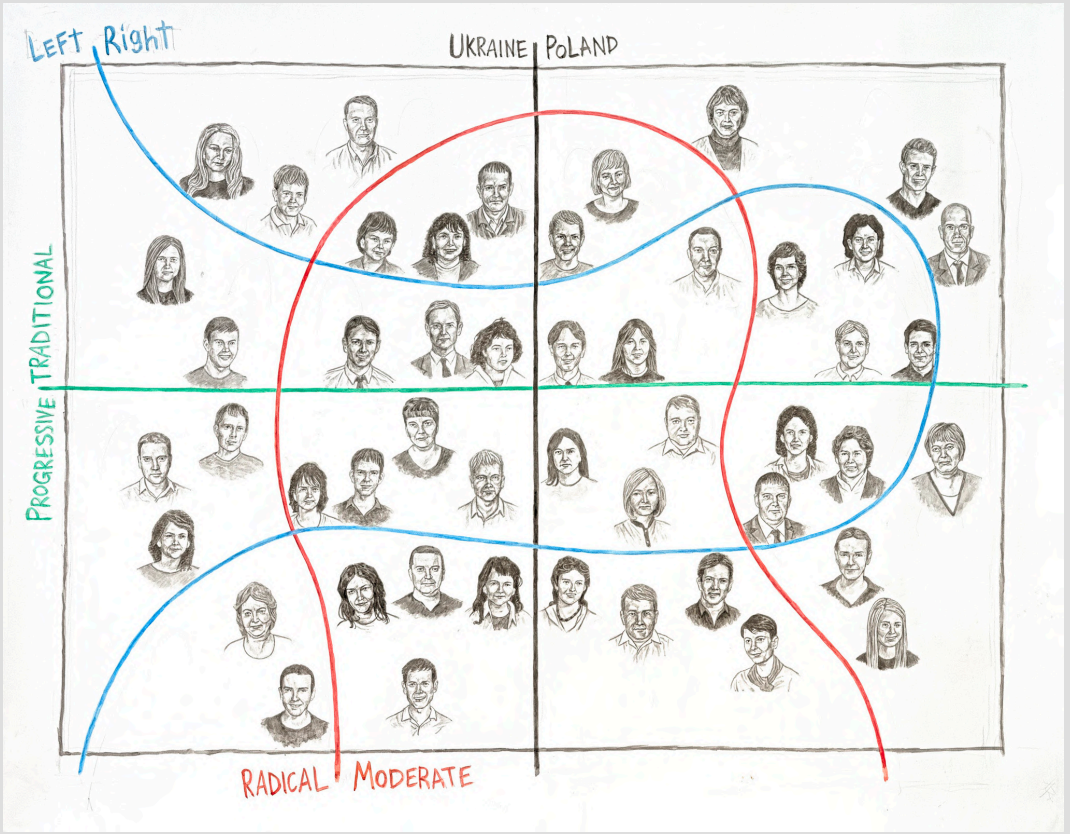
Tekst został napisany w styczniu 2019 r., trzy lata przed inwazją Rosji na Ukrainę (przyp. red.).

David Chichkan divided a rectangle, painted in watercolours on paper, with two straight lines, thus creating two vertical and two horizontal areas. The vertical line separates Ukraine from Poland, whereas the horizontal line demarcates the division based on social positions: traditionalism versus progressiveness. The rectangle is filled with portraits of anonymous persons. The silhouettes are further separated with meandering lines: the divisions into Left and Right, the radicals and the moderates. The composition is based on diagrams illustrating the results of political opinion polls conducted over the Internet, but it has some much older roots as well: it brings to mind ethnographic and anthropological atlases showing the areas occupied by various of nationalities, religions and cultures, which were published in great numbers when new statehood and selfhood identities were evolving in the first decades of the 20th century.

Chichkan makes a somewhat ironical enquiry into the divisions within the societies of Poland and Ukraine. It is possible to define the views of each of the groups, but it requires great concentration and precision. Socio-political classifications seem to grow ever more fragmented, while the array of attitudes and views in both communities turns out to be essentially similar. He reveals the absurdity of not so much the divisions themselves, because those are ever-present, but of the modes of thinking that rely on divisions enforced by social realities and mutual connections.

Chichkan's piece is one of those semantically universal works which acquire new meanings with the changes in political contexts. Thinking of the border between Poland and Ukraine, it is impossible to avoid geopolitical categories. Poland's eastern border is also the eastern border of the Schengen Area and of the European Union, that is, a political and economic wall between the West and the East. It is an impermeable and frequently patrolled wall that makes the border very tangible. Its tangibility is experienced by every person moving from East to West. Migrants for economic reasons, who must be in possession of visas, permissions and insurances, are singularly aware of the feeling of crossing the border. The very moment of crossing it is fraught with stress and the sense of uncertainty and dependence on the will of others. Here, at the border – the actual one, the one with the barriers, customs officers and cramped waiting rooms for the travellers – the national, socio-political and economic divides are exceptionally distinct.

The text was written in January 2019, three years before Russia's invasion of Ukraine (editor's note).



Przekraczanie granic 2 (Ukraina – Polska), 2017
malarstwo, akwarela na papierze, 117 × 150 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2017 r.

Crossing Borders 2 (Ukraine – Poland), 2017
painting, watercolours on paper, 117 × 150 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2017

Ştefan Constantinescu

W wideo *Troleibuzul 92* Ştefan Constantinescu podejmuje kwestię relacji międzyludzkich w przestrzeni publicznej. Wyreżyserowana, ale sprawiająca wrażenie uchwyconej „na gorąco" scena stanowi wnikliwą obserwację ludzkich zachowań w sytuacjach naruszających zasady umowy społecznej. Centralną postacią wideo, zarejestrowanego w środku dnia w trolejbusie, jest mężczyzna rozmawiający przez telefon z – jak można się domyślić – dziewczyną, żoną bądź kochanką. Wypowiadane przez niego monotonnym głosem kwestie są potokiem przekleństw, wyzwisk i gróźb. Z pozbawioną emocji twarzą zadaje serię napastliwych pytań zdradzających chorobliwą zazdrość o partnerkę, której jedyną przewiną jest to, że – rozmawiając z kimś przez telefon – wymknęła się spod jego kontroli. Mężczyzna grozi śmiercią jej i jej rodzinie. Zimny spokój, niewspółgrający z agresją wypowiedzi, sugeruje rutynę zachowania, codzienność retoryki nadużyć.

Bohater całkowicie podporządkował sobie przestrzeń trolejbusu. O ile język jego ciała jest powściągliwy, to poprzez słowa zawłaszcza otoczenie, powodując dyskomfort podróżujących z nim osób. Widoczne jest to w zachowaniu siedzącej obok niego kobiety – zasłaniającej twarz ręką, odwracającej wzrok w stronę okna, niby niedostrzegającej niczego, a jednak zdradzającej oznaki silnego napięcia. Ludzie doskonale zdają sobie sprawę z obecności uciążliwego pasażera, dobrze słyszą jego głos. Mimo iż wszystko wskazuje na realność rzucanych przez niego gróźb, nikt nie reaguje. Jedna z pasażerek patrzy na niego, dopiero gdy odwrócony tyłem do niej wysiada.

Ludzie dzielący niewielką przestrzeń trolejbusu są mimowolnymi świadkami teatru agresji jednego aktora. Constantinescu poddaje pod rozwagę kwestie ludzkiej odpowiedzialności (co stanie się, gdy mężczyzna dotrze do domu kobiety?), różnicy między uszanowaniem prywatności a obojętnością, wreszcie wyboru między wymagającym odwagi upomnieniem się o respektowanie ogólnie przyjętych zasad a cichym przeczekaniem niekomfortowej sytuacji. Krytyk Kenneth Baker, interpretując *Troleibuzul 92*, odniósł się do mentalności Rumunów, którzy po latach funkcjonowania w systemie komunistycznym stracili poczucie powinności obywatelskich. Obserwacje Constantinescu mają jednak bardziej uniwersalny wymiar, którego nie da się sprowadzić do spadku po doświadczeniach totalitaryzmu.

In his short film *Troleibuzul 92*, Ştefan Constantinescu focuses on the issue of interpersonal relationships in public space. The scene, which was stage-managed but appears to have been recorded by chance, constitutes an incisive observation of people's behaviour in situations infringing the norms of social contract. The central personage in the short film, recorded in a trolleybus at midday, is a man engaged in a phone conversation, presumably with his wife or girlfriend. In a dull, monotonous voice, he spouts a string of curses, insults and threats. Although his face is empty of emotion, he asks a series of aggressive questions betraying a pathological jealousy towards the woman, whose only fault is that she escaped from under his control while speaking to someone over the phone. The man threatens her and her family with death. His cool self-control, out of keeping with the aggression in his words, suggests this is a routine behaviour, a quotidian rhetoric of abuse.

The protagonist controls and dominates the entire space of the trolleybus. His body language is restrained but, much to his fellow passengers' discomfort, he subjugates the environment by means of his words. The behaviour of the woman sitting next to him betrays this discomfort particularly clearly: she covers her face with her hand and turns her eyes towards the window, seemingly not noticing anything untoward, but evidently very tense. Others are very aware of the troublesome passenger's presence, too; they can hear his voice well. Yet nobody reacts, even though everything seems to indicate that his threats are real. One female passenger looks at him only when, leaving the trolleybus, he turns his back to her.

Passengers sharing the cramped space of a trolleybus became inadvertent spectators of a one-man's show of aggression. Constantinescu offers for consideration the issues of responsibility (what will happen when the man reaches the woman's home?), the difference between respect for privacy and indifference, finally the choice between courageously demanding respect for generally accepted norms and quietly waiting out the uncomfortable situation. Interpreting *Troleibuzul 92*, art critic Kenneth Baker mentioned the mental attitude of the Romanians, who after decades of operating in the communist system had lost their perception of civic duties. Yet the scope of Constantinescu's observations is more universal, impossible to reduce to the heritage of experiences and values of totalitarianism.













Troleibuzul 92, 2009
wideo, 9 min 1 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2012 r.

Troleibuzul 92, 2009
video, 9 min 1 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2012

Hubert Czerepok

Neon *Abraham Ostrzega* powstał na wystawę o takim samym tytule w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki (2017). Ekspozycja, której punktem odniesienia był żydowski rzeźbiarz Abraham Ostrzega (1889–1942), została zrealizowana we współpracy z Fundacją Dziedzictwa Kulturowego, która w 2016 r. przeprowadziła renowację 24 nagrobków jego autorstwa na Cmentarzu Żydowskim w Warszawie. Projekt ten był związany z obchodami 75. rocznicy rozpoczęcia Aktion Reinhardt – eksterminacji Żydów w Generalnym Gubernatorstwie. Jedną z jej ofiar był Ostrzega, który zginął w Treblince w 1942 r. W Zachęcie prezentowano prace czworga zaproszonych artystów, którzy zmierzyli się z dorobkiem rzeźbiarza oraz historycznym i społecznym kontekstem jego działań artystycznych. W ramach wystawy proponowano też odwiedzenie nagrobków odnowionych przez Fundację.

W przedwojennej Warszawie Ostrzega prowadził Atelier Zdobnictwa Artystycznego. Wypowiadał się głównie w rzeźbie sepulkralnej, realizując nagrobki na zamówienie środowiska żydowskiego. Odebrał tradycyjne wykształcenie, ale nie stronił od pierwiastków modernistycznych. Wbrew zasadom hebrajskiej ortodoksji wprowadzał do nagrobków motywy figuralne – anioły śmierci i płaczki. Twarze ukrywał z tyłu macew, eksplorował zagadnienie ekspresji postaci. Jego nagrobki spotkały się z żydowskim ikonoklazmem – były niszczone, a od artysty żądano przekuwania fragmentów prac. Ostrzega, pozostający w sporze z Gminą, należał do Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych.

Praca Huberta Czerepoka odznacza się prostą kompozycją – to imię i nazwisko artysty wpisane we wrzecionowaty kształt oka, które wpasowane zostało w tympanon fasady gmachu Zachęty. Artysta dosłownie przywołuje Ostrzegę, od 1925 r. członka rzeczywistego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, na którego salonach wystawiał od 1910 r., ale też pogrywa z niejednoznacznością imienia i nazwiska rzeźbiarza. „Ostrzega" to forma osobowa bezokolicznika „ostrzegać", a imienia artysty nie sposób nie skojarzyć z biblijnym patriarchą Abrahamem, w islamie uznawanym za proroka. Kształt neonu przywołuje „oko proroka", popularny amulet apotropaiczny. Biografia rzeźbiarza wskazuje, przed czym „ostrzega Abraham" – skojarzenia nieodwołalnie wiodą w stronę nienawiści na tle rasowym, narodowym i religijnym.

The neon *Abraham Ostrzega* was created for the exhibition under the same title at the Zachęta – National Gallery of Art (2017). The exhibition, whose point of reference was the Jewish sculptor Abraham Ostrzega (1889–1942), was organised in cooperation with the Cultural Heritage Foundation, which in 2016 carried out the renovation of 24 tombstones by Ostrzega at the Jewish Cemetery in Warsaw. This project was linked to the commemoration of the 75th anniversary of the commencement of Aktion Reinhardt, the extermination of Jews in the General Governorate. One of its victims was Ostrzega, who was killed in Treblinka in 1942. The Zachęta Gallery showed the works of four invited artists who confronted the sculptor's oeuvre and the historical and social context of his artistic activities. A tour of the tombstones restored by the Foundation was offered as a part of the exhibition.

In pre-war Warsaw, Ostrzega ran the Atelier of Decorative Art. He expressed himself mainly in funereal sculpture, producing tombstones commissioned by the Jewish community. He had received a traditional education, but did not shy away from modernist elements. Contrary to the principles of Hebrew orthodoxy, he introduced figural motifs, such as angels of death or women mourners, into his tombstones. He concealed faces at the back of *matzevah* tombstones and explored the issue of figural expression. The Jews' reaction to his tombstones was iconoclastic: they were destroyed or it was demanded that he re-sculpt their parts. Ostrzega, who belonged to the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, was in dispute with the *qahal*.

Hubert Czerepok's work is characterised by a simple composition: it is the sculptor's name and surname in capital letters inscribed into a spindle-like shape of the eye, which has been fitted into the tympanum crowning the façade of the Zachęta building. In this manner, Czerepok refers to Abraham Ostrzega personally, since the Jewish sculptor had been a member of the Society for the Encouragement of Fine Arts (i.e. Zachęta) from 1925 and had exhibited his works in its salons from as early as 1910. Yet at the same time Czerepok plays on the ambiguity of the sculptor's name. In Polish, the word *ostrzega* is the third person singular form of the infinitive *ostrzegać*, meaning "to warn"; thus, *ABRAHAM OSTRZEGA* means, literally, "Abraham issues a warning". Also, it is impossible not to associate the artist's first name with the biblical patriarch Abraham, who is considered a prophet in Islam; and the shape of Czerepok's neon evokes the "eye of the Prophet", a popular apotropaic amulet. The Jewish sculptor's biography indicates what exactly "Abraham issues a warning" against: the resultant associations inevitably lead us towards racial, national and religious hatred.



fot./photo: Marek Krzyżanek

Abraham Ostrzega, 2016
instalacja, neon, aluminium, 105 × 965 × 40 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2019 r.

Abraham Ostrzega, 2016
installation, neon, aluminium, 105 × 965 × 40 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2019

Hubert Czerepok

O kształcie pracy Huberta Czerepoka zadecydował kontekst, w jakim powstała. Materiał realizowany był w Norwegii w 2011 r., w czasie gdy prawicowy ekstremista Anders Breivik, rzekomo w imię dobra cywilizacji europejskiej, dokonał masakry na wyspie Utøya. Tytuł *Lux Aeterna* został zapożyczony z utworu Clinta Mansella. Kompozycja ta znalazła miejsce w opętańczym planie Breivika: na kartach opublikowanego w Internecie manifestu[1] oświadczył on, iż będzie jej słuchał w trakcie przeprowadzania zamachu. Traktował ją jako pieśń wywołującą pełen pasji obłęd, pomagającą zdławić strach. Postać zbrodniarza jak też retoryka jego manifestu stały się u Czerepoka klamrą spinającą rozważania o utopijnych ideologiach, które w reformatorsko-metafizycznych zapędach dają przyzwolenie na posunięcie się do niewyobrażalnego zła.

Do kluczowych wątków podjętych przez artystę wprowadza monolog towarzyszący monotonnemu ujęciu jazdy przez oświetlony tunel. Dobiegająca z offu wypowiedź, odczytywana pozbawionym emocji głosem, złożona jest z fragmentów pism Thomasa Jeffersona, Adolfa Hitlera, zamachowca Teda Kaczynskiego i Andersa Breivika[2]. Postaci te łączy gotowość do sięgnięcia po wszelkie środki umożliwiające budowę projektowanych rzeczywistości. Dopełnieniem narracji są następujące potem widoki skandynawskich krajobrazów, drgającej powierzchni wody i wzgórz rozkopywanych przez maszyny, utrzymane w manierze kina nazistowskiego, w którym metafora zawłaszczania natury – panowania nad światem – doprowadzona została do skrajności.

Czerepok sięga po wypracowane w dobie romantyzmu formy retoryczne oraz narzędzia obrazowania i interpretowania rzeczywistości. Przywołane w *Lux Aeterna* programy są echem wielkich romantycznych idei. W atmosferze epoki osadzona jest także wizja przyrody, odwołująca się do estetycznej kategorii wzniosłości. Pracę wieńczy fragment monologu z *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Wygłaszając go na górze Mont Blanc, Kordian przechodzi wewnętrzną metamorfozę, staje się patriotą gotowym walczyć za Ojczyznę. Paradoksalnie Breivik okazuje się współczesnym odbiciem bohatera Słowackiego. Swą transformację określa jako ideologiczną podróż od zindoktrynowanego zwolennika wielokulturowości do konserwatywnego rewolucjonisty[3]. Deklarując konieczność czynnej walki,

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

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

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

The form of Hubert Czerepok's work is determined by the context of its making. The material was filmed in Norway in 2011, soon after the right-wing extremist Anders Breivik, allegedly acting to the good of the European civilisation, committed the Utøya massacre. The title *Lux Aeterna* refers Czerepok's work to a piece of music by Clint Mansell which had its own place in Breivik's insane scheme: in a manifesto[1] he had published on the Internet he declared he intended to listen to it while carrying out the attack. He considered it a song that induced an amok of passion and helped to overcome fear. Czerepok makes the person of the killer and the rhetoric of his manifesto the keystone of his reflections concerning utopian ideologies which in their metaphysical and reformatory passion permit their followers to commit deeds of unimaginable evil.

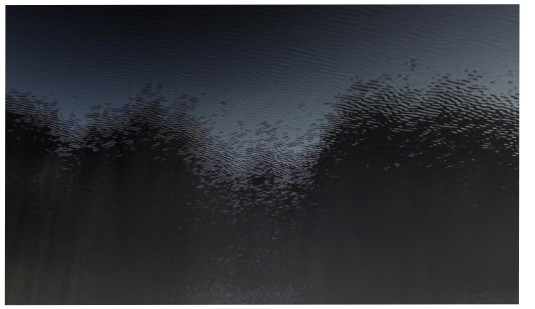
A monologue that accompanies a monotonous shot of moving through a lit tunnel is an introduction to the key themes considered by Czerepok. From the off, an emotionless voice reads out excerpts from the writings of Thomas Jefferson, Adolf Hitler, the terrorist Ted Kaczynski and Anders Breivik.[2] What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

Czerepok reaches for rhetorical forms, as well as the instruments for depicting and interpreting reality, which were formulated in the period of the Romanticism. Ideological programmes referred to in *Lux Aeterna* echo the great ideas of that era. The vision of Nature referring to the aesthetic category of the sublime also derives from the Romantic conventions. A passage from the monologue from *Kordian* by Juliusz Słowacki provides the culmination to Czerepok's work. While delivering this monologue upon the peak of Mont Blanc, Kordian undergoes an inner metamorphosis and becomes a patriot ready to fight for the homeland. Paradoxically, Breivik turns out to be the contemporary reflection of Słowacki's protagonist. He describes his transformation as "the ideological journey – from indoctrinated multiculturalist zealot to Conservative Revolutionary". Declaring the will to engage in active combat, he speaks of himself

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

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













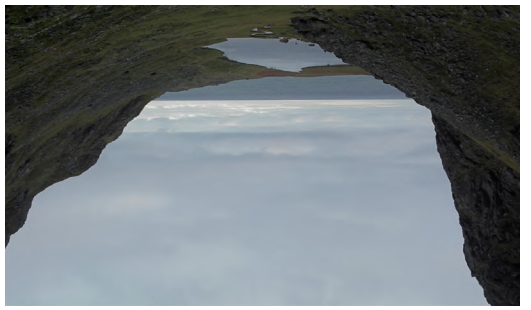
Lux Aeterna, 2011
wideo, 29 min
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

Lux Aeterna, 2011
video, 29 min
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

mówi o sobie jako o samotnym wojowniku. Czerepok, przywołując Kordiana, pokazuje romantyczne oblicze Breivika. Odsłania zaskakującą i nieuświadamianą zbieżność postaw tych postaci, jak też niebezpieczną bliskość XIX-wiecznego dziedzictwa, budowanych na nim postromantycznych wizji oraz skrajnego zła kryjącego się za pozornie racjonalnymi projektami utopii społecznych.

as a lonely warrior. By referring to Kordian, Czerepok reveals the Romantic aspect of Breivik, bringing out the surprising and unintended similarity of their attitudes. He also emphasises that the legacy of the 19th century is still dangerously familiar today, as are the post-Romantic visions for which it provides the foundation, and that extreme evil is concealed behind the seemingly rational ideas of social utopias.

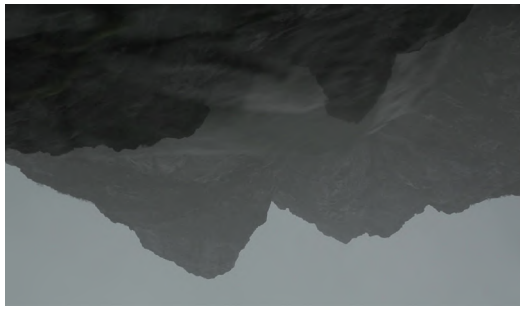












Hubert Czerepok

Rysunki Huberta Czerepoka należą do większego, powstającego od kilku lat cyklu prac artysty, noszących wspólny tytuł *Seanse*. *Seanse* to zarówno ogromne murale, wielkoformatowe prace na papierze, sitodruki, jak też niewielkich rozmiarów rysunki. Łączy je formalny minimalizm: czytelna kompozycja, szkicowość, ograniczenie środków wyrazu do nieco nerwowego rysunku, który w sposób skrótowy, a jednocześnie precyzyjny charakteryzuje uchwyconą sytuację. Tematyka *Seansów* przeplata się z problemami, jakie Czerepok analizuje w innych wypowiedziach – obecna jest w nich kwestia przemocy, zła, erotyki, a także fascynujące artystę zjawiska i wydarzenia, których przyczyny trudno wytłumaczyć.

Tworząc *Seanse*, Czerepok odwołuje się do obrazów filmowych, graficznych i fotograficznych wyszperanych w Internecie, czasopismach bądź też publikacjach paranaukowych. Odnajdziemy wśród nich stosunkowo nowe zdjęcia reportażowe – związane np. z atakiem na World Trade Center czy zamachami terrorystycznymi w Londynie – jak też arcydzieła funkcjonujące w kanonie historii sztuki – *Okropności wojny* Francisco Goi czy *Ogród rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha.

Do *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Boscha nawiązują dwa z czterech rysunków znajdujących się w kolekcji Galerii Arsenał w Białymstoku. Czerepok odwołał się do prawego, przedstawiającego piekło skrzydła tryptyku; w tej partii dzieła niderlandzki artysta z rozmachem, precyzją detalu i niesamowitą wyobraźnią ukazał czeluście zaludnione przez potwory oraz potępionych, poddawanych wymyślnym torturom. Kolejny z rysunków to pejzaż Hiroszimy po wybuchu bomby atomowej *Little Boy* w 1945 r., ostatni zaś to wyimaginowana scena demolowania pokoju hotelowego. Skrajne pod względem tematyki i inspiracji prace spaja nadrzędny, schowany za wszystkimi przedstawieniami wątek zła.

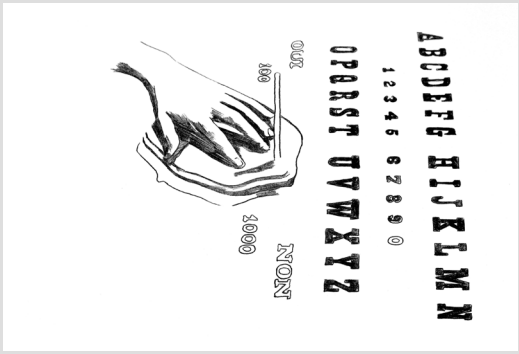
Seanse Czerepoka traktować można jako prace mówiące o potędze, wszechobecności i manipulacyjnej sile obrazów. Komunikaty wizualne, docierające do nas ze wszystkich stron, to jedne z najsilniejszych bodźców kształtujących nasze wyobrażenia i warunkujących sposób funkcjonowania. Nowoczesne media są w stanie pokazać wszystko, stworzyć każdy obraz, przekonująco zwizualizować także to, czego nie było, a co – dzięki sile i nieskończonej możliwości powielania obrazu – staje się utartym schematem, czymś, co zaistniało już wiele razy. Czerepok skłania się ku tezie, iż artysta jest dzisiaj nie tyle twórcą obrazów, co swoistym medium, przez które obrazy przepływają. Umieszczając je w nowym kontekście, artysta *de facto* nadaje im nowe życie. W tym założeniu mieści

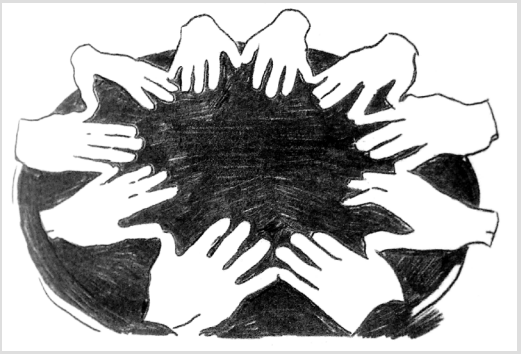
Hubert Czerepok's drawings belong to a large cycle of works produced in the course of the last few years. The works, which share the title *Seances*, are huge murals, large-format works on paper and serigraph prints, as well as small-scale drawings. Their common feature is their formal minimalism: compositional clarity, sketchiness, the means of expression reduced to the slightly feverish drawing which briefly yet precisely characterises the captured situation. The topics of *Seances* are related to issues explored by Czerepok in his other works; they include violence, evil, eroticism, as well as inexplicable events and phenomena with which he is fascinated.

Creating his *Seances*, Czerepok refers to filmic, graphic and photographic images he finds in the Internet, magazines or para-scientific publications. Among them are relatively new press-report photographs, such as ones linked with the World Trade Center and London terrorist attacks, as well as masterpieces that are canonical in the history of fine arts, like *The Disasters of War* by Francisco Goya or *The Garden of Earthly Delights* by Hieronymus Bosch.

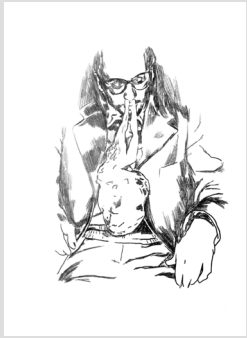
Two of four drawings in the collection of the Arsenal Gallery in Białystok cite *The Garden of Earthly Delights* by Bosch. Czerepok referred to the right wing of the triptych, which shows Hell; in this section of his work, the Dutch artist with his characteristic flair, precision of detail and incredible imaginativeness presented the abyss inhabited by monsters and the souls of the damned which are subjected to sophisticated torture. The next drawing is the panorama of Hiroshima after the explosion of the Little Boy atom bomb in 1945, while the last is an imaginary scene of demolition in a hotel room. The topics and inspirations for these works are extreme, but always united by the primary topic of evil lurking behind all these representations.

Czerepok's *Seances* may be treated as referring to the might, omnipresence and manipulative power of images. Insistent and ubiquitous visual messages belong to the strongest impulses shaping our perceptions and conditioning our behaviour. The modern media are capable of showing anything, creating any image, convincingly visualising also those things which never existed or happened, but which nevertheless become an established and repetitive pattern due to the power of images and the possibility of copying them *ad infinitum.* Czerepok leans towards the thesis that today, an artist is not so much a creator of images, but a medium of a kind, through which those images flow. Placing them in a new context, the artist *de facto* confers a new life upon them. This assumption embraces also the critical















22 rysunki z cyklu **Seanse**, 2007
ołówek, papier, 42 × 30; 30 × 42 cm
Praca podarowana Podlaskiemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych przez artystę w 2007 r.

22 drawings from the **Seances** cycle, 2007
pencil, paper, 42 × 30; 30 × 42 cm
Work donated to the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts by the artist in 2007

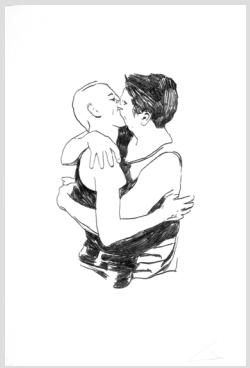
się także krytyczny wymiar wielu prac z cyklu *Seanse.* O ile powszechność telewizyjnych czy gazetowych obrazów przemocy prowadzi do ich oswojenia, to oczyszczające i dekontekstualizujące zabiegi, jakim poddaje je artysta, każą na nowo przyjrzeć się przemocy jako takiej.

dimension of many works in the *Seances* cycle. While the omnipresence of violent images in the television or newspapers leads to their taming, the purifying and de-contextualising procedures to which they are subjected by the artist compel us to look afresh at violence as such.













Oskar Dawicki

Okno dla palaczy było pierwotnie jednym z elementów wystawy „Meblowanie mieszkania pułapki", zrealizowanej przez Oskara Dawickiego w 2007 r. w białostockiej Galerii Arsenał. Artysta stworzył wówczas pomieszczenie, którego absurdalny układ i charakter stanowiły całkowite zaprzeczenie wyobrażeń o funkcjonalności. Aranżując przestrzeń, Dawicki wykorzystał w większości dzieła, które stworzył wcześniej na potrzeby innych projektów. W iście surrealistycznym wnętrzu znalazły się więc *Niewysychający obraz* (pokryty wazeliną), płótna z wyhodowanym przez artystę grzybem *Myrothecium verrucaria*, zredukowany do ram obraz *Panorama* oraz druk opatrzony tytułem *Inwokacja* (inwokacja z *Pana Tadeusza* wydrukowana czcionką nieposiadającą polskich znaków). W telewizorze obejrzeć można było z kolei utrzymane w konwencji telezakupów wideo *Skórka za wyprawkę* – z Dawickim jako sprzedającym i pracą Rafała Bujnowskiego jako towarem oferowanym w promocyjnej cenie.

To, że Dawicki urządził wnętrze, posługując się własnymi pracami, pozwala usytuować *Meblowanie mieszkania pułapki* w szerszej grupie realizacji, w których artysta skupia się na sobie samym. Należy do nich m.in. poświęcona mu *Praca magisterska**, której napisanie anonimowo zlecił przez Internet. Projekt pokazany w Arsenale odnosi się do problemów wynikających z „bycia artystą", związanych m.in. z rynkiem i instytucjami sztuki, codziennym funkcjonowaniem w rzeczywistości, a przede wszystkim tworzeniem sztuki i życiem w jej obrębie. Symptomatyczne jest to, że wykorzystane obiekty całkowicie anektują przestrzeń, w której się znajdują, usuwają z niej twórcę i właściciela, a same pozostają w zawieszeniu, oscylując między sztuką (dziełem) a przedmiotem (meblem).

Designerskie *Okno dla palaczy* składa się z trzech elementów: izolowanego wylotu w szybie, przez który palacz może wysunąć rękę z papierosem, trójkątnego otworu pełniącego rolę ustnika oraz popielniczki przymocowanej do zewnętrznej framugi, tak by można było wygodnie strząsać popiół – umożliwiających palenie na zewnątrz bez konieczności wychodzenia z pomieszczenia. Ów prototyp wiele zdaje się zawdzięczać postawie artysty – także palacza – który z dużą dozą humoru, absurdu i ironii patrzy zarówno na świat rzeczy, jak i na świat sztuki.

The *Window for Smokers* was initially an element of Oskar Dawicki's exhibition *Furnishing the Trap-Apartment* shown at the Arsenal Gallery in Białystok in 2007. Dawicki created there an interior whose absurd arrangement and character went entirely against the common perceptions of functionality. Dawicki furnished this space mainly with works he had created for other projects. This truly surrealistic interior contained the vaseline-covered *Undrying Painting*, canvases covered with the fungus *Myrothecium verrucaria* cultivated by the artist, the picture *Panorama* reduced to the bare frame and the printout entitled *The Invocation* containing the invocation from *Pan Tadeusz* printed in a font having no Polish diacritics. The TV-set showed the video *Home Shopping*, with Dawicki as the salesman and a work by Rafał Bujnowski as goods offered at a bargain price.

The fact that Dawicki arranged an interior using his own works indicates that *Furnishing the Trap-Apartment* should be situated in the broader group of works in which he focuses on himself. Among those is the *Master's Thesis** of which he was the subject, the writing of which he had anonymously commissioned on the web. The project shown at the Arsenal Gallery refers to problems arising from "being an artist", linked with the art market and art institutions, with everyday functioning in the real world, and above all with creating art and living within its domain. Symptomatically, the objects used therein entirely appropriate the space in which they are situated, removing the creator/owner from it, while themselves they remain suspended in the space between art (that is, being an artwork) and object (being a piece of furniture).

The designer *Window for Smokers* consists of three elements: an insulated opening in the glass, through which a smoker may extend the cigarette-holding arm, a triangular opening serving as the mouthpiece, and the ashtray attached on the outer side of the window frame, conveniently for shaking ash into it. The arrangement makes it possible to smoke outside without having to leave the interior. The prototype seems to owe much to the attitude of the artist (who is himself, in fact, a smoker), who looks at both the world of things and the world of art with a generous dose of humour and a fine perception of absurdity and irony.







* Praca w *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku, patrz ss. 100–101 lub https://galeria-arsenal.pl/prace/praca-magisterska.

* Work in the *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok, see pp. 100–101 or https://galeria-arsenal.pl/prace/praca-magisterska.

Okno dla palaczy – prototyp, 2007
instalacja, drewno, pleksi, filc, 125 × 87 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2011 r.

Window for Smokers – Prototype, 2007
installation, wood, acrylic glass, felt, 125 × 87 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2011

Oskar Dawicki

Praca Oskara Dawickiego w metaforyczny sposób mówi o jednym z najtrudniejszych stanów funkcjonowania człowieka w otaczającej go rzeczywistości: o wegetacji. Konfrontacja literalnego i potocznego rozumienia tego słowa wskazuje na zakorzenioną w jego znaczeniu wewnętrzną sprzeczność. Z jednej strony bowiem „wegetacja" oznacza wzrost i rozwój, z drugiej zaś pozbawione poczucia sensu, czysto fizjologiczne trwanie. Instalacja Dawickiego odnosi się do drugiego, mniej optymistycznego znaczenia „wegetacji".

Zasadniczy element pracy stanowi niepozorna, aczkolwiek jak na młodą roślinę dosyć bujna fasola rosnąca na parapecie galeryjnego okna. Zasadzona została w nietypowej doniczce – plastikowym opakowaniu opatrzonym nazwą Tranxene. Towarzyszy jej krótki opis rośliny oraz zawieszona na ścianie ulotka dołączana do opakowania leku. Informuje, że Tranxene to środek stosowany w przypadkach nasilonego lęku, zaburzeniach wzorca snu, drgawkach.

Wegetacja fasoli możliwa jest dzięki wsparciu farmakologicznemu – to z Tranxene czerpie ona swą siłę. By utrzymać się „w pionie", musi być sztucznie wspomagana. Jej istnienie i kolejne etapy rozwoju stoją pod znakiem zapytania. Czy bez leku będzie w stanie żyć? Wykorzystane przez artystę opakowanie po benzodiazepinie automatycznie nasuwa tu porównanie z psychiczną kondycją człowieka. Chorzy cierpiący na zaburzenia afektywne, by właściwie funkcjonować, sztucznie tłumią paraliżujący strach. Lecznicza siła farmaceutyków jest w tym wypadku zwodnicza – w przeciwieństwie do antydepresantów Tranxene działa niemal natychmiast, doraźnie niwelując stany lękowe. Tak jak szybko działa, tak samo szybko uzależnia; uspokaja i koi, ale z pewnością nie leczy.

Owoc lęku, warzywo spokoju to praca, która niejako wbrew współczesnemu kultowi sukcesu i optymizmu mówi o trudnościach, zastoju i porażkach. Obok innych prac Oskara Dawickiego, np. *W hołdzie Albrechtowi Dürerowi* (2002) czy wideo *Przepraszam* (2005), interpretować ją można jako kolejną wypowiedź na temat kondycji artysty, jego obecności w świecie sztuki i stawianych wobec niego wymagań. Wszystkie przywołane realizacje ironicznie odnoszą się nie do artystycznych sukcesów, ale do niepowodzeń, które pociągają za sobą szereg konsekwencji. Poetycki tytuł instalacji i wykorzystane w niej pudełko po benzodiazepinie pozwalają umieścić pracę także w kontekście rozważań na temat związków między stanami obniżonego nastroju a twórczością, w których proces twórczy rozumiany jest jako narzędzie odbudowy świata wewnętrznego. Być może pracę nad *Owocem lęku, warzywem spokoju* rozumieć można także jako terapeutyczną na swój sposób drogę od lęku do spokoju.

Oskar Dawicki's work makes a metaphorical reference to one of the most difficult states in which a human may function in the surrounding reality: the vegetative state. Confrontation between the colloquial and literal meaning of the term points to a self-contradiction deeply rooted in its meaning. On the one hand, "vegetation" means growing and development, on the other, it is a senseless, purely physiological existence. Dawicki's installation refers to the latter, less optimistic meaning of the word.

The essential element of the work is a modest, although relatively lush, for a young plant, bean plant growing on the sill of the gallery's window. It is planted in an unusual flowerpot: a plastic bottle with the name Tranxene written on it. Other elements are a short description of the plant and, affixed on the wall, an information leaflet which came with the packet of the medicine. It contains the information that Tranxene is a medicinal drug used in the cases of strong anxiety, disruption of sleep patterns, and convulsions.

The bean plant is able to vegetate due to pharmacological support: it is from Tranxene that it draws its strength. It needs this artificial prop to "stay up". Its continuing existence and subsequent stages of development are called into question: will it be able to live on without the drug? The artist's use of packaging of a benzodiazepine drug automatically brings a comparison with the condition of the human psyche. In order to function properly, affective disorders sufferers must artificially suppress paralysing anxiety. Curative powers of medication, however, are illusory here: in contrast to antidepressants, Tranxene acts almost immediately, temporarily alleviating anxiety, but it is as addictive as it is fast-acting. It calms and soothes, but it certainly does not cure the sufferer.

Fruit of Anxiety, Vegetable of Calm is a work which, by speaking of difficulties, stagnation and failures, goes against the current cult of success and optimism. Side by side with other works by Oskar Dawicki, e.g. *Tribute to Albrecht Dürer* (2002) or the video *I'm sorry* (2005), it can be interpreted as another statement concerning the condition of the artist, his presence in the world of art, and the expectations he has to face. All these works ironically refer not to artistic successes, but to failures bringing various consequences. The poetic title of the installation, as well as the benzodiazepine bottle utilised in it, make it possible to place it also in the context of the reflections concerning the connection between depressed moods and creativity; the creative process is here understood as a tool for rebuilding the inner world. Perhaps working on *Fruit of Anxiety, Vegetable of Calm* may also be understood as a particular therapeutic path from anxiety to calm.



Owoc lęku, warzywo spokoju, 2006
instalacja, plastikowe opakowanie po leku, kiełkująca fasola; fotografia i tekst, C-Print, sitodruk na kartonie, 50 × 70 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2012 r.

Fruit of Anxiety, Vegetable of Calm, 2006
installation, plastic medicine bottle, germinating bean; photograph and text, C-Print, screen printing on cardboard, 50 × 70 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2012

Oskar Dawicki

Kwestia tożsamości artysty to jeden z podstawowych wątków, jakie w swych działaniach podejmuje Oskar Dawicki. Pytanie o autodefinicję stanowi rdzeń licznej grupy prac, w których artysta patrzy na siebie oczami innych. Miarodajnych informacji pozwalających na zbudowanie własnego portretu poszukiwał, zlecając różnego rodzaju działania niczego najczęściej nieświadomym osobom trzecim. Uliczni artyści pracujący w różnych miastach Europy malowali jego portrety (*Portrety uliczne*, 2003). Pamiątkowe wizerunki, technicznie sprawne, utrzymane w tradycyjnych konwencjach, za każdym razem pokazywały Dawickiego jako innego człowieka. W performansie zrealizowanym w 2002 r. zlecił agencji detektywistycznej obserwację własnej osoby. Efektem projektu, opatrzonego kryptonimem „O", był charakteryzujący artystę raport detektywów.

W tym samym nurcie poszukiwań mieści się *Praca magisterska*. Dawicki anonimowo, za pośrednictwem Internetu, zlecił jej napisanie osobie „zawodowo" zajmującej się przygotowywaniem prac naukowych. Jan Wallenrod, figurujący na stronie tytułowej jako autor opracowania *Tożsamość współczesnego artysty na przykładzie twórczości Oskara Dawickiego*, jest osobą fikcyjną. Sześćdziesięcioczterostronicowa rozprawa, opatrzona aparatem krytycznym, daje tym razem obraz artysty widzianego przez pryzmat filozoficznych ujęć zagadnienia tożsamości, i jego działań ukazanych w kontekście innych dzieł sztuki. W toku wywodu „projekt detektywistyczny" porównany jest do słynnego obrazu Diego Velázqueza *Panny dworskie*, a zawiłe kwestie związane z jednostką analizowane są poprzez odwołania do tez Michela Foucaulta i Emanuela Lévinasa. Z kart pracy magisterskiej wyłania się więc Dawicki uchwycony w ramy akademickiego dyskursu.

Praca magisterska jest komentarzem performera, który – jak w krzywym zwierciadle – przygląda się własnym wizerunkom. W zebranym materiale tożsamość nie tyle krystalizuje się, co raczej rozmazuje i zwielokrotnia. Pokazywana publiczności na wystawach jawi się jako obraz tworzony przez innych, autonomiczny względem pierwowzoru, który z jeszcze większą siłą umyka poznaniu. Realizację Dawickiego można rozumieć jako ironiczną wypowiedź na temat funkcjonowania artysty w obiegu sztuki, nieustannego konstruowania jego osoby przez media, kuratorów, dyskurs naukowy i w końcu przez niego samego. *Praca magisterska* stanowi skądinąd doskonałą okazję do tego, by przyjrzeć się (pseudo)naukowym (?) wywodom jako takim. W gmatwaninie hermetycznych często nawiązań i porównań sztuka oraz osoba artysty zdają się stać gdzieś na dalszym planie, coraz bardziej, zwłaszcza za sprawą niejasnego języka wywodu, oddalając się od odbiorcy.

The identity of an artist is one of the fundamental themes debated by Oskar Dawicki in his actions. The question of self-definition is the core of a large group of works in which the artist is looking at himself through other people's eyes. His search for reliable information concerning himself and permitting him to construct his own portrait involved commissioning various actions from individuals who were mostly unaware of their role. He had his likeness painted by street portraitists in various cities of Europe (*Street Portraits*, 2003). These souvenir portraits – technically sound, if executed in traditional conventions – show Dawicki as a different person each time. In a 2002 performance, he commissioned a detective agency to follow himself. The result of this project, codename "O", was the detectives' report with a characterisation of the artist.

Master's Thesis is situated in the same trend of Dawicki's research. Anonymously, through the Internet, Dawicki commissioned an MA thesis from a "professional" writer of scholarly dissertations. Jan Wallenrod, whose name stands on the title page as the author of the thesis *The Identity of a Contemporary Artist on the Example of the Oeuvre of Oskar Dawicki*, is a fictitious person. The 64-page dissertation with full critical apparatus reveals the image of the artist viewed through philosophical approaches to the issue of identity, and his actions are interpreted in the context of other works of art. In the course of the argumentation, the "detective project" is compared to the famous portrait *Las meninas* by Diego Velázquez, and the complex issues associated with individuality are analysed by means of references to the assumptions of Michel Foucault and Emanuel Lévinas. All in all, the thesis renders an image of Dawicki situated in the framework of academic discourse.

Master's Thesis constitutes a commentary of a performer viewing his own image as if in the distorting mirror. The identity not so much crystallises in the collected material, but multiplies and grows blurred. Shown to the public at exhibitions, it appears to be an image created by others, autonomous from its model, who thus becomes even more impossible to ascertain. Dawicki's work may be understood as an ironic statement concerning the way an artist functions in the circulation of art, when his person is incessantly constructed by the media, curators, scholarly discourse and, finally, himself. In addition, *Master's Thesis* provides an excellent chance of taking a closer look at the scholarly (or, perhaps, pseudo-scholarly) debate as such. In a maze of the often hermetic references and comparisons, art and the person of the artist seem to be removed to a farther plane, increasingly distant – especially due to the obscure language of the argumentation – from the recipient.







Praca magisterska, 2005
druk na piance, 64 elementy, A4; 3 egz. oprawionej pracy magisterskiej, A4, 64 s., 6 il.
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

Master's Thesis, 2005
print on foam, 64 elements, size A4; 3 copies of a bound master's thesis, size A4, 64 pages, 6 illustrations
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005

Grzegorz Dąbrowski

Fotografie Grzegorza Dąbrowskiego należą do realizowanego od dawna, otwartego zarówno pod względem czasowym, jak i geograficznym cyklu *Moje małe zoo*. Zdjęcia wyrastają z doświadczeń czujnego obserwatora o przenikliwym oku fotografa prasowego, który wychwytuje to, co większość przechodniów omija wzrokiem. Cykl spajają wizerunki zwierząt. Niektóre znalazłyby swoje miejsce w archiwum laboratorium kryminalistycznego, inne ukazane są w efektownych kadrach niczym z „National Geographic". Inspiracją do myślenia o fotografiach w kategoriach zbioru była dla Dąbrowskiego seria zdjęć *Karambolage* Arnloda Odermatta. Konsekwencja pracy szwajcarskiego fotografa policyjnego i wyczuwalna pasja fotografowania przebijają też przez cykl zdjęć Dąbrowskiego.

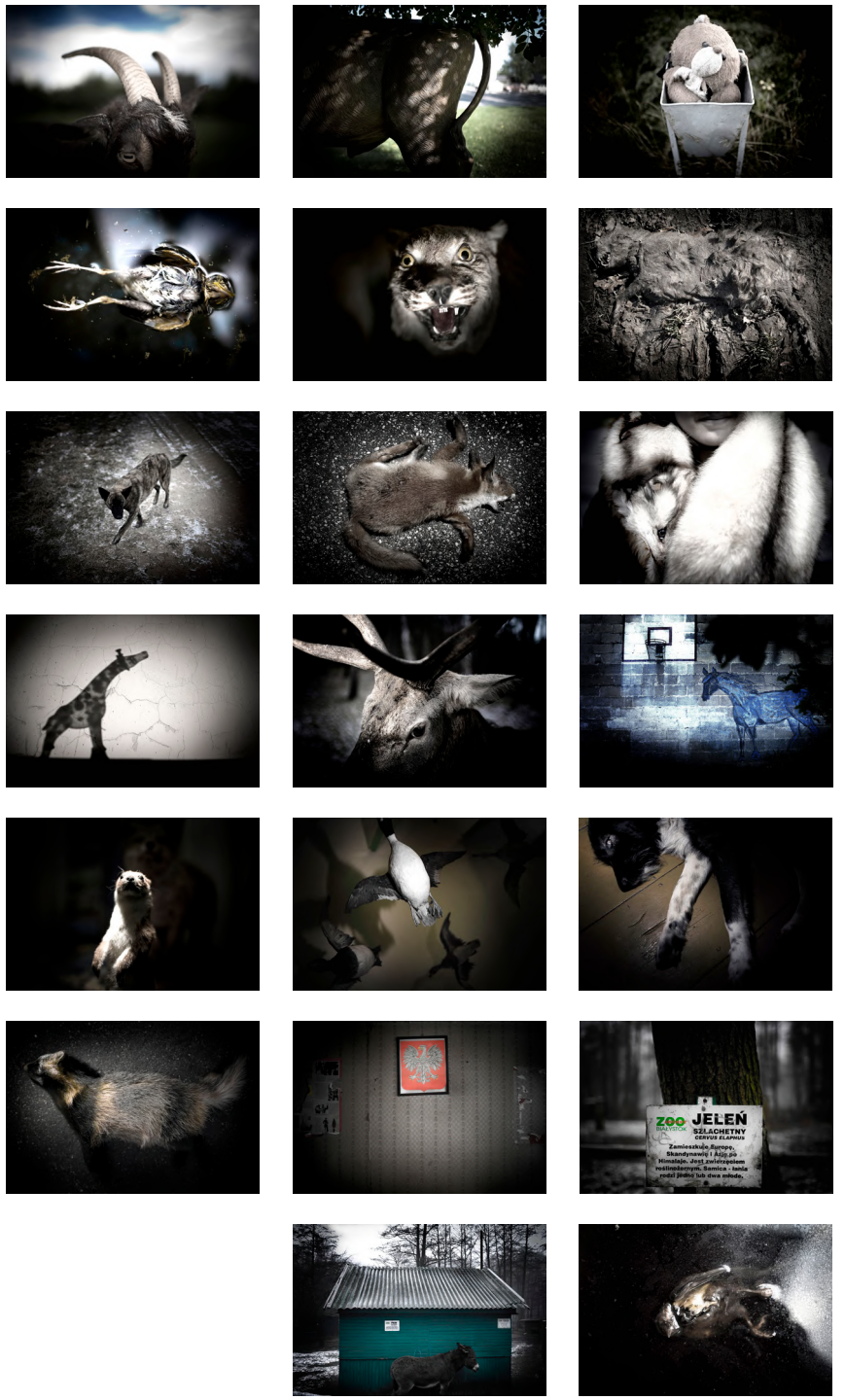
W małym zoo znalazły miejsce przeróżne zwierzęta, zarejestrowane w zaskakujących ujęciach: sfatygowany pluszowy miś w koszu na śmieci, orzeł bez korony w godle PRL, uchwycone od dołu ptaki w locie – być może eksponaty taksydermiczne, błąkający się pies, fragment makiety żubra reklamującej popularną markę piwa, etola z głową lisa otaczająca szyję kobiety, truchło ptaka w kałuży czy w końcu ukazane w dużych zbliżeniach koza, łasica i samiec sarny. Niektóre fotografie powstały w białostockim zoo Akcent, jak ta z przytwierdzoną do drzewa tabliczką informacyjną na temat jelenia szlachetnego czy wizerunek osła na tle zielonej budki, którą dzieli z nim paw. Menażerii dopełniają namalowany na murze błękitny koń i projekcja sylwetki żyrafy.

Pozornie luźny zestaw zdjęć tworzy sieć wyobrażeń utkaną z narzucających się skojarzeń ze śmiercią, odstręczającą dziwnością i nieadekwatnością uchwyconej sytuacji. Trudno uciec od wrażenia, że patrzymy na te sceny przez dziurkę od klucza. Niektóre z nich wywołują skojarzenia z XIX-wiecznymi gablotami z wypchanymi zwierzętami, inne mieszczą się w konwencji realizmu magicznego. Jako całość stanowią współczesną odsłonę nowożytnego gabinetu osobliwości, kolekcję naturaliów i rzeczy wykonanych ręką człowieka, które patrzącemu na nie obserwatorowi, wyposażonemu w narzędzia pozwalające odczytać wpisane w nie znaczenia, umożliwiają dostęp do tego, co poza materialną powłoką świata. *Moje małe zoo* to osobliwa arka Noego, ocalały zbiór zwierząt kuriozalnych. Dąbrowski wydobywa z rzeczywistości to, co nie przystaje do otoczenia, co umknęło normatywnemu filtrowi racjonalizmu.

Grzegorz Dąbrowski's photographs belong to his long-running, chronologically and geographically open series *My Little Zoo*. The photographs spring from the experience of an alert observer with the keen eye of a press photographer, who sees things that most passers-by fail to notice. The link to series is provided by images of animals. Some might find a place in the archives of a forensic laboratory; others are shown in striking frames, as if straight from *National Geographic*. Dąbrowski was inspired to think of the photographs in terms of a collection by Arnold Odermatt's *Karambolage* series. The Swiss police photographer's consistency and unmistakable passion for photography shines through in Dąbrowski's photographic series.

The little zoo embraces a variety of animals, recorded in surprising shots: a worn-out teddy bear in a dustbin; an eagle without a crown in the emblem of the People's Republic of Poland; birds in flight captured from below – possibly taxidermic exhibits; a stray dog; fragment of a model bison advertising a popular brand of beer; a fur stole with a fox head around a woman's neck; the carcass of a bird in a puddle; close-ups of a goat, a weasel and a male roe deer. Some of the photographs were taken at the Akcent zoo in Białystok; one of those shows a plaque attached to a tree bearing information on red deer, another is an image of a donkey captured against the background of a green shed it shares with a peacock. The menagerie is completed by a blue horse painted on the wall and a silhouette screen-shot of a giraffe.

The seemingly unconnected set of photographs creates a web of images woven from unavoidable associations with death, the repulsive strangeness and incongruity of the captured situation. It is hard to escape the feeling that these scenes are viewed through a keyhole. Some of them evoke associations with nineteenth-century showcases of stuffed animals, others fit into the convention of magical realism. Taken as a whole, they are a contemporary version of the early modern cabinet of curiosities, a collection of natural and man-made objects which, when viewed by an observer equipped with the tools to read the meanings they contain, provide access to that which is beyond the material world. *My Little Zoo* is a peculiar Noah's Ark, a surviving collection of curiosity animals. What Dąbrowski extracts from reality are things that do not correspond to their surroundings, that have escaped the normative filter of rationalism.



Moje małe zoo, 2009
20 fotografii barwnych, 30 × 45,6 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2010 r.

My Little Zoo, 2009
20 colour photographs, 30 × 45.6 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2010

Marta Deskur

Zdjęcie *Andrzej i Pysio* należy do większego cyklu prac Marty Deskur, zatytułowanego *Rodzina*. Tytuł jest zwodniczy, gdyż nie wszystkie osoby sportretowane przez artystkę tworzą tradycyjnie rozumianą rodzinę. Obok tych, z którymi łączy ją pokrewieństwo czy też „formalne" związki rodzinne, znaleźli się jej bliscy przyjaciele. Projekt Deskur ma źródło w obserwacjach rodziny artystki prowadzących do spostrzeżenia, że zależności wynikające z więzi krwi nie są ani oczywiste, ani naturalne, a członków rodziny niespokrewnionych w linii prostej łączą często zaskakujące podobieństwa. Rezultatem poszukiwania właściwej genealogii, opartej na związkach emocjonalnych, było całkowite rozszczelnienie rodzinnego rodowodu. Ukazanie postaci na gładkim tle, niejako wyekstrahowanie ich z rzeczywistości, pozwoliło skupić się na uczuciach, życiu wewnętrznym i faktycznej bliskości, a tym samym zbudować nową siatkę powiązań.

Zdjęcie *Andrzej i Pysio* znane jest też pod tytułem *Nie zabijaj*, będącym bezpośrednim nawiązaniem do piątego z dziesięciu przykazań. Motywy religijne stanowią w twórczości Deskur częsty punkt odniesienia. W cyklu *Rodzina* znajdziemy takie zdjęcia, jak *Ostatnia wieczerza*, *Obmywanie stóp*, czy *Trzej Królowie*, w których codzienne czynności dzięki upozowaniu postaci nabierają charakteru scen biblijnych. W przedstawieniach tych, zwanych *Scenami rutynowymi*, znajdziemy bliskość i porozumienie, ale też nieco trudniejsze aspekty życia w rodzinie, jak przemoc, ograniczenie jednostki czy jej dysfunkcyjne zamknięcie.

Cykl *Rodzina* można traktować jako pytanie o kondycję współczesnej rodziny. Od dawna mówi się o zaniku jej tradycyjnego, wielopokoleniowego modelu, który przez stulecia stanowił podstawę organizacji życia społecznego. Z drugiej zaś strony praca ta daje asumpt do rozważań o charakterze i podstawach więzi zwanych rodzinnymi. Czy pokrewieństwo gwarantuje relacje oparte na zaufaniu i bliskości, czy jest warunkiem koniecznym do tego, by związani ze sobą ludzie mogli liczyć na wzajemne wsparcie, czy w końcu powiązania rodzinne wykluczają z relacji międzyludzkich złość i przemoc? Deskur sugeruje, że zrozumienie i autentyczna głęboka więź nie są domeną wyłącznie osób tworzących tradycyjnie pojmowaną rodzinę.

The photograph *Andrzej and Pysio* belongs to Marta Deskur's large cycle of works, entitled *Family*. The title is deceptive, because not all the persons portrayed are members of the artist's family in the traditional meaning of the term: apart from those with whom she is connected by blood ties or "formal" family ties, she has portrayed her closest friends. Deskur's project is rooted in her observation of her family, which led to her realisation that interdependencies arising from genealogy are neither obvious nor natural, and that members of the family who are not related in a direct line often share surprising similarities. The artist's search for a true genealogy, one based on emotional ties, resulted in a complete disintegration of the family lineage. The fact that the protagonists are shown against a smooth background, practically abstracted from the surrounding reality, makes it possible to focus on emotions, the inner life and true closeness, and thus to build a new web of interdependencies.

The photograph *Andrzej and Pysio* is also known under the title *Thou Shalt Not Kill*, which directly refers to the fifth of the Ten Commandments. Religious motifs are a frequent point of reference in Deskur's oeuvre. The *Family* cycle contains photographs entitled *Last Supper*, *Washing of Feet* or *The Magi*, in which the poses of protagonists imbue everyday activities with the character of biblical scenes. These images, known as *Routine Scenes*, show closeness and mutual understanding, but also the more dramatic aspects of family life, such as violence, restriction or dysfunctional limitation of the individual.

The *Family* cycle may be perceived as an inquiry into the condition of a contemporary family. The disappearance of its traditional, multi-generational model, which for centuries provided an organisational basis to social life, has long been a subject of debate. On the other hand, the work encourages us to reconsider the character of, and the basis for, the ties known as "family" ones. Do blood ties guarantee a relationship based on trust and closeness? Are they a necessary condition for the relatives to be able to count on mutual support? Do they eliminate anger and violence from interpersonal relationships? Deskur suggests that mutual understanding and an authentic, deep connection is not exclusive to persons comprising a traditional family.



Andrzej i Pysio, 1999
fotografia, duratrans na pleksi, 185 × 130 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1999 r.

Andrzej and Pysio, 1999
photograph, duratrans on Plexiglas, 185 × 130 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1999

Wojtek Doroszuk

Praca Wojtka Doroszuka wyrosła z inspiracji siedemnastowiecznym malarstwem flamandzkim i holenderskim: martwymi naturami, których główny motyw stanowi jedzenie (tzw. *banketje*), kompozycjami kwiatowymi oraz obrazami animalistycznymi. *Festin* można uznać za swobodną filmową interpretację dzieł takich klasyków tych gatunków, jak Willem van Aelst, Frans Snyders, Jan Dawidsz. de Heem, Jan Fyt czy Ferdinand van Kessel. Warto podkreślić, iż aranżując własną martwą naturę, artysta zadbał o wiarygodność scenografii, sięgając np. po naczynia oddające realia epoki.

Płótna mistrzów holenderskich i flamandzkich Doroszuk traktuje tak, jakby były zatrzymanymi scenami toczącej się narracji. O ile pędzel malarza unieruchamia, to oko kamery zachowuje ruch wszystkich organizmów żywych pojawiających się w kadrach: muszki i żuki wędrują po jedzeniu, modliszka pochłania swoją ofiarę, a psy z upodobaniem pożerają mięsa i ciasta. Dzięki temu symboliczna warstwa dawnych dzieł zyskuje u Doroszuka wymiar rzeczywisty, a ich moralizatorskie przesłanie, będące zapowiedzią tego, co stanie się w przyszłości, tutaj realizuje się w planie teraźniejszym. Refleksyjny wymiar przedstawień malarskich wynikający z religijnych i etycznych uwarunkowań siedemnastowiecznej ikonografii, przejawiający się m.in. za pośrednictwem wanitatywnej symboliki kwiatów, owadów i owoców, w wideo Doroszuka ulega zatraceniu. Zniszczenie dokonuje się tu na naszych oczach, a artysta ani nie estetyzuje, ani nie metaforyzuje scen rozpadu.

Krytycy interpretujący *Festin* wskazują na „posthumanistyczny eksperyment myślowy przywołujący wizję świata, z którego znika człowiek" jako na jedno ze źródeł pracy. W ujęciu Doroszuka dystopijne realia ziemi po końcu ludzkości wolne są od umownych norm dyscyplinujących zachowania społeczne. Nieaktualność zasad rządzących poprzednim porządkiem sygnalizuje destrukcja jednego z tworów kultury antropocentrycznej: starannie skomponowanej martwej natury. Zachodzi ona także na płaszczyźnie semantycznej: o ile dydaktyczna wykładnia siedemnastowiecznych obrazów upatrywała przyczyny przyszłego upadku w rozbuchanej konsumpcji, to w *Festin* niepohamowane instynkty jawią się jako jedyna i niepodlegająca dotychczasowym ocenom moralnym reguła funkcjonowania nowej społeczności, anektującej opuszczoną przez człowieka przestrzeń.

This work by Wojtek Doroszuk is inspired by 17th-century Dutch and Flemish painting: the so-called *banketje* – still lifes with foodstuffs as their main motif, compositions of flowers and images of animals. The *Festin*, banquet, may be considered a free, filmic interpretation of the works by such masters of the genres as Willem van Aelst, Frans Snyders, Jan Dawidsz. de Heem, Jan Fyt or Ferdinand van Kessel. It is worth emphasising that, while arranging his own still life, Doroszuk was careful to render the setting faithfully, for instance selecting vessels that resembled tableware of the era.

Doroszuk comprehends the canvases by Dutch and Flemish masters as arrested scenes of an unfolding narrative. While a painter's brush arrests movement, the camera keeps all the living organisms that happen to appear in the frame in motion: flies and beetles crawl on foodstuffs, a praying mantis devours its prey, the dogs happily munch meats and cakes. Thus, in Doroszuk's work, the symbolic layer of old paintings acquires a real aspect, and their moral message, which originally hinted at future events, is unfolding in the present time. Deriving from the religious and ethical stipulations of 17th-century iconography, the contemplative aspect of those paintings (manifested in, for instance, the *vanitas* symbolism of flowers, fruit and insects) is absent from Doroszuk's video. The destruction occurs in plain view, and the artist imbues the scenes of decay with neither an aesthetic value nor a metaphorical meaning.

Critics interpreting *Festin* point to the "post-Humanistic mental experiment of evoking a vision of the world from which Man is gone" as one of its sources. In Doroszuk's approach, dystopian reality of the Earth after Man is free from the conventional norms that discipline social behaviour. Destruction of the meticulously composed still life, which is a product of anthropocentric culture, indicates that the principles governing the previous system are no longer applicable. This destruction occurs also on the semantic level: while the didactic explication of 17th-century paintings looked to unrestrained consumption as the reason for the impending fall, *Festin* shows unbridled instincts as the only principle that governs the new community taking over spaces vacated by Man; and it is a principle which is not subject to any of the old moral assessments.



Festin (Uczta), 2013
wideo, 20 min 15 s, edycja 3/8
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Festin, 2013
video, 20 min 15 sec, edition 3/8
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Veaceslav Druta

Sytuacje aranżowane przez Veaceslava Drutę stanowią pretekst do obserwacji interakcji międzyludzkich oraz relacji zachodzących między człowiekiem a jego otoczeniem. Prozaiczne czynności życiowe artysta umieszcza w niecodziennych warunkach, które sprawiają, że odgrywanie wyznaczonych aktorom ról wymaga od nich koncentracji i zaangażowania, a nierzadko także wysiłku fizycznego. Ich gesty i ruchy, wymuszone specyfiką sytuacji, są zwykle przerysowane, podobnie jak mimika twarzy, zdradzająca skupienie i spectrum emocji towarzyszących nieprzewidywalnym okolicznościom, w jakich rozgrywa się spektakl.

Wideo *Bez tytułu (performance z udziałem Mary Beth Heffernan)* jest zapisem zmagań z falami oceanu. Zaangażowani w realizację projektu aktorzy usiłują usiąść w fotelach przy niewielkim stoliku, po to by wspólnie oddać się lekturze książek. Ich starania są jednak raz za razem niweczone przez wodę zalewającą brzeg. Fale pochłaniają krzesła i stolik, przewracają aktorów, niszczą książki. Uczestnikom performansu zaledwie na ułamek sekundy udaje się uzyskać chwiejną równowagę, po chwili jednak znowu zmuszeni są walczyć z żywiołem. Podczas kolejnych rejestrowanych przez kamerę prób ustawienia mebli, nakrycia stołu obrusem, zajęcia miejsca w fotelu czy otwarcia książki nawiązuje się nić niemego porozumienia między dwojgiem ludzi. Stawiając opór oceanowi, starają się współdziałać, intuicyjnie odgadywać i wyprzedzać swoje ruchy, komunikować się za pomocą czytelnych gestów.

Bez tytułu (performance z udziałem Mary Beth Heffernan) to etiuda o poszukiwaniu harmonii i walce z przeciwnościami, o empatii i potrzebie bycia razem. Aktorzy w swoich zmaganiach z potęgą wody i wiatru doświadczają wachlarza stanów emocjonalnych. Towarzyszą im z jednej strony niepokój, strach i rezygnacja, z drugiej – ekscytacja, nadzieja i radość. Ich nierówne starcie z żywiołem jest w istocie walką przeciwko samotności oraz wyalienowaniu, walką o bliskość i poczucie bezpieczeństwa. Artysta zbudował poetycki obraz jednej z wielu sytuacji, w których chęć zachowania niezależności ściera się z koniecznością wypracowania kompromisu, a indywidualne spojrzenia na rzeczywistość z potrzebą odnalezienia zgodnej wizji świata. Akt wspólnego czytania, który w narracji Druty nie został dokonany, jest figurą stabilizacji, spokoju i odnalezionego porozumienia.

Situations arranged by Veaceslav Druta offer an opportunity for observing interactions between people and relations between human begins and their environment. Druta situates mundane, prosaic actions in unusual conditions; as a result, to enact their assigned roles his actors must be concentrated and involved; some physical effort is occasionally required as well. Their gestures and movements, enforced by the particular situation, are usually exaggerated; so are their facial expressions, which betray concentration and a range of emotions resulting from unanticipated circumstances in which the performance unfolds.

The video *Untitled (performance with the participation of Mary Beth Heffernan)* records a struggle with ocean waves. Actors involved in the project attempt to sit in armchairs by a small table in order to read some books together. Their attempts, however, are repeatedly thwarted by water running onto the shore. The waves overturn the table and the chairs, knock the actors down and damage the books. It is only for fractions of seconds that the participants in the performance manage to keep an unsteady balance; a moment later they are again forced to fight the unstoppable element. While the repeated attempts to set the furniture straight, cover the table with a tablecloth, sit in the armchair or open a book are recorded on camera, mutual sympathy begins to dawn between the two people involved. They try to cooperate in their fight with the ocean, to intuit and anticipate each other's movements and to communicate by means of intelligible gestures.

The short *Untitled (performance with the participation of Mary Beth Heffernan)* tells of the search for harmony and of the fight with opposing forces; of empathy and the need for togetherness. In their fight with the force of water and wind, the actors experience a range of emotional states. They feel disquiet, fear and resignation on the one hand, and excitement, hope and joy on the other. Their unequal struggle with elemental forces is, in essence, a fight against loneliness and alienation, and a fight for closeness and a sense of security. Druta has constructed a poetic image of one of the many possible situations where the desire to retain one's autonomy collides with the need to attain a compromise; where the individual approach to reality clashes with the need to find a shared vision of the world. The shared act of reading, which in Druta's narrative is not achieved, is an emblem of stability, peace and the attainment of mutual communication.



Bez tytułu (performans z udziałem Mary Beth Heffernan), 2008
wideo, 15 min 4 s, edycja 1/5 + 1 AP
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2012 r.

Untitled (performance with the participation of Mary Beth Heffernan), 2008
video, 15 min 4 sec, edition 1/5 + 1 AP
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2012

Krisztina Erdei

Ujęcie zachowanego *in situ* fragmentu muru berlińskiego należy do cyklu zdjęć, które Krisztina Erdei wykonuje w trakcie podróży po krajach dawnego bloku wschodniego. Artystka jest uznawana za głos swego pokolenia: osób urodzonych na przełomie lat 70. i 80., słabo pamiętających komunizm, ale wyczulonych na kulturowe i wizualne aspekty transformacji ustrojowej. Krytycy sytuują jej poszukiwania w kręgu podobnych tendencji w sztuce – zwłaszcza fotografii – byłych państw satelickich Związku Radzieckiego.

Zrobione przez Erdei zdjęcie jest tyleż dokumentacyjne, co rodzajowe. Z jednej strony jest obrazem fragmentu muru berlińskiego w określonym momencie historycznym – 70 lat po zakończeniu II wojny światowej w Europie (9 maja 2015 r.). Artystka sfotografowała jedną z najbardziej ikonicznych i historycznie nośnych pozostałości budowli: graffiti przedstawiające pocałunek Leonida Breżniewa i Ericha Honeckera w październiku 1979 r. w Berlinie Wschodnim, dokąd Breżniew przybył w związku z obchodami 30. rocznicy utworzenia Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Wtedy też podpisano pakt o dziesięcioletnim wzajemnym wsparciu gospodarczym między ZSRR a NRD. Autorem muralu powstałego w 1990 r., już po upadku muru, jest rosyjski malarz Dymitr Wrubel (Dmitri Vrubel), a samo przedstawienie jest wzorowane na zdjęciu autorstwa Régisa Bossu, dokumentującym uścisk komunistycznych przywódców. Ambiwalencja pracy Wrubla, opatrzonej rosyjsko- i niemieckojęzyczną inskrypcją „Panie, pozwól mi przeżyć tę śmiertelną miłość", wynika ze sprzeczności między obrazem a jego podłożem: uściskiem, który ma łączyć, i murem, który dzieli.

Z drugiej strony artystka zdołała uchwycić dwie kobiety pozujące na tle graffiti do selfie, na którym za chwilę ma zostać utrwalony ich pocałunek. W kadrze znalazła się jeszcze jedna idąca wzdłuż muru kobieta. Sednem fotografii Erdei jest zatrzymane spotkanie dwóch pocałunków, powielenie gestu i napięcie, jakie rodzi się na styku dwóch rzeczywistości. Homoseksualny w istocie pocałunek przywódców, braterski i pozbawiony intymnej aury, zostaje zestawiony z bliskim dokonania się pocałunkiem kobiet, który w komunistycznej rzeczywistości akceptowany był wyłącznie w skonwencjonalizowanej sytuacji powitania bądź winszowania, a nie w wymiarze miłości erotycznej.

The image of a section of the Berlin Wall which survives *in situ* belongs to a cycle of photographs taken by Krisztina Erdei during her travels in the countries of the former Eastern bloc. Erdei is considered a leading voice of her generation – those born in the late 1970s and early 1980s, who barely remember communism but are sensitive to the cultural and visual aspects of the political transformation. Critics place her explorations within the circle of similar tendencies in the art, and especially in photography, as practiced in the former satellite states of the Soviet Union.

Erdei's photograph is both a documentary and a genre image. On the one hand, it shows a section of the Berlin Wall at a definite historical moment, on 9 May 2015 – that is seventy years after the ending of the 2nd World War in Europe. What has been photographed is one of the most iconic and historically loaded remnants of this structure: the graffiti showing the kiss shared by Leonid Brezhnev and Erich Honecker in October 1979 in East Berlin. Brezhnev's visit was occasioned by the 30th anniversary of the foundation of the German Democratic Republic, and a ten-year agreement of mutual support between the Soviet Union and East Germany was signed. The mural was painted by the Russian artist Dmitri Vrubel in 1990 (that is, after the fall of the Berlin Wall), and the image itself is modelled on a photograph by Régis Bossu, documenting the embrace of the two communist leaders. The ambivalence of Vrubel's work, which bears the inscription "My God, help me to survive this deadly love" in Russian and in German, arises from the clash between the image itself and the ground on which it has been created: an embrace, which (supposedly) connects, and a wall, which divides.

On the other hand, Erdei successfully captured two women posing, with the graffiti behind them, for a selfie that would soon immortalize their kiss. The frame contains one more woman, walking along the wall. The arrested encounter of the two kisses, a repetition of the gesture and the tension that arises at the meeting point of two realities lie at the core of Erdei's photograph. The kiss of the two leaders – an essentially homosexual one, even though fraternal and performed in a non-intimate situation – is here juxtaposed with the imminent kiss of the two women – a gesture which in the communist reality was acceptable only in the conventionalised conditions of a greeting or a congratulatory embrace, not in the context of erotic love.



2015.05.09, BERLIN, 2015
fotografia, 114 × 144 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystkę w 2016 r.

2015.05.09, BERLIN, 2015
photograph, 114 × 144 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2016

Hannes Forster

U podstaw prac graficznych i rysunkowych Hannesa Forstera leżą takie same zasady, jakie rządzą jego działaniami w przestrzeni. Od początku drogi twórczej w centrum zainteresowań niemieckiego artysty leży architektura pojmowana jako przestrzeń życiowa, będąca – poprzez właściwe jej połączenie ducha twórczego i użyteczności konstrukcji – najlepszym odbiciem kultury, w jakiej funkcjonuje człowiek. W myśl tego założenia prace Forstera, powstające na styku instalacji, rzeźby i architektury, są ściśle powiązane z otoczeniem. Tworząc poszczególne obiekty, artysta odwołuje się do specyfiki miejsca, gdzie mają zostać umieszczone, dzięki czemu ich usytuowanie prowadzi z jednej strony do chwilowego wyobcowania przestrzeni, z drugiej zaś – do jej pełniejszego zdefiniowania. Architektoniczne realizacje Forstera – jak np. *Der Berg ruft* (1993) w niemieckim mieście Lünen – przeczą podstawowym zasadom architektury: funkcjonalności, trwałości. Posługując się jej formami i materiałami, artysta buduje quasi-architektoniczne bryły, które bronią się jedynie w przestrzeni sztuki.

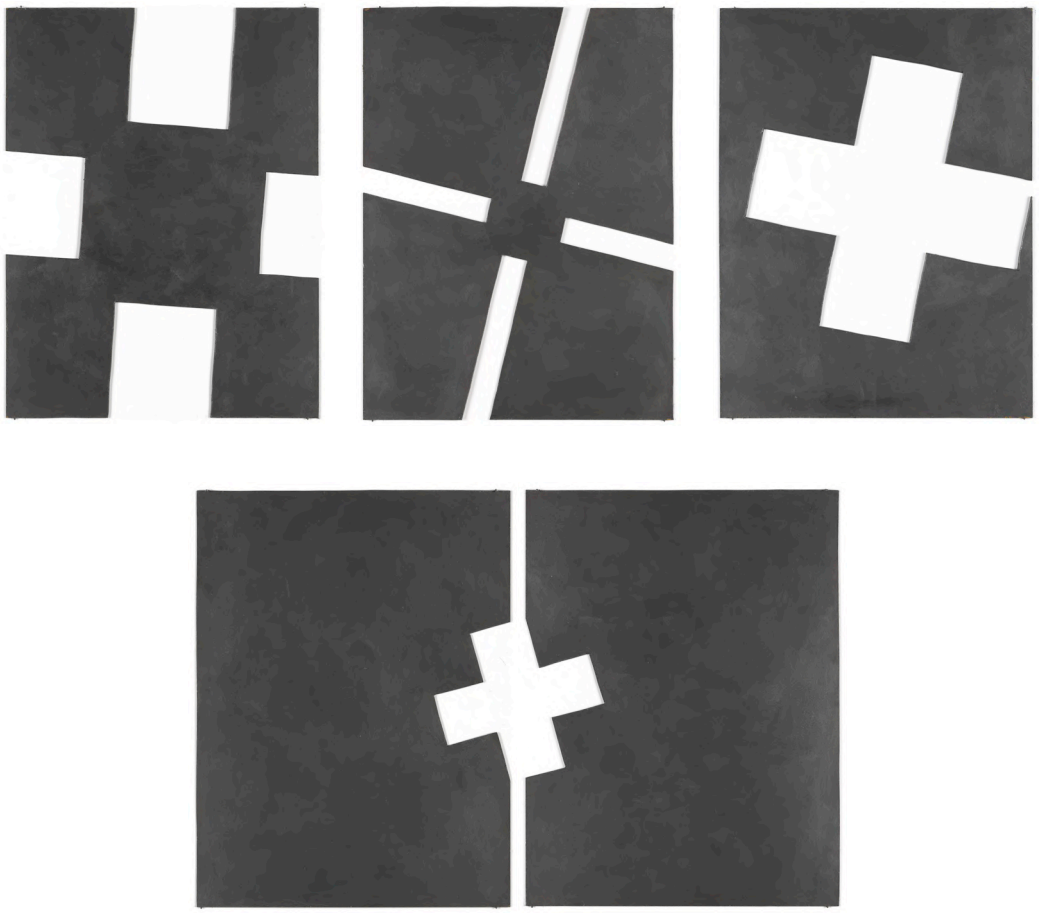
Rysunki, grafiki i kompozycje z płyt cechuje taka sama oszczędność form, sprowadzanych najczęściej do prostych figur – okręgu, kwadratu, litery T. W ascetycznych pracach z płyty pilśniowej lub dykty pojawia się też motyw krzyża zbudowanego z prostokątnych form nawiązujących do cegieł, z których Forster wykonuje większość swoich instalacji przestrzennych. Prace na płytach, opatrzone przez autora pojemną formułą „bez tytułu", można traktować jako swoiste plany jego realizacji architektonicznych, jako samodzielne abstrakcje geometryczne, a także jako obiekty. Geometryczne motywy, wycięte w dykcie pokrytej grafitem, są w obrębie tych kompozycji formami negatywowymi, odciskiem oryginału. Paradoksalnie więc figuratywną część stanowi to, czego nie ma – „ceglane" krzyże nie zostały narysowane, lecz wycięte, a ich zarys definiowany jest przez to, co pozostało z pilśniowej płyty. Te puste kształty to elementy charakterystycznego dla artysty, wywodzącego się z konstruktywizmu języka, którego cechą jest zarówno ignorowanie ograniczeń tradycyjnie pojętego podłoża obrazu, jak też definiowanie tematyki poprzez wykluczenie i pominięcie.

W swej praktyce artystycznej Forster wydaje się posuwać do skrajności suprematystyczny postulat Kazimierza Malewicza, nawołujący do oczyszczenia sztuki z ekspresji i świata przedstawionego. Czystym formom kwadratu, krzyża czy okręgu Forster odbiera nawet materialność, którą cieszyły się w ramach tradycyjnych obrazów na płótnie, określając je za pośrednictwem ograniczonej tłem pustki.

Hannes Forster's graphic works and drawings are governed by the same principles that lie at the foundation of his spatial actions. From the very start of his creative path, the German artist's focus of interest was architecture understood as living space, which, due to its characteristic combination of creative spirit and utility of construction, is the best reflection of human culture. In keeping with this assumption, Forster's works, which are on the borderline between installation, sculpture and architecture, are very closely linked with their surroundings. Creating particular objects, Forster refers to the specificity of the place in which they are meant to be located; hence their positioning leads to a momentary alienation of space on the one hand, and to its fuller definition on the other. Forster's architectural works, for instance *Der Berg ruft* (1993) in the German town of Lünen, defy the fundamental principles of architecture: functionality and durability. Making use of architectural forms and materials, Forster creates quasi-architectural bodies defensible only in artistic space.

Forster's drawings, graphic works and compositions made of fibreboard are all characterised by the same restraint of form, usually reduced to the simplest figures: circles, squares, T-shapes. The motif of a cross constructed of rectangular forms reminiscent of bricks, of which Forster constructs the majority of his spatial installations, appears in his ascetic works of fibreboard or plywood. The fibreboard ones, given a capacious name of "untitled" by the author, may be treated as *sui generis* designs for his architectural creations, as independent geometrical abstractions, or as objects. In the framework of those compositions, geometric motifs cut in graphite-covered plywood are negative forms, an impression of the original. Paradoxically, therefore, the figurative part of the work is an absence: the "brick" crosses are not drawn, but cut out, and their outline is defined by what is left of the plywood board. These empty shapes are elements characteristic to Forster, whose language of expression is rooted in constructivism: a trend involving both disregard for the traditionally perceived picture's ground and the tendency to define the topic through exclusion and omission.

In his artistic practice, Forster seems to advance Kazimierz Malewicz's suprematistic postulate to purify art of expression and the presented world, to the extremes. Defined by Forster by means of emptiness limited by the background, the pure forms of a square, cross or circle are deprived of even the materialness that they used to enjoy in traditional paintings on canvas.



bez tytułu, 1996
4 prace, płyta pilśniowa, grafit, 80 × 62; 80 × 124 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1996 r.

untitled, 1996
4 works, fibreboard, graphite, 80 × 62; 80 × 124 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1996

Jakub Gliński

Jeden z krytyków sztuki określił Jakuba Glińskiego mianem „niezłego portrecisty polskiej rzeczywistości, tyle że tej reprezentowanej przez pomazane murki za szkolnymi boiskami". Imaginarium artysty czerpie z takiej właśnie ikonosfery: obrazów, znaków i tekstów mniej lub bardziej starannie namalowanych na blokach, śmietnikach czy ogrodzeniach. Obeznani odbiorcy odkodują hasła i symbole anarchistów, LGBT czy antify, zidentyfikują przynależne popkulturze, często zdeformowane motywy i postaci. Na płótnach Gliński buduje obraz świata poddanego destrukcji, wewnętrznie skonfliktowanego, postludzkiego. Korzenie jego poszukiwań sięgają twórczości Jeana-Michela Basquiata, amerykańskiego przedstawiciela sztuki ulicy.

Glińskiego pociąga praktyka zamalowywania tekstu czy obrazu, nanoszenia kolejnych warstw komunikatów werbalnych i wizualnych. Fascynuje go to, co kryje się pod powierzchnią farby, którą pokryto zamazane sprayem ściany. Te teksty wyłaniają się spod jednolitej warstwy koloru dużo mniej intensywne, nieczytelne. Prowokują artystę do tego, by na nie odpowiadał, negował je bądź wchodził z nimi w twórczy dialog. Gliński maluje impulsywnie i intuicyjnie, wyrazistym gestem nakłada plamy czy rozpyla farbę aerografem – „pistoletem" zostawiającym smugi o drżących, rozmytych brzegach. Artysta nie racjonalizuje swojej twórczości, idzie pod prąd akademii, bazuje na swobodnej ekspresji. Nie znaczy to jednak, że proces twórczy sprowadza się u niego do krótkotrwałego konceptualnego gestu. Dojście do rozwiązania zajmuje mu czasami wiele godzin pracy w szkicowniku.

Twórczość Glińskiego niesie w sobie duży ładunek introspekcji. *Personality Breakdown* to jedna z prac odnoszących się do problemu dysfunkcji pamięci. Artysta bezpośrednio mówi o funkcjonowaniu swojego mózgu, wyrzucaniu z pamięci obrazów i treści: „jakby mój mózg coś przeżywał i tego nie zapisywał albo po jakimś czasie kasował". Gliński postrzega ten mechanizm jako analogiczny do *graffiti removal.* Praktykę malowania i zamalowywania obrazów porównuje do zapominania, wypierania zdarzeń i emocji. Po tych procesach pozostają jedynie strzępki tworzące sfragmentaryzowany świat wewnętrzny, zamknięty w uniwersum obrazów zbudowanych z wyimków rzeczywistości.

An art critic has once described Jakub Gliński as "a tolerable portraitist of the Polish reality; only it is the reality represented by scrawled-over walls behind school sports grounds". The images, signs and texts more or less carefully scrawled on the walls of apartment blocks, rubbish-bin sheds or fences – this is indeed the iconosphere from which Gliński derives his *imaginarium*. An aware recipient will decode there the slogans and symbols of anarchists, anti-fascists or the LGBT movement and will identify motifs and figures belonging to pop culture, often in deformed shapes. In his canvases, Gliński constructs an image of a world subjected to destruction; an internally conflicted, post-human world. The roots of his explorations lie in the oeuvre of the American street artist Jean-Michel Basquiat.

Gliński is attracted to the practice of layering verbal and visual messages by covering a text or image with another coating of paint. He is fascinated by the areas hidden underneath the surface of the sprayed-on paint. Those texts emerge from underneath a solid layer of paint as far less intensive, illegible, prompting him to answer, negate or enter a creative dialogue with them. Gliński paints impulsively and intuitively; he applies paint in layers with an expressive gesture or sprays it on with an airbrush, a spray gun that produces smears with shaky, blurred edges. He does not rationalize his creative output; having taken free expression as the basis of his work, he moves against the currents of the academe. This does not mean, however, that his creative process is reduced to a brief conceptual gesture; it often takes him many hours of work in his sketchbook to arrive at a solution.

Gliński's output carries a considerable introspective load. *Personality Breakdown* is one of his works referring to the issue of memory dysfunctions. He directly refers to the functioning of his brain, to the eviction of some images and contents from his memory, "as if my brain had experienced something and failed to retain it or deleted it after a while". He perceives this mechanism as analogous to graffiti removal. He compares the practice of painting and overpainting images to forgetting and repressing events or emotions. All that remains when these processes are completed are bits and pieces that create a fragmented inner world; an universe locked in images constructed from scraps of reality.



Personality Breakdown, 2021
akryl na płótnie, 210 × 150 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2022 r.

Personality Breakdown, 2021
acrylic paint on canvas, 210 × 150 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2022

Zuza Golińska

Działania Zuzy Golińskiej wyrastają z doświadczenia przestrzeni, którą artystka pojmuje w kategoriach fizycznych, społecznych i prywatnych. Wiele miejsca poświęca relacjom między jednostką a architekturą, sytuacji człowieka w obrębie obszarów wspólnych oraz percepcji przestrzeni publicznej. Prace rzeźbiarki są rezultatem dialogu między ciałem i zorganizowaną strukturą najbliższego otoczenia, zapisem odczuwania miejsca przez jednostkę. Wiele z realizacji Golińskiej opartych jest na bezpośrednim związku z jej ciałem: jego proporcje znajdują odzwierciedlenie w wymiarach instalacji rzeźbiarskich. Ta zasada twórczości artystki ma źródło w lekcji wyniesionej z pracowni Mirosława Bałki.

Mimo iż dla procesu powstawania jak też odbioru rzeźb i instalacji Golińskiej kluczowy jest czynnik emocjonalny, to dla niej samej równie ważne pozostają forma oraz materiał. Artystka odwołuje się do dobrze znanych obiektów użytkowych oraz modeli architektonicznych, poddając je daleko idącym dekonstrukcjom. Istotny obszar jej eksploracji stanowią architektura modernizmu i dziedzictwo dawnego bloku wschodniego. W jej interpretacjach to nie architektura czy przedmiot dyscyplinują jednostkę, ale ciało jednostki podporządkowuje sobie elementy przestrzeni publicznej. Rzeźby i instalacje inspirowane obiektami architektonicznymi lub przedmiotami wykazują swoistą elastyczność, mają bliższą człowiekowi skalę, dają poczucie komfortu.

Materiały używane przez Golińską nie są przypadkowe, a wybór tworzywa ma dla niej wymiar etyczny. Obiekt *Terytorium II* powstał z recyklingowanej stali ze Stoczni Gdańskiej. Istotnym kontekstem tej realizacji jest kapitalizm, uboczne efekty pracy wielkich przedsiębiorstw przemysłowych i bieżące dyskusje na temat nadprodukcji rzeczy oraz kryzysu klimatycznego. Dla artystki stal ze Stoczni ma też wymiar prywatny – tam zatrudniona była duża część jej rodziny. Golińska pracuje w warsztatach Stoczni, mierząc się nie tylko z trudnym materiałem. Zmaganiom tym towarzyszy dyskusja z mitem robotnika i postrzeganiem pracy fizycznej jako domeny mężczyzn. Gest sięgnięcia po materiał już zużyty sytuuje poszukiwania artystki w tradycji sztuki biednej, *arte povera*, lat 70. ubiegłego wieku, zdominowanej paradoksalnie przez mężczyzn propagujących idee antykapitalistyczne i występujących przeciw komercjalizacji sztuki.

Zuza Golińska's explorations grow out of her experience of space, which she conceives in physical, social and private categories. She gives much attention to the relationship between an individual and architecture, to a human being's place in shared areas, and to the perception of public space. Golińska's works are the result of a dialogue between the body and the organised structure of the immediate environment, and a record of an individual's experience of place. Many of her works are based on a direct relationship with her body: its proportions are reflected in the dimensions of the sculptural installations. This principle of Golińska's work has its source in the lessons she had learnt in Mirosław Bałka's studio.

Although the emotional factor is crucial to the process of creating, and also perceiving, Golińska's sculptures and installations, the form and material are equally important to her. She refers to well-known utilitarian objects and architectural models, subjecting them to far-reaching deconstructions. The architecture of Modernism and the heritage of the former Eastern Bloc are an important area of her explorations. In her interpretation, it is not architecture or an object that discipline a person; it is a person's body that subjugates the elements of public space. Sculptures and installations inspired by architectural objects or artefacts show a *sui generis* flexibility; they are closer to the human scale and provide a sense of comfort.

The materials used by Golińska are never random; her choice of material has an ethical dimension. The object *Territory II* was made from used steel from the Gdańsk shipyard. Capitalism, by-products of the operation of large industrial enterprises, and current discussions on the overproduction of material objects and the climate crisis are important contexts for this work. Steel from this shipyard also has a private dimension for Golińska: many of her family members used to be employed there. Golińska herself conducts her creative work in the shipyard's workshops, pitting herself not only against the difficult material: her explorations are a debate with the myth of a worker and the perception of manual labour as masculine. The gesture of reaching for a waste material situates her explorations in the tradition of *arte povera* of the 1970s, which, paradoxically, was dominated by men promoting anti-capitalist ideas and speaking out against the commercialisation of art.



Terytorium II, 2020
stal malowana proszkowo (poliester-epoksyd),
180 × 68 × 0,3 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2023 r.

Territory II, 2020
powder-painted steel (polyester-epoxy coating),
180 × 68 × 0.3 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2023

Zofia Gramz

Świat wyobrażeń Zofii Gramz wypełniają byty hybrydalne, pół ludzie i pół zwierzęta, osobnicy o twarzach przerysowanych, wypaczonych, brzydkich. Przypominają przedziwne istoty zaludniające obrazy Hieronima Boscha. Upodobaniem do budowania postaci trudnych do zdefiniowania i umiejętnym charakteryzowaniem ludzkich typów Gramz wpisuje się w bogatą tradycję: od wczesnorenesansowych wizji artystów niderlandzkich, przez wizjonerskie dzieła Odilona Redona, po wyostrzone typy George'a Grosza i karykaturalne wizerunki Edwarda Dwurnika. Artystkę nieodmiennie interesuje człowiek, jego świat wewnętrzny i relacje z tym, co na zewnątrz. W tych rysunkach dużo jest z niej samej – jej emocji i przemyśleń, radości i bezradności.

Prace Gramz są wyraziste i skondensowane, raz precyzyjne, innym razem amorficzne. Komizm przeplata się w nich z przerażeniem, a galeria kuriozów ilustruje zachowania społeczne. Krytycy widzą w jej rysunkach bystry komentarz na temat rzeczywistości, artystka traktuje je jako „myślenie w procesie". Jak deklaruje, rysunki powstają spontanicznie, bez planu i zamysłu. Niemniej tusz i pędzel – akcesoria Gramz – nie nadają się do szybkiego notowania myśli i zaobserwowanych sytuacji. Setki zarysowanych kartek trudno zatem traktować jako szkicownik, to raczej przemyślany bestiariusz, traktat na temat postaw ludzkich. Nieodłącznym elementem prac są lapidarne tytuły.

Tematów zaprzątających Gramz jest wiele. Znajdziemy wśród nich cielesność i wymagania stawiane ciału, zwykle warunkowane jego obrazami kreowanymi w mediach. W szczególny sposób w pracach obecna jest figura artysty. Gramz przygląda się obiegowym poglądom na temat sztuki i jej twórców. Wizja, jaką snuje, jest zawieszona między strywializowanym stereotypem a osobistym wyznaniem. Pytanie o to, jaki świat w istocie przedstawia Gramz, pozostaje otwarte. Czy odsłania indywidualną perspektywę artystki i kobiety zanurzonej w rzeczywistości? Czy z dystansem patrzy na ludzką zbiorowość, a groteskowe postaci służą jej do ukazania tego, co dzieje się pod płaszczem społecznych pozorów? Czy może jest integralną uczestniczką społecznego performansu i wszystko, co notuje, dotyczy także jej?

The world as imagined by Zofia Gramz is filled with hybrid beings. Her half-human, half-animal creatures with exaggerated, warped, ugly faces bring to mind the bizarre entities that populate the paintings by Hieronymus Bosch. Gramz's preference for creating hard-to-define figures and her talent for characterizing human types are a part of a rich tradition, reaching from the early-Renaissance visions of Dutch painters, through the fanciful works of Odilon Redon to the overstated types of George Grosz and caricatural likenesses by Edward Dwurnik. Gramz is invariably interested in human beings, their inner world and their relation to what lies outside. Her drawings contain much of herself, her own emotions and views, her joy and her helplessness.

Zofia Gramz's works are expressive and condensed, at times precise, but often amorphous. Comedy overlaps with horror there, and a gallery of curiosities illustrates social mores. In her drawings, critics find an astute commentary to reality; Gramz herself treats them as "thinking in process". She declares that her drawings are created spontaneously, with no plan or intention. Yet her creative tools, the ink and the brush, are hardly suitable for the quick jotting down of thoughts and capturing situations. The hundreds of sheets she has filled cannot therefore be perceived to be a sketchbook; they are more like a well-considered bestiary, a treatise on human attitudes. Terse titles are an inseparable element of her works.

Gramz devotes her attention to many subjects. Among them are corporeality and the requirements that we force upon our bodies, usually determined by their media-generated images. The figure of an artist is present in her works in a very particular manner. She examines stock opinions on art and its creators. Her vision extends from a trivialized stereotype to a personal confession. Yet the question what kind of a world, in essence, Gramz presents, remains open. This world may reveal a personal perspective of an artist and a woman immersed in reality. She may also regard the human hive with a distanced eye, and then the grotesque figures serve her to reveal the turmoil under the wrapping of social appearances. Or perhaps she is an inherent participant in the social performance and everything she jots down pertains also to her?









25 rysunków, 2010–2016
tusz na papierze, 21 × 29,5; 29,5 × 21 cm
22 prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2020 r. oraz 3 prace podarowane Galerii Arsenał przez artystkę w 2021 r.

25 drawings, 2010–2016
ink on paper, 21 × 29.5 cm; 29.5 × 21 cm
22 pieces purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2020 and 3 pieces donated to the Arsenal Gallery by the artist in 2021

Aneta Grzeszykowska

Prace Anety Grzeszykowskiej odwołują się do cyklu zdjęć *Untitled Film Stills* amerykańskiej artystki Cindy Sherman, powstałych w latach 1977–80. Sherman sfotografowała się w kilkudziesięciu zainscenizowanych sytuacjach nawiązujących do kadrów z czarno-białych filmów z lat 50. i 60. XX wieku. Prace te spotkały się z entuzjastycznym recenzjami krytyków, zwłaszcza formułowanymi z pozycji feministycznych. Zostały uznane za przełomowe dla kształtowania się społecznej i artystycznej samodzielności artystek na początku lat 80. ubiegłego stulecia.

Grzeszykowska z dużą dokładnością odtworzyła scenerie zaaranżowane niegdyś przez Sherman i sfotografowała się na ich tle. Wcielając się w role przyjmowane wcześniej przez Sherman, dokonała transpozycji fotografii czarno-białych na kolorowe, nadając im zarówno większą sztuczność, jak i, paradoksalnie, realność. Odnoszą się one do przeszłości w dwóch perspektywach: jedną z nich jest poetyka filmów z lat 50. i 60., do których nawiązała Sherman, drugą zaś – prace samej Sherman. O ile jednak amerykańska fotografka pogrywała ze stereotypami kobiet i przypisywanych im ról, o tyle Grzeszykowską interesowała kwestia własnej tożsamości.

Krytycy interpretowali prace polskiej artystki w kontekście „sztuki zawłaszczenia" (*appropriation art*). Grzeszykowska faktycznie sięgnęła po cudzy obraz, ale użyła go instrumentalnie. W *Untitled Film Stills #2, #54* i *#62* istotna jest sama artystka i sposób, w jaki manipuluje swoją tożsamością. Posługując się własną osobą, zaznacza swą obecność w dziele innej artystki. Dokonuje jednak przy tym podwójnego wykluczenia samej siebie – zarówno w sensie kreacyjnym (operuje nie swoim obrazem i koncepcją), jak i fizycznym. Cindy Sherman nie ma na żadnym ze zdjęć, ale jest obecna wszędzie. Zastępując ją, Grzeszykowska wysuwa ją na pierwszy plan i ukrywa siebie. „To jakby unicestwienie się w twórczości innego artysty" – mówi. Widzowi Grzeszykowska narzuca się jednak przez natarczywą nieobecność: nie ma jej, ale nie sposób wymazać jej z metryki fotografii. Gest zawłaszczenia Grzeszykowska wykorzystuje do tego, by oddzielić dzieło od artysty – odłączyć swoje prace od siebie i nadać im status autonomicznych obiektów, samodzielnych bytów.

Aneta Grzeszykowska's works refer to a series of photographs *Untitled Film Stills* created by the American artist Cindy Sherman between 1977 and 1980. Sherman photographed herself in dozens of staged situations alluding to frames from black-and-white films from the 1950s and 1960s. These works received enthusiastic reviews from critics, especially those formulated from feminist positions. They were regarded as groundbreaking for the formation of social and artistic independence of female artists in the early 1980s.

Grzeszykowska reproduced the settings once arranged by Sherman with great accuracy and photographed herself on their background. Playing the roles previously assumed by Sherman, she transposed the black-and-white photographs into colour, thus giving them both greater artificiality and, paradoxically, realness. These photographs refer to the past from two perspectives: one is the poetics of the 1950s and 1960s films to which Sherman had referred, and the other are Sherman's own works. However, while the American photographer played with stereotypes of women and the roles ascribed to them, Grzeszykowska was interested in the question of her own identity.

Critics have interpreted the Polish artist's work in the context of "appropriation art". Grzeszykowska did indeed make use of images produced by someone else, but she used them instrumentally. In *Untitled Film Stills #2*, *#54* and *#62*, it is the artist herself and the way she manipulates her identity that are important. Grzeszykowska marks her presence in the work of another artist by means of her own figure. In doing so, however, she doubly excludes herself: both in a creative sense, as she works with an image and concept that are not her own, and in a physical sense. Cindy Sherman is not seen in any of the photographs, but she is present everywhere. By replacing her, Grzeszykowska brings Sherman to the foreground and hides herself. "It is like annihilating myself in the work of another artist," she says. She imposes herself on the viewer, however, through an insistent absence: she is absent, but it is impossible to erase her from the photograph's specifications. Grzeszykowska uses the gesture of appropriation to separate the work from the artist; to disconnect her works from herself and to give them the status of autonomous objects or independent entities.







Untitled Film Stills, #2, #54, #62, 2006
fotografia, C-print, 100 × 80; 70 × 100; 70 × 100 cm
Prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2012 r.

Untitled Film Stills, #2, #54, #62, 2006
photographs, C-print, 100 × 80; 70 × 100; 70 × 100 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2012

Pravdoliub Ivanov

Kwestia prawdy zajmowała filozofów już od czasów starożytnych. Wypracowana przez Arystotelesa, a rozwinięta przez św. Tomasza z Akwinu klasyczna koncepcja prawdy – *adaequatio intellectus et rei* – odnosi to pojęcie do rzeczywistości. Jednakże istnienie rzeczywistości obiektywnej (utożsamianej ze zmysłową) było wielokrotnie podawane w wątpliwość ze względu na różnorodność ludzkiego pojmowania, warunkowaną językiem, odmiennymi systemami kulturowymi i religijnymi. Mówi się zatem o rzeczywistości intersubiektywnej, ukształtowanej w określonym kręgu kulturowym. Rzeczywistość zmienia się wraz z postępem cywilizacyjnym i pod wpływem wydarzeń politycznych. Dlatego prawda ma charakter (inter)subiektywny i temporalny. Prawda jednej rzeczywistości może okazać się fałszem w odniesieniu do innej.

Do przekonania o nieistnieniu prawdy obiektywnej nawiązuje w swojej pracy Pravdoliub Ivanov. Jej zasadniczym elementem jest napis „półprawda" przecięty horyzontalnie na pół. Zgodnie z zamysłem artysty jedna połowa napisu umieszczana jest we wnętrzu galerii, druga poza nią, w przestrzeni publicznej. Półlitery składające się na dolną część wyrazu zostały napisane na kartonie – stanowią stały element pracy. Górna część słowa powstaje na potrzeby kolejnych ekspozycji. W koncepcji Ivanova ważny jest językowy obraz świata, stąd też wyraz „półprawda", przy okazji każdej wystawy, jest pisany w języku wernakularnym.

Artysta gra formą pracy i znaczeniami wyrazu, wykorzystując przewrotną relację między nimi. Na co próbuje uczulić odbiorcę? Że zarówno w sztuce, jak i w rzeczywistości obcujemy z połową „prawdy" – czy może raczej z „półprawdą"? A jeżeli złożymy napis w całość, dojdziemy do prawdy czy półprawdy? Prowokujące hasło Ivanov pokazuje w dwóch kontekstach, pytając o zmianę sposobu jego rozumienia. Jak twierdzi, w sferze publicznej „półprawda" budzi skojarzenia polityczne; w galerii każe pytać o prawdę dzieła sztuki i instytucji. Pozostawiając widzowi dowolność interpretacji, artysta podkreśla potrzebę czujności, zwłaszcza w ponowoczesności pełnej „fake newsów" i nieweryfikowalnych informacji. Ironicznie pyta też o rolę artysty, wplatając w semantykę pracy własną osobę – Pravdoliuba, „tego, który umiłował prawdę".

Philosophers have been concerned with the issue of truth since Antiquity. The classical notion of truth: *adaequatio intellectus et rei*, created by Aristotle and developed by St. Thomas Aquinas, refers this concept to reality. However, the existence of objective reality (identified with reality as perceived by senses) has many times been put in doubt, the reason being the diversity of human cognition resulting from linguistic conditions and differences in cultural and religious systems. Thus, the current concept is the inter-subjective reality, which shaped in a given cultural circle. Reality changes with the progress of civilisation and under the influence of political events. Hence the nature of truth is also (inter-)subjective and temporal. What is true in one reality may turn out to be false in another.

In his work, Pravdolyub Ivanov refers to the conviction that objective truth does not exist. Its fundamental element is the inscription "HALF-TRUTH" divided horizontally into two parts. Following the artist's conception, one section of the inscription is placed inside a gallery, the other outside it, in public space. The half-letters comprising the lower part of the word are written on cardboard and constitute a constant element of the work. The upper part of the word is remade for each show. In Ivanov's perception, the linguistic image of the world is of importance; hence the word "half-truth" is always written in the vernacular language of the exhibition venue.

Ivanov plays on the form of a work and the meaning of a word, making use of the relationship between them. But to what exactly is he attempting to sensitise the spectator? Is it the fact that, in life as much as in art, we commune with only a half of the "truth" (or perhaps with a "half-truth")? And if the inscription is put together again, what shall be the outcome: a truth or a half-truth? Ivanov displays the provocative word in two contexts, thus enquiring about the change in the way it is understood. In his view, a "half-truth" in the public sphere brings to mind political associations; a "half-truth" in a gallery prompts questions about the truth of an artwork and of the institution. While he leaves the interpretation to the spectator, he highlights the need for caution, especially in the post-modern era, filled with "fake news" and unverifiable information. In addition, he poses an ironic question regarding the role of the artist, entangling his own person, Pravdolyub, which means "one who loves the truth", in the semantics of his work.





Półprawda, 1999–2017
instalacja, dwie części; do wnętrza budynku: akryl na kartonie, lakier, 21 × 350 cm; poza budynkiem: folia samoprzylepna, 42 × 650 cm; edycja 2 + 1AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

Half-Truth, 1999–2017
two-part installation; indoor part: acrylic paint on cardboard, varnish, 21 × 350 cm; outdoor part: self-adhesive foil, 42 × 650 cm; edition 2 + 1 AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Elżbieta Jabłońska

Praca Elżbiety Jabłońskiej ma formę niewielkiego plakatu: na papierze, anemicznymi pociągnięciami pędzla, zostało wymalowane krótkie zdanie *Nie licz na nic*. W wypadku tej realizacji można zdecydowanie mówić o wzajemnym powiązaniu formy i treści. Niezbyt pewne ruchy ręki, zanikający dukt pędzla, nierówne litery, jakby wsiąkające w białe tło, doskonale odpowiadają równie pesymistycznemu przesłaniu. Pierwszy kontakt z narzucającym się tekstem nie przynosi pozytywnych odczuć. Tymczasem formuła „nie licz na nic" może być odczytana jako przewrotny manifest, którego podstawę stanowi negacja frustrującej postawy roszczeniowej. Krótką frazę rozumieć można także jako „nie oczekuj niczego", „zaniechaj", „odpuść". Zdecydowana, agresywna w tonie deklaracja niesie w istocie obietnicę iście buddyjskiego ukojenia. Sugeruje, że rezygnacja z wyolbrzymionych żądań i akceptacja rzeczywistości mogą zaowocować spokojem i harmonią.

Nie licz na nic to praca, która pojawiała się w różnych kontekstach, ujawniając bogactwo swych znaczeń i wywoływanych skojarzeń. W Biurze Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze (2008) zdanie zostało przeniesione na wielki banner; w lubelskiej Galerii Biała, w ramach wystawy „Remont generalny" (2008) pokazanej w dawnym klasztorze wizytek w Lublinie, wyhaftowano je na białych zasłonach. Wówczas to, ledwie widoczne, wymagało skupienia i wysiłku w odczytaniu, które pociągać miały za sobą rewizję utrwalonych wyobrażeń i przezwyciężenie schematów myślowych.

W maju 2009 r. praca została pokazana w Belfaście w ramach projektu *Energy Class: B*. Wówczas wplecziono ją w rozważania na temat kondycji Polski, których istotnym wątkiem był wizerunek Polaków w Europie oraz ich autostereotyp. Realizacja Jabłońskiej, usytuowana w kontekście nowej rzeczywistości – kondycji kraju posttotalitarnego, funkcjonującego na ekonomicznych peryferiach Unii Europejskiej – nabrała ironicznego wydźwięku. Na obszarze między Wschodem a Zachodem, centrum a peryferiami ujawniała przede wszystkim odczucie ekonomicznych i technologicznych niedociągnięć, apatię i pesymizm, skłonność do biernych roszczeń, a nie aktywnego działania. Plakaty z krótką frazą *Nie licz na nic* rozwieszone zostały – nielegalnie – w różnych punktach Belfastu. Interesującą kwestią był w tym wypadku problem odbioru pracy – zarówno przez polskich emigrantów mieszkających w Belfaście, jak też przez mieszkańców Irlandii Północnej, niegdyś targanej konfliktami politycznymi i religijnym, uważanej za ekonomiczną strefę B Wielkiej Brytanii. Dla tych ostatnich była ona nieczytelna na poziomie komunikatu językowego, oddziałując jedynie minimalistyczną, na swój sposób obskurną, i – jak można mniemać – czytelną estetyką.

Elżbieta Jabłońska's work has the form of a small poster: the short sentence "NIE LICZ NA NIC" [Do not count on anything] painted with anaemic brush-strokes on paper. In the case of this work, it is definitely possible to speak of an interconnection between the form and contents. The pessimistic message is perfectly complemented by the slightly uncertain hand movement, fading brush-stroke, and the lettering uneven as if it were sinking into the white background. The initial contact with the insistent text brings no positive feelings. Yet the formula "do not count on anything" may be read as a subversive manifesto based on the rejection of the frustrating, arrogative approach. This short phrase may also be understood as meaning "expect nothing", "desist", "forbear". This decisive declaration, nearly aggressive in its tone, in reality carries a promise of a truly Buddhist serenity. It suggests that resignation from extravagant demands and acceptance of reality may result in peacefulness and harmony.

Do Not Count on Anything is a work which appeared in various contexts, always revealing a profusion of meanings and associations it evoked. At the Bureau of Art Exhibitions in Zielona Góra (2008) the sentence was transferred onto a huge banner. At the Biała Gallery in Lublin, where it was shown at the *Major Renovation* exhibition (2008) held in the former monastery of the Sisters of the Visitation in Lublin, it was embroidered on white curtains. Barely visible, it required concentration and diligence in deciphering; this was to bring reflection upon established perceptions and help in overcoming mental schemata.

The work was shown in Belfast as part of the *Energy Class: B* project in May 2009. It was complementary to the general topic: the condition of Poland, including the essential theme of the Poles' image in Europe and their self-stereotype. Situated within the context of new reality: the condition of a post-totalitarian state functioning on the economic periphery of the European Union, Jabłońska's work acquired an ironic overtone. When referred to the area between the East and the West, the centre and the periphery, it revealed mainly a perception of economic and technological regression, apathy and pessimism, and tendency to passive arrogation instead of active exertion. Posters with the short phrase "NIE LICZ NA NIC" were placed (illegally) in various locations in Belfast. An interesting aspect of this action was the reception of Jabłońska's work, both by the Polish immigrants living in the city and by the native residents of Northern Ireland, the region once torn by political and religious conflict and considered to be Great Britain's economic "B-zone". To the Irish, Jabłońska's work was undecipherable on the level of the verbal message, impinging upon their perception only through its minimalist, somewhat sordid, yet probably legible aesthetics.





Nie licz na nic, 2007
idea, wymiary zmienne; baner na siatce PCV, 7,5 × 15 m; haft, biała nić na płótnie lnianym, 200 × 230 cm; wlepki, wydruk na papierze samoprzylepnym, 5,7 × 10,5 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2008 r.

Nie licz na nic, 2007
idea, dimensions variable; banner on PVC mesh, 7.5 × 15 m; embroidery, white thread on linen canvas, 200 × 230 cm; stickers, print on adhesive paper, 5.7 × 10.5 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2008

Elżbieta Jabłońska

Zdjęcia z cyklu *Supermatka* przedstawiają Elżbietę Jabłońską i jej syna Antka. Artystka fotografuje się wraz z dzieckiem na tle domowych wnętrz, a w zaaranżowanych scenach występuje w strojach popkulturowych superbohaterów: Spidermana, Batmana i Supermana. Swoją rolę widzi zatem przez pryzmat dwóch postaci – matki i bohatera – z którymi wiąże się całe spektrum stereotypowych wyobrażeń i z góry przypisanych zadań. Matka, stale towarzysząca dziecku w codziennych sytuacjach, jest przeciwieństwem bohatera, pojawiającego się w momentach kryzysowych, wymagających nadzwyczajnej interwencji.

O *Supermatce* pisano w kontekście Matki Polki – wywodzącej się z romantyzmu figury kobiety, która poświęca się Ojczyźnie, i Ojczyźnie poświęca swoją rodzinę. W sztukach plastycznych postać ta znalazła najlepsze odzwierciedlenie w rysunkowych cyklach Artura Grottgera *Polonia* (1863) i *Lithuania* (1864–1866). Dzisiaj określenie Matka Polka używane jest w sposób raczej deprecjonujący i odnosi się zwykle do kobiety skupionej na domu i wychowywaniu dzieci, która nie jest aktywna zawodowo. Dodatkowo na taki wizerunek matki nakłada się obraz macierzyństwa idealnego, którego uosobieniem w kulturze chrześcijańskiej jest Maria. Zdjęcie, na którym przebrana za Supermana Jabłońska całuje w policzek swego syna, nawiązuje do jednego z wariantów przedstawienia Marii – Eleusa, w którym Matka Boska przytula się policzkiem do Dzieciątka Jezus. Jabłońska na tradycyjny wizerunek matki nakłada także inne obrazy kobiety. Supermatka oprócz tego, że dobrze sprawdza się w domu, świetnie radzi sobie też poza nim: realizuje swoje ambicje i plany, spełnia stawiane jej wymagania. Te ostatnie mają charakter nie tylko zawodowy, kształtowane są także przez współczesne media i np. propagowany przez nie ideał piękna. Artystka zwraca uwagę na mnogość ról do odegrania i różnorodność pól, na których należy odnieść sukces, nierzadko ze sobą sprzecznych i przeszkadzających sobie nawzajem. Pokazuje *de facto*, jak trudno być supermatką.

Działania Jabłońskiej sytuowane są zwykle w kontekście sztuki feministycznej, aczkolwiek artystka odżegnuje się od takiej klasyfikacji. Jak zaznacza, projekt ma źródła w jej własnych doświadczeniach i obserwacjach funkcjonowania rodziny. Niemniej ten autobiograficzny rys odzwierciedla codzienność większości współczesnych matek, co nadaje mu wymiar uniwersalny. Mimo iż Jabłońska nie odbiera swej sytuacji jako opresyjnej, to pracy trudno odmówić wyraźnego rysu krytycznego, który ujawnia się we wnikliwej analizie ról społecznych oraz ich historycznych i kulturowych uwarunkowań.

Photographs in the *Supermother* cycle show Elżbieta Jabłońska and her son Antek. She takes photos of herself with the child against the background of domestic interiors, and in the posed scenes she is costumed as pop-culture heroes: the Spiderman, Batman or Superman. She thus perceives her role as twofold, of a mother and of a super-hero, and with these two faces she associates a spectrum of stereotypical perceptions and preordained tasks. A mother, perpetually assisting her child in everyday situations, is the opposite of a super-hero, who appears in crisis situations that demand an extraordinary intervention.

The *Supermother* cycle has been mentioned in reference to the image of "Matka Polka", that is the Polish Mother, a female figure deriving from the Romantic tradition: a woman who sacrifices herself, and her family, to Fatherland. In visual arts, this figure has found the fullest expression in the cycles of drawings by Artur Grottger, *Polonia* (1863) and *Lithuania* (1864–1866). Today, the phrase "Matka Polka" is used, rather deprecatingly, in reference to a woman who is focused on housekeeping and child-rearing, and who is not professionally active. In addition, this image of a mother is overlaid with the image of perfect motherhood, in the Christian tradition embodied by the Virgin Mary. The photograph in which Jabłońska, dressed as the Superman, kisses her son's cheek refers to a depiction of the Virgin Mary known as Eleusa – the variant in which she presses her cheek to Child Jesus. On the traditional image of a mother, Jabłońska superimposes other images of womanhood as well. The supermother is not only extremely effective in running the house, but does very well outside it, too: she fulfils her ambitions, completes her own plans and satisfies other people's expectations – not only those of a professional nature, but also the demands disseminated by media; the contemporary ideal of beauty is a case in point. Jabłońska brings to attention the multiplicity of the often contradictory and mutually exclusive roles a woman is expected to play and areas she should succeed in, thus showing how difficult it is, in fact, to be a supermother.

Jabłońska's oeuvre is usually situated in the context of feminist art, although in fact she distances herself from this categorisation. She underlines that her project is rooted in her own experience and in her observations regarding the functioning of a family. Yet her oeuvre has a universal dimension, imparted by the autobiographical aspect of her work which reflects the mundane life of the majority of modern-day mothers. Although Jabłońska does not perceive her situation as oppressive, it would be hard to deny that there is a clear critical aspect to her work, revealed in her penetrating analysis of social roles and cultural conditioning.







Supermatka, 2003
3 fotografie, pleksi, 80 × 125 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2003 r.

Supermother, 2003
3 photographs, Plexiglas, 80 × 125 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2003

Anna Jermolaewa

Praca *Political Extras* powstała na 6. edycję Biennale Sztuki Współczesnej w Moskwie. Za pośrednictwem strony internetowej www.massovki.ru, oferującej pracę dla statystów filmowych, ale też dla płatnych manifestantów, Anna Jermolaewa, austriacka artystka rosyjskiego pochodzenia, wynajęła 120 osób do udziału w masowej demonstracji „za" bądź „przeciw" Biennale. Każda z nich miała sama zdecydować, jakie stanowisko zajmie, i wybrać transparent z właściwym sloganem. Uwagę zwraca jedna z kobiet, która prosi o wyjaśnienie słowa „biennale", po czym z satysfakcją wybiera hasło „Rób biennale, nie wojnę!". Mechanizm najmu jest czytelny w trakcie całego filmu: ludzie dopytują, czy na pewno zostaną wynagrodzeni, w obawie przed oszustwem proszą o kontakt do organizatorów, a po wykonanym zadaniu kwitują odbiór 500 rubli honorarium i polecają się na przyszłość. Z ich wypowiedzi można wywnioskować, że mają doświadczenie w tego typu akcjach.

W 2012 r. przez Rosję przetoczyły się protesty przeciw oszustwu wyborczemu i elekcji Władimira Putina na prezydenta. Niedługo później miały miejsce proputinowskie demonstracje, których spontaniczność i szczerość były podawane w wątpliwość. W obliczu oskarżeń o manipulację Putin miał udzielić ironicznego komentarza, jakoby „aż tak wielu ludzi nie mogło zostać zmuszonych do wzięcia w nich udziału". „Zwolennicy" zostali najpewniej zrekrutowani przez Internet. Jermolaewa posłużyła się stosowaną przez władzę metodą kupowania manifestacji, z powodzeniem wykorzystywaną do zarządzania życiem politycznym w Rosji. Skromne wynagrodzenie „extra" dla grup ekonomicznie zmarginalizowanych, „dodatek polityczny" do emerytur, rent i zasiłków, pomaga utrzymać ciągłość autorytaryzmu.

Political Extras podważa wiarygodność nie tylko przekazów medialnych, ale także autentyczności życia społecznego. Zaaranżowany przez artystkę „demokratyczny" wiec służy ukazaniu mentalnego zniewolenia jednostki, jej podporządkowania władzy, społecznego i ekonomicznego upokorzenia. Spomiędzy struktur systemu wyłania się obywatel, którego łatwo pochopnie zganić za kupczenie autonomią, ale równie łatwo pochopnie usprawiedliwić. Manifestacja w obrębie Biennale to też refleksja na temat miejsca artysty w zmanipulowanym społeczeństwie. Jermolaewa widzi jego rolę jako demaskatora działań władzy.

The work *Political Extras* was created for the sixth edition of the Biennale of Contemporary Art in Moscow. Through the website www.massovki.ru, which offers work for film extras, and also for paid demonstrators, Anna Jermolaewa, an Austrian artist of Russian origin, hired 120 people to take part in a mass demonstration "for" or "against" the Biennale. Each of them had to decide for themselves what position they would take and choose a banner with a fitting slogan. The viewer's attention is drawn to a woman who asks for an explanation of the word "biennale" and afterwards gleefully chooses the slogan "Make biennale, not war!". The mechanism of the hire is clear throughout the film: people ask if they are sure to be paid, in fear of being scammed they ask the organisers for a contact, and after the task is completed, they acknowledge receipt of the 500 roubles in remuneration and recommend themselves for the future. It can be inferred from their statements that they have experience in this type of action.

In 2012, Russia witnessed a wave of protests against electoral fraud and the election of Vladimir Putin for president. Soon later, pro-Putin demonstrations began, the spontaneity and sincerity of which were questioned. Faced with accusations of manipulation, Putin was said to have made the ironic comment that "so many people could not have been forced to take part". His "supporters" had most likely been recruited via the Internet. Jermolaewa used the authorities' own method of buying demonstrations; a method successfully used to manage political life in Russia. A modest 'extra' pay for economically marginalised groups – a "political supplement" to pensions, annuities and benefits – helps to maintain the continuity of authoritarianism.

The work *Political Extras* challenges the credibility of not only media statements, but also the authenticity of social life. The "democratic rally" arranged by Jermolaewa serves to demonstrate the mental enslavement of an individual person, their subordination to authority, their social and economic humiliation. From between the structures of the system there emerges a citizen whom it is easy to hastily reprimand for buying autonomy, but just as easy to hastily justify. The demonstration arranged as part of the Biennale is also a reflection on the place of an artist in a manipulated society. Jermolaewa sees this role as that of a denouncer of various dealings undertaken by the authorities.



Political Extras, 2015
wideo, 13 min 19 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2020 r.

Political Extras, 2015
video, 13 min 19 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2020

Nikita Kadan

Cykl rysunków *Kronika* Nikity Kadana należy traktować w kategoriach namysłu nad tożsamością Ukrainy, pamięcią o dramatycznych wydarzeniach ubiegłego wieku i toczących się sporach o przeszłość. W orbicie rozważań artysty pojawia się także Polska, trudne relacje polsko-ukraińskie oraz konflikty na tle historycznym, odnoszące się do wydarzeń na Wołyniu i w Galicji Wschodniej w latach 1943–45. Rysunki oparte są na solidnym materiale źródłowym: tekstach i fotografiach dokumentujących zbrodnie nazistowskie, mordy dokonywane przez organy NKWD, pogrom Żydów we Lwowie w 1941 r., czystki etniczne na Polakach dokonywane przez nacjonalistyczną Ukraińską Armię Powstańczą oraz odwet na Ukraińcach wzięty przez żołnierzy Armii Krajowej.

Na białym kartonie, czarnym tuszem, Kadan odtworzył fragmenty nieokreślonych scen. Są zawieszone w próżni, niewyraźne i pozbawione szczegółów. Artysta ewidentnie skupia uwagę na ofiarach: sprawnym gestem oddaje bezwład zabitych, powieszonych, skulonych, unoszących ręce w geście obrony. Dekontekstualizacja i sięgnięcie po lekkie medium tuszu służą estetyzacji przedstawień, ale nie pozbawiają ich ciężaru. Skala sportretowanego okrucieństwa wyziera spod łagodzącego filtru i dociera do odbiorcy z całą mocą. Artysta deklaruje postawę obiektywnego obserwatora patrzącego na zdjęcia i historię w sposób bezpośredni. W tym podejściu pobrzmiewa ostrożność względem źródła: nierzadko bowiem w celach propagandowych manipulowano odczytaniem i atrybucją fotografii. Jak pokazują badania historyków, po aktach zacierania śladów zbrodni niełatwo jest zidentyfikować ludzi spoczywających w masowych grobach, określić ich przynależność narodową czy etniczną oraz wskazać ich rolę w drastycznych wydarzeniach. Podobnie na rysunkach Kadana – nie wiadomo, czy widzimy kata, czy ofiarę, Polaka/Polkę czy Ukraińca/Ukrainkę. Mówi o tym tytuł jednego z rysunków: *Pogromist Looking Like a Revolutionist* (*Oprawca o wyglądzie rewolucjonisty*). Dochodzenie prawdy nie jest łatwe.

Prace Kadana, bazujące na zasobach archiwalnych, odchodzą od historii opartej na faktach i rewizjach. Artysta mówi o niej poprzez nieme ciała i doświadczenia ofiar. Rysunki zyskują nowy wymiar w kontekście bieżących wydarzeń politycznych: rosyjskiej aneksji Krymu i otwartego ataku wojennego na Ukrainę. *Kronika* nieuchronnie podpowiada, że z wydarzeń przeszłości nie wyciągnięto żadnych wniosków.

Drawings from the *Chronicle* cycle by Nikita Kadan should be viewed as a reflection on Ukraine's identity, on the recollection of the dramatic events of the last century, and on the ongoing disputes concerning the past. The sphere of Kadan's considerations also includes Poland, the difficult Polish-Ukrainian relations and historical conflicts relating to the events in Volhynia and Eastern Galicia in 1943–1945. The drawings are based on solid source material: texts and photographs documenting Nazi crimes, murders committed by the NKVD, the pogrom against Jews in Lviv in 1941, ethnic cleansing of the Polish population by the nationalist Ukrainian Insurgent Army and the revenge on the Ukrainians wrought by the Home Army soldiers.

On white cardboard, in black ink, Kadan reproduces parts of indeterminate scenes. They are suspended in a void, indistinct and devoid of detail. Kadan evidently focuses his attention on the victims: with a skilful motion, he renders the inertia of people killed, hanged, huddled together, raising their hands in a gesture of defence. The de-contextualisation and recourse to the lightweight medium of ink serve to aestheticise the representations, but do not deprive them of their import. The scale of the depicted cruelty emerges from under this soothing filter and strikes the viewer with full force. Kadan asserts the stance of an objective observer, looking at the photographs and history directly. This approach echoes a cautiousness towards the source: it was not uncommon for the interpretation and attribution of photographs to be manipulated for propaganda purposes. As historians' research has shown, following acts intended to obliterate the traces of a crime, it is not easy to identify people buried in mass graves, to determine their national or ethnic affiliation or to establish their role in the terrible events. Kadan's drawings are similar in this respect: it is not clear whether what we see are executioners or victims, men and women of Polish or Ukrainian ethnicity. The title of one of the drawings says it all: *A Pogromist Looking Like a Revolutionist*. Discovering the truth is not easy.

Based on archival resources, Kadan's works move away from a history based on facts or revisions. Kadan tells of history through the silent bodies and experiences of the victims. His drawings take on a new dimension in the context of current political events: the Russian annexation of Crimea and the open military attack on Ukraine. The *Chronicle* inevitably suggests that no lessons have been learnt from the events of the past.







3 rysunki z cyklu **Kronika**, 2016
pierwszy od góry: **Oprawca o wyglądzie rewolucjonisty**
tusz na papierze, 17 × 24 cm
Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstokuprzez artystę w 2021 r.

3 drawings from the **Chronicle** cycle, 2016
first from the top: **A Pogromist Looking Like a Revolutionist**
ink on paper, 17 × 24 cm
Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2021

Nikita Kadan

W pracy *Wróg udomowiony* Nikita Kadan nawiązuje do udziału artystów ukraińskich w ruchu awangardy lat 20. XX wieku oraz do ich losów w dobie stalinizmu i późniejszej odwilży politycznej czasów Nikity Chruszczowa. W centrum rozważań artysty znajduje się Wasyl Jermiłow (1894–1968), czołowy przedstawiciel ukraińskiego modernizmu, malarz, architekt i projektant. W okresie stalinizmu, gdy państwo piętnowało artystów awangardowych, Jermiłow konformistycznie wycofał się na bezpieczne pozycje, zwracając się ku sztuce użytkowej i badaniu ludowych tradycji artystycznych. Z początkiem lat 60. XX wieku, wraz ze złagodzeniem polityki kulturalnej państwa i częściową akceptacją modernizmu, powrócił z wizjonerskimi projektami pomników stylistycznie nawiązujących do konstruktywizmu lat 20. Do jednego z nich – niezrealizowanego *Pomnika epoki Lenina* (proj. 1961) – odwołał się w swojej pracy Kadan.

Zrekonstruowany w gipsie model pomnika, z zaznaczonym młotem, połową okręgu oraz bryłami pokrewnymi *prounom* El Lissitzky'ego, został przez Kadana zestawiony z bufetem wyprodukowanym w Czechach na początku lat 60. Tego typu meble, utrzymane w „stylu brukselskim", wykonane ze sklejki, laminatów, szkła i aluminium, o zaokrąglonych rogach i jasnej palecie barwnej, traktowane były jako złagodzona wersja modernizmu. Wraz z eksponowanymi na nich serwisami wschodnioniemieckiej ceramiki i albumami z reprodukcjami zachowawczej, niemodernistycznej sztuki, stanowiły o dobrobycie i społecznej pozycji mieszkańców ZSRR. We *Wrogu udomowionym* artysta rzuca światło na kontrolowane przez władzę kulturowe mechanizmy oswajania wrogiej niegdyś spuścizny awangardy.

Odsłaniając polityczne i społeczne determinanty pisania historii sztuki, Kadan sygnalizuje jednocześnie potrzebę ponownego prześledzenia historii modernizmu. Nakłania do świeżego spojrzenia na ukraińską awangardę, wolnego od imperialnej perspektywy Rosji i zachodniej optyki z pozycji centrum. Uwypukla niełatwą sytuację tej formacji, uwikłanej politycznie i ideologicznie, zarówno w przeszłości, gdy niszczona była przez stalinowski reżim, jak i w teraźniejszości, gdy po 2014 r. znalazła się na celowniku dekomunizacyjnej polityki Ukrainy. Pod dyktando tej ostatniej usuwano z przestrzeni publicznej ślady socjalistycznego modernizmu, niszcząc awangardowy dorobek tamtejszej sztuki.

In his work *Domesticated Enemy*, Nikita Kadan refers to the participation of Ukrainian artists in the avant-garde movement of the 1920s and their fortunes during the Stalinist era and the subsequent political thaw under Nikita Khrushchev. At the centre of Kadan's reflections is Vasyl Yermilov (1894–1968), a leading representative of Ukrainian modernism, painter, architect and designer. During the Stalinist period, when the state stigmatised avant-garde artists, Yermilov assumed a conformist stance and retreated to safe positions, turning to applied art and the study of folk artistic traditions. In the early 1960s, after the relaxation of state cultural policy and the partial acceptance of modernism, he returned with visionary designs for monuments stylistically reminiscent of 1920s constructivism. In his work, Kadan referenced one of those, the never executed *Monument to the Lenin Era* (designed 1961).

Kadan paired a model of this monument reconstructed in plaster, with its hammer, half-circle and solids related to El Lissitzky's *prouns*, with a buffet made in the Czech Republic in the early 1960s. This type of furniture – in the "Brussels style", made of plywood, laminates, glass and aluminium, with rounded corners and a light colour palette – was seen as a softened version of modernism. Together with the East German ceramic services and albums with reproductions of conservative, non-modernist art that were customarily displayed on them, these pieces of furniture represented the prosperity and social position of the citizens of the USSR. In *Domesticated Enemy*, Kadan sheds light on the state-controlled cultural mechanisms of taming the once antagonistic legacy of the avant-garde.

In revealing the political and social determinants of writing art history, Kadan also signals the need to retrace the history of modernism. He urges a fresh look at the Ukrainian avant-garde, free from the imperial perspective of Russia and the Western viewpoint from the position of the centre. He also highlights the uneasy situation of this formation, snared in political and ideological entanglements both in the past, when it was destroyed by the Stalinist regime, and in the present, when after 2014 it found itself targeted by Ukraine's decommunisation policy. Under the dictates of the latter, traces of socialist modernism were removed from the public space, destroying the avant-garde achievements of the local art scene.



Wróg udomowiony, 2018
instalacja; rzeźba, gips, 300 × 73 × 35 cm; mebel, drewno, szkło, 128 × 200 × 46 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2021 r.

Domesticated Enemy, 2018
installation; sculpture, plaster, 300 × 73 × 35 cm; a piece of furniture, wood, glass, 128 × 200 × 46 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2021

Zhanna Kadyrova

Asphalt Cut-Out Zhanny Kadyrovej nie jest przypadkowym kawałkiem bituminu. Fragment starej nawierzchni asfaltowej został na prośbę artystki wycięty przez robotników pracujących przy modernizacji dróg przed rozgrywkami UEFA Euro 2012 w stolicy Ukrainy. Realizacja należy do większej serii obiektów o podobnej genezie, opatrzonych tytułem *Data Extraction* (2011–2013). Wyraźne powiązanie pracy z konkretnym momentem we współczesnych dziejach Ukrainy i Kijowa pozwala widzieć ją z jednej strony jako relikt sowieckiej metropolii, z drugiej zaś jako ślad przemijającego oblicza miasta, świadectwo transformacji oraz jej społecznych i ekonomicznych konsekwencji.

Mimo szorstkości i pospolitości materiału oraz jego utylitarnego przeznaczenia praca Kadyrovej odznacza się estetycznym wyrafinowaniem. Gest sięgnięcia po fragment asfaltu można widzieć jako dialog z tendencjami obecnymi w sztuce nowoczesnej. *Asphalt Cut-Out* mieści się w kategoriach minimalizmu, brutalizmu (nurtu w architekturze, którego przedstawiciele głosili idee surowości materiału), abstrakcji, a w końcu ready made – obiektu gotowego, pozbawionego przez artystkę pierwotnego kontekstu.

Problemów nastręcza przypisanie pracy Kadyrovej do określonej dziedziny sztuki. Najbardziej oczywista klasyfikacja *Asphalt Cut-Out* jako obiektu nie wyklucza możliwości ujęcia go w kategoriach malarstwa i rzeźby. Praca ma wymiary i proporcje przeciętnej wielkości obrazu i eksponowana jest na ścianie galerii. Z kolei jej trójwymiarowość i ślady w postaci bruzd pozwalają widzieć ją jako rzeźbę, a przynajmniej płaskorzeźbę. Kadyrova deklaruje, że ważniejsze niż względy formalne jest dla niej znaczenie obiektów. Niemniej artystka starannie je wybiera, zabezpiecza werniksem i oprawia w metalowe ramy – co wydaje się podyktowane względami czysto estetycznymi. Znaczenie ma powierzchnia płyty, którą można traktować jak powierzchnię płótna. Kadyrova poszukuje na niej krakelur, rozstępów, dziur, nierówności. Wszystkie te defekty, będące rezultatem własności materiału i jego (zu)życia, składają się w istocie na abstrakcyjną kompozycję, będącą zarazem pamiątką po takim Kijowie, jaki na oczach artystki odchodził do przeszłości.

Tekst został napisany w 2019 r. (przyp. red.).

Zhanna Kadyrova's *Asphalt Cut-Out* is not an accidental slab of bitumen. The artist asked workers who modernised roads in the capital of Ukraine before the UEFA Euro 2012 to cut out a piece of old asphalt surface for her. The work belongs to a larger series of objects of similar origin bearing a collective title *Data Extraction* (2011–2013). Its clear connection with a concrete moment in the contemporary history of Ukraine and Kyiv enables us to view it as a relic of a Soviet metropolis on the one hand, and as a trace of the city's vanishing aspect, a testimony to the transformation and its social and economic consequences, on the other.

Despite the roughness and commonness of the material, or its utilitarian purpose, Kadyrova's work is distinguished by its aesthetic refinement. The gesture of reaching for a slab of asphalt may be viewed as a dialogue with present tendencies in modern art. *Asphalt Cut-Out* fits the categories of minimalism, brutalism – a current in architecture whose proponents advocated the concept of a bare material, as well as the abstraction and, ultimately, the *objet trouvé*, a product deprived of its original context by the artist.

Categorizing Kadyrova's work as belonging to a concrete branch of art poses a challenge. The most obvious classification of *Asphalt Cut-Out* as an object does not exclude the possibility of seeing it in terms of painting or sculpture. The dimensions and proportions of the work fit an average-sized picture; also, it is exhibited on the gallery's wall. Its three-dimensional character and the traces of use in the form of grooves make it possible to see it as a sculpture, or at least a relief. Kadyrova herself declares that the meaning of objects is more important to her than the formal issues. She chooses those objects carefully, however, secures them with varnish and sets in metal frames – all these actions seem to be dictated by purely aesthetic considerations. What is meaningful is the surface of the slab, which can be viewed as the surface of the canvas. Kadyrova looks for its cracks and fissures, holes and irregularities. In essence, all those defects resulting from the character of the material and from its use and overuse constitute an abstract composition and, at the same time, a memento of Kyiv which the artist witnessed becoming a part of the past.

The text was written in 2019 (editor's note).













Asphalt Cut-Out, 2011
obiekt, asfalt, metal, 110 × 155 × 10 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2012 r.

Asphalt Cut-Out, 2011
object, asphalt, metal, 110 × 155 × 10 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2012

Zhanna Kadyrova

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

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

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

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

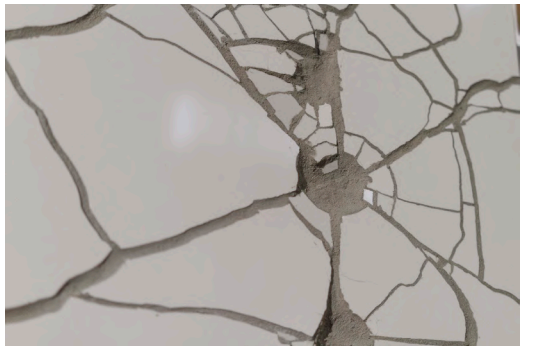
Four years later, Kadyrova's explorations acquired new meanings. When the war in eastern Ukraine broke out in 2014, it was difficult not to associate the artist's actions with the fact that at that time, shots were aimed mostly at people. In creating her next works, Kadyrova reached for tools of destruction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

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

Tekst został napisany w 2020 r. (przyp. red.).

The text was written in 2020 (editor's note).







Shots, 2010–2014
9 obiektów, technika własna, 3 białe i 3 czarne ceramiczne płyty podłogowe, 60 × 60 cm; 1 białe i 2 czarne ceramiczne tonda, ∅ 60 cm
7 elementów zakupionych przez Galerię Arsenał w Białymstoku oraz 2 elementy podarowane Galerii Arsenał przez artystkę w 2020 r.

Shots, 2010–2014
9 objects, personal technique, 3 white and 3 black ceramic flooring tiles, 60 × 60 cm; 1 white and 2 black ceramic tondos, ∅ 60 cm
7 elements purchased by the Arsenal Gallery in Białystok and 2 elements donated to the Arsenal Gallery by the artist in 2020

Ada Karczmarczyk

Niewielki, pokryty cyrkoniami *Embrion* Ady Karczmarczyk nawiązuje do rzeźby Damiena Hirsta *For the Love of God* (2007). Praca ta – wysadzany diamentami odlew ludzkiej czaszki w platynie – była szeroko komentowana w kontekście materialnej wartości dzieła sztuki, kiczu i etyki działań artysty. Karczmarczyk nawiązała do ozdobienia czaszki precjozami, służącego, jak zaznaczała, podkreśleniu cenności obiektu. Ją samą gest ten miał skierować w stronę przemyśleń na temat tego, co istotne. Embrion każe przykładać szczególną wagę do życia ludzkiego – Karczmarczyk wskazuje ten trop jako jedną z możliwych interpretacji swojej pracy. Zaznacza jednak, że pojmuje embrion także przez pryzmat tradycji arystotelejskiej, jako potencję: realizację możliwości, początek nowego, zarówno w kontekście życia, jak i sztuki.

Embrion powstał w momencie przełomowym dla duchowej formacji artystki. Karczmarczyk mówi o ponownym odkryciu religii katolickiej, przejściu „z kierunku mroku w stronę jasności". Embrion to „przeciwieństwo czaszki", symbol nowej misji sztuki: pokazywania tego, co dobre, prowadzenia w stronę światła. Ideą Karczmarczyk jest wypracowanie nowej formuły sztuki podejmującej temat religii. Nie chodzi tu o obrazy przeznaczone do prywatnej dewocji, lecz o prace będące kompromisem między językami sztuki najnowszej, Kościoła i społeczeństwa, dzięki którym religia katolicka znów zacznie być atrakcyjna dla młodych. Na środek wyrazu Karczmarczyk obrała język popkultury, który, jej zdaniem, może służyć ożywieniu przesłania ewangelicznego, przedstawiając katolicyzm bez cierpiętnictwa czy kultu śmierci.

Artystce zarzucano szarganie wartości katolickich poprzez operowanie kiczem; te same argumenty pozwoliły doszukiwać się w jej pracach krytyki religii. Andrzej Draguła w tekście o twórczości Karczmarczyk pisał, że „język wiary jest wypadkową języka i wiary. To, w jaki sposób mówimy o Bogu, zależeć będzie od zasobów naszego języka i od rodzaju doświadczenia religijnego, które posiadamy". Broniąc popowego kostiumu swoich prac, Karczmarczyk mówiła, że chciała zostawić w swej twórczości coś ze swojej dawnej tożsamości i z bliskiej sobie popkulturowej estetyki. Wybrała taką formę narracji świadomie, by – po swojemu mówiąc o wartości religii – „niszczyć szatana łaską Pana".

Ada Karczmarczyk's small, zirconia-covered *Embryo* refers to Damien Hirst's sculpture *For the Love of God* (2007). Hirst's work – a diamond-studded cast of a human skull in platinum – has been widely commented on in terms of the material value of the artwork, kitsch and the ethics of the artist's actions. Karczmarczyk made a reference to the decoration of the skull with gemstones, serving, as she pointed out, to emphasise the object's preciousness. In her perception, the gesture was intended to direct the recipient towards reflections on the essential. An embryo prompts one to attach particular importance to human life; Karczmarczyk points this out as a possible interpretation of her work. However, she states that she also understands the embryo in terms of the Aristotelian tradition, as potency: the fulfilment of possibilities, the beginning of something new, in the context of both life and art.

The Embryo was created at a turning point in the artist's spiritual formation. Karczmarczyk speaks of rediscovering the Catholic faith and moving "from the direction of darkness towards light". The embryo is thus "the opposite of the skull", a symbol of art's new mission: to show what is good, to lead towards the light. Karczmarczyk's idea is to develop a new formula for art that deals with the subject of religion. Her focus is not on paintings intended for private devotion, but works that would constitute a compromise between the languages of the most recent art, the Church and society, so that the Catholic religion would once again begin to be attractive to the young people. As a means of expression, Karczmarczyk has chosen the language of pop culture, which she believes can help to revitalise the message of the Gospel, presenting Catholicism without undue focus on suffering or a cult of death.

Karczmarczyk has been accussed of tarnishing Catholic values by using kitsch; the same arguments made it possible to interpret her works as criticism of religion. In a text on her oeuvre, Andrzej Draguła wrote that "the language of faith is a resultant of language and faith. How we speak about God will depend on the resources of our language and the kind of religious experience we have". In defending the pop costume of her work, Karczmarczyk said that she wanted to leave something of her old identity, and the pop-cultural aesthetic once dear to her, in her current work. She chose this form of narrative consciously, in order to speak about the value of religion in her words and thus "destroy Satan with the grace of the Lord".



Embrion, nr 1, 2012
obiekt, technika własna, plastelina, polimer, cyrkonie, 8 × 5 cm, 1/3 + 2 egz. autorskie
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

The Embryo, No. 1, 2012
object, personal technique, plasticine, polymer, cubic zirconias, 8 × 5 cm, 1/3 + 2 author's pieces
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Ihar Kashkurevich

Prace Ihara Kashkurevicha należy rozpatrywać w kontekście rozbudowanej refleksji teoretycznej na temat malarstwa, jaka towarzyszy mu od lat 80. XX wieku, kiedy to w twórczości artysty nastąpił zwrot w stronę sztuki niefiguratywnej. Duże znaczenie zarówno dla jego przemyśleń, jak też poszukiwań formalnych miały rozważania Kazimierza Malewicza. Udział Kashkurevicha w projektach mających na celu interpretację spuścizny Malewicza (późne lata 80. XX wieku w Witebsku, Mińsku i Moskwie) stał się punktem wyjścia do wypracowania własnego programu, opartego na prymarnym przekonaniu o autonomii malarstwa.

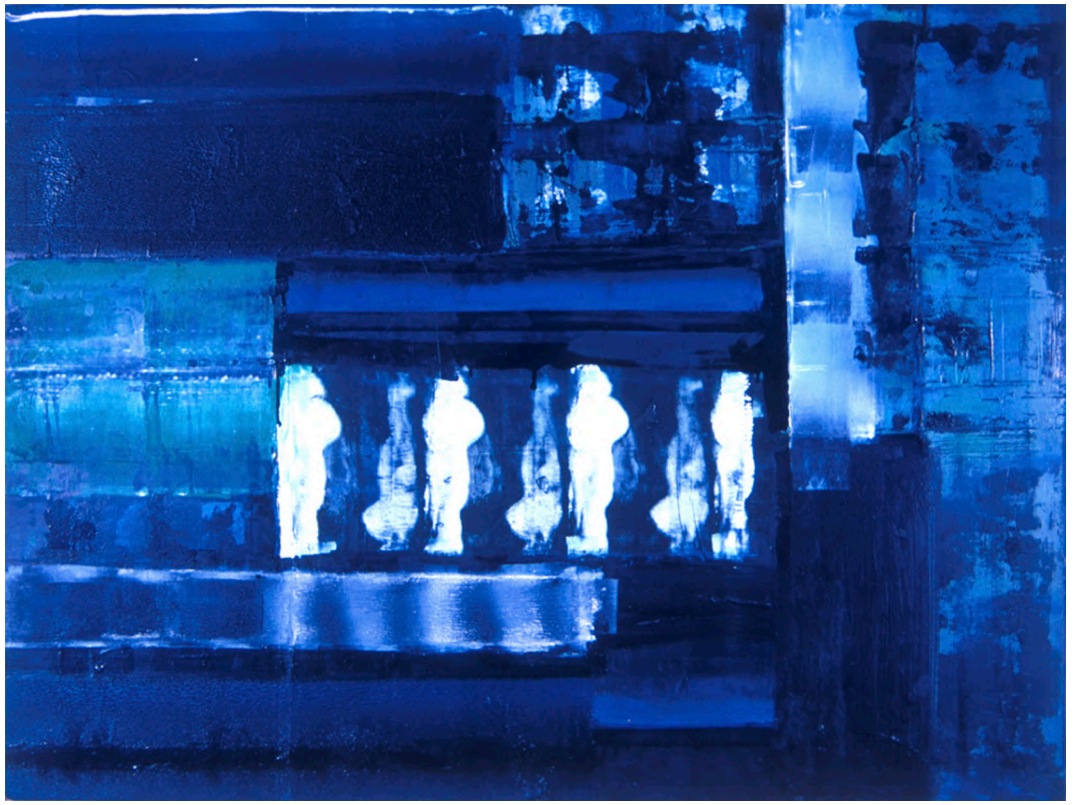
Kashkurevich podkreśla procesualny charakter tworzenia dzieła. Do płócien wraca wielokrotnie, konsekwentnie pracuje nad poszczególnymi elementami układu, dążąc do – jak określa finalny etap działań – „stanu zakończenia". Artysta kładzie nacisk na przedmiotowość obrazu, rolę pracy fizycznej w jego powstawaniu, materialność podłoża, farby i pędzla. Fizyczność jest według niego nieodłączna od własności czysto estetycznych. Koncepcję obrazu jako rzeczy oraz obrazu jako wartości abstrakcyjnej Kashkurevich wyprowadza z gestu twórcy, mającego wymiar fizyczny i duchowy, jak też będącego odzwierciedleniem jego kondycji psychicznej.

Poszukując punktów odniesienia dla interpretacji prac Kashkurevicha, należy odwołać się także do relacji między malarstwem abstrakcyjnym a muzyką. Stanowiły one przedmiot rozważań bądź ujawniały się w sztuce takich malarzy, jak Wassily Kandinsky czy Paul Klee. Artyście bliskie wydaje się zwłaszcza myślenie tego pierwszego, często używającego terminów muzycznych (jak „kompozycja" czy „improwizacja") na określenie swoich dzieł. Kandinsky porównywał barwy do tonów i akordów (np. żółty zestawiał ze środkowym C, jakie muzyk wydobywa, grając na miedzianej trąbce), a kombinacjom kolorystycznym przypisywał zdolność wywoływania wibracji o częstotliwości zbliżonej do akordów granych na pianinie. Muzyczność jest immanentną cechą prac Kashkurevicha. Odznaczają się one wyraźnym rytmem, układy barw sugerują przechodzenie od tonów wysokich do niskich, a praca artysty nad strukturą obrazu jawi się jako zapisywanie dźwięków i poszukiwanie harmonii, która zamknięta w materialnym dziele, ma stanowić odwołanie do totalnej rzeczywistości malarstwa.

The works of Ihar Kashkurevich should be analysed in the context of the profound theoretical reflection on the subject of painting, in which he has been involved since when, in the 1980s, a turn toward non-figurative art has been evident in his oeuvre. His cognitive and formal investigations have both been to a great extent affected by the theoretical thought of Kazimierz Malewicz. His involvement in projects aimed at the interpretation of Malewicz's legacy (in the late 1980s in Vitebsk, Minsk and Moscow) provided Kashkurevich with a starting point for his own programme, based on the primary belief in the autonomy of painting.

Kashkurevich underlines that the creation of a work is, essentially, a process. He repeatedly returns to his canvases, systematically working on some elements of the arrangement and aiming at the "state of completion", as he terms the final stage of the act. He emphasises the objectiveness of a painting, the role of physical work in its making, the materialness of the ground, paint and brush. In his view, physicality is inseparable from purely aesthetic qualities. According to Kashkurevich, the notion of a painting as an object and a painting as an abstract value is derived from the gesture of the creator, which has both a material and a spiritual dimension and is a reflection of his psychological condition.

Looking for points of reference for the interpretation of Kashkurevich's works, it is also necessary to cite the relationship between abstract painting and music. This relationship was reflected upon by painters as Wassily Kandinsky or Paul Klee, or was evident in their works. Kashkurevich seems to have a special affinity to Kandinsky, who often described his works by means of musical terminology (such as "composition" or "improvisation"). Kandinsky compared hues to tones and chords (for instance yellow to middle C played on a brass trumpet), while to colour combinations he ascribed the capability of evoking vibrations of a frequency similar to chords played on the piano. Musicality is an immanent feature of the works by Kashkurevich. They have a clear rhythm, arrangements of colours suggest passages from high to low tones, and the artist's work on the structure of the painting appears similar to recording sounds and searching for a harmony that, sealed in a material work, is to constitute a reference to the total reality of painting.



bez tytułu, 1992
olej na płycie pilśniowej, 90 × 120 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1993 r.

untitled, 1992
oil on fiberboard, 90 × 120 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1993

Barbara Kasprzycka

Komórka oka Barbary Kasprzyckiej wpisuje się w tradycję związków sztuki z medycyną. Warto wspomnieć choćby artystów uczących się anatomii poprzez sekcję zwłok, ilustratorów atlasów anatomicznych czy też wykonawców woskowych rzeźb z unaocznionymi narządami wewnętrznymi człowieka. Przez długi czas tego typu twórczość pozostawała na marginesie sztuk pięknych. *Écorchés* – ilustracje i rzeźby medyczne, modele anatomiczne wykonywane z wosku, drewna czy kości – zostały odczytane na nowo i dowartościowane stosunkowo niedawno dzięki badaniom brytyjskiej historyczki Ludmily Jordanovej i przełomowym wystawom „The Quick and the Dead" (1999) i „Spectacular Bodies" (2000). Na gruncie polskim pionierskie w tym zakresie były badania Zofii Ameisenowej (1962).

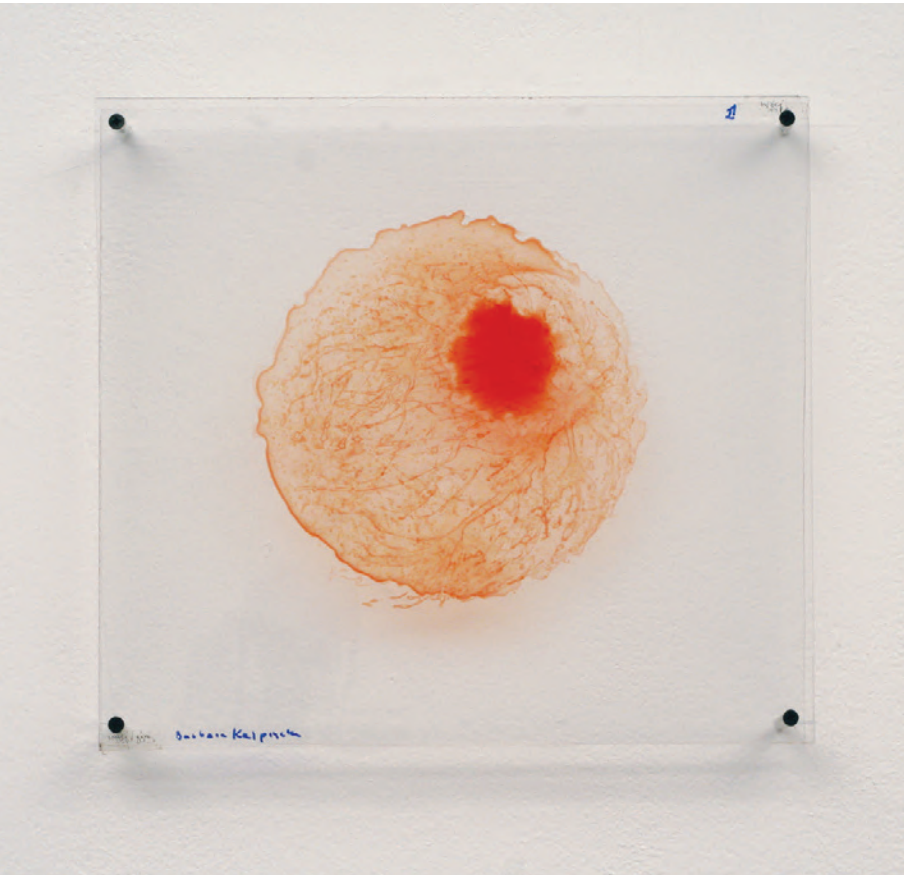
Kasprzycka pracowała nad *Komórką oka* w czasie, gdy relacje sztuki i medycyny pozostawały na polskiej scenie artystycznej szczególnym polem eksploracji przedstawicieli tzw. sztuki krytycznej. Instalacje, filmy i fotografie takich artystów, jak Artur Żmijewski, Grzegorz Klaman czy Konrad Kuzyszyn były wypowiedziami na temat medycyny, jej relacji z jednostką i ciałem ludzkim. Postawa Kasprzyckiej jest inna – *Komórka oka* jest paradoksalnie bliższa pracom powstałym na gruncie sztuki nowożytnej niż poszukiwaniom współczesnych artystce twórców. Z dziełami dawnych mistrzów łączy ją zachwyt nad fenomenem życia i tym, co niewidzialne dla oka nieuzbrojonego w specjalistyczną aparaturę.

Malarskie rozważania Kasprzyckiej nie mają podstaw naukowych. Przepływające przez siebie krople farby tworzą sugestywne wizje powiększonych optycznie komórek, daleko jednak odbiegające od rzeczywistych obrazów mikroskopowych. Zauroczenie artystki ową niewielką formą można porównać do fascynacji XIX-wiecznych naukowców obrazem, jaki ukazywał się za pośrednictwem achromatycznej soczewki mikroskopu. Przyjęta przez malarkę tradycyjna metoda pracy „mokre w mokrym" w połączeniu z niekonwencjonalnym podłożem malarskim (pleksi) i nietypowymi farbami witrażowymi, wielokrotne nakładanie warstw farby, do momentu gdy te nie zgęstnieją, obserwacja zachowania zlewających się kropli – składają się na jej osobisty zapis doświadczenia przemian, „opis fenomenu życia, nie tylko ludzkiego, momentu jego powstania".

Barbara Kasprzycka's *A cell of the eye* is located within the tradition of links between art and medicine. As examples, it is necessary to mention artists studying anatomy by dissecting corpses, illustrators of anatomical atlases, or makers of wax sculptures of human bodies with visible internal organs. For a long time, works of this type remained on the margins of the fine arts. *Écorchés*, i.e. medical illustrations and sculptures, anatomical models made of wax, wood or bone, have been re-read and appreciated relatively recently thanks to the research of the British historian Ludmila Jordanova and the groundbreaking exhibitions *The Quick and the Dead* (1999) and *Spectacular Bodies* (2000). In Poland, research by Zofia Ameisenowa (1962) was pioneering in this area.

Kasprzycka worked on *A cell of the eye* at a time when, on the Polish art scene, the relationship between art and medicine was being explored by representatives of the so-called critical art. Installations, films and photographs by artists such as Artur Żmijewski, Grzegorz Klaman and Konrad Kuzyszyn constituted statements about medicine, its relationship to the individual, and the human body. Kasprzycka's stance is different; *The cell of the eye* is, paradoxically, closer to works created in modern art than to the explorations of her contemporaries. What links her oeuvre to the works of the old masters is her admiration for the phenomenon of life and for what is invisible to an eye not armed with specialised apparatus.

Kasprzycka's painterly considerations have no scientific basis. Droplets of paint flowing through each other create suggestive visions of optically magnified cells, but ones far removed from actual microscopic images. Kasprzycka's fascination with this small form can be compared to the fascination of nineteenth-century scientists with the images that appeared through the achromatic lens of a microscope. The traditional "wet-in-wet" painting method she had adopted in combination with an unconventional painting support (acrylic glass) and atypical stained glass paints, the multiple application of layers of paint until they thicken, and the observation of the behaviour of the merging drops, all contribute to her private record of the experience of transformation, "a description of the phenomenon of life, and not only human life; of the moment of its creation".



Komórka oka, 1999
farba witrażowa, pleksi, dwie warstwy w dystansie, 33 × 36 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

A Cell of the Eye, 1999
stained-glass paint, acrylic glass, two layers with spacing, 33 × 36 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005

Tigran Khachatryan

Inspiracją dla pracy Tigrana Khachatryana był film *Początek* (1967) armeńskiego reżysera Artawazda Peleszjana. Obraz Peleszjana powstał w 50. rocznicę rewolucji październikowej, Khachatryana – w 90. Osią obu jest rewolucja, przejście od *ancien régime*'u do nowego porządku. Bolszewicki przewrót zajmował wielu twórców radzieckich, by wymienić Dzigę Wiertowa czy Siergieja Eisensteina. Wszyscy oni mierzyli się z zadaniem pogodzenia rewolucyjnej treści utworów z awangardowymi poszukiwaniami w sferze kinematografii.

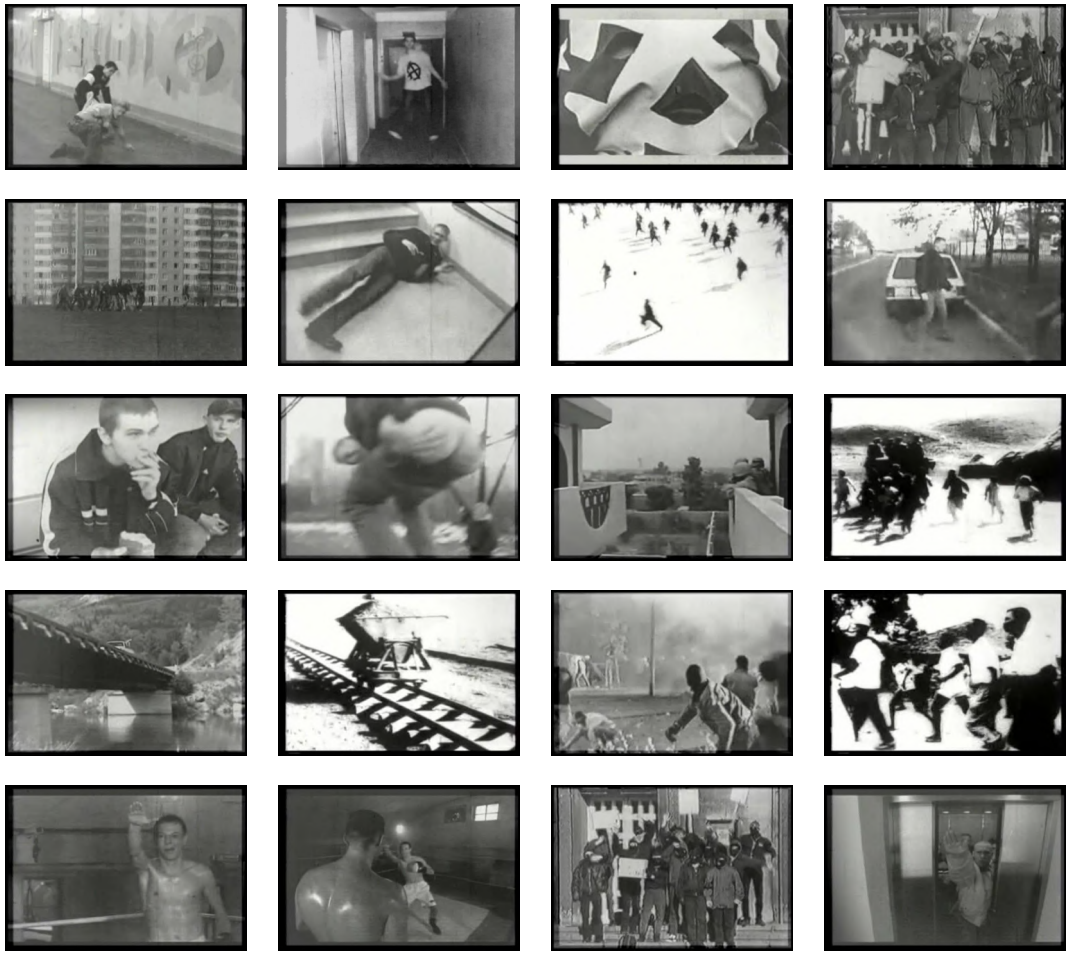
Na gruncie podobnych rozważań wyrosła twórczość Peleszjana. *Początek* określał on mianem „dramaturgii opartej na ruchu mas ludowych, poświęconej wielkim procesom rewolucyjnym stojącym u źródeł społecznej przemiany świata". Reżyser zmontował film z materiałów archiwalnych, w tym wcześniejszych filmów radzieckich. Jego szerokie pojmowanie rewolucji obejmuje m.in. śmierć Lenina, II wojnę światową, wybuchy bomb atomowych czy ruch wyzwolenia Afroamerykanów. Peleszjan widzi przewrót jako „eksplozję energii", którą należy oddać w filmie. Kompozycja *Początku*, realizująca sformułowaną przez niego teorię montażu kontrapunktowego, jest złożeniem układów choreograficznych, w których obrazy i dźwięki, ruch i zastój zderzają się, by utrzymać film w stanie wrzenia.

Khachatryan wmontował w film Peleszjana fragmenty nagrań zarejestrowanych przez współczesnych mu anarchistów i skaterów. Obrazy tumultu, napierających mas ludzkich i agresji bojowników przeplatają się z ujęciami błaznujących nastolatków wykonujących niebezpieczne akrobacje. Artysta zsynchronizował ścieżkę dźwiękową *Początku* z momentami absurdalnych wypadków, jakim ulegają młodzi ludzie. W rytm strzałów i wybuchów spadają z dachu, mostu czy turlają się ze schodów. Bazując na koncepcji Peleszjana opartej nie na łączeniu, lecz na rozbijaniu obrazów w montażu poprzez wprowadzanie kolejnych epizodów, Khachatryan zadaje pytania o ciągłość rewolucji, jej upadek i naturę buntu w poradzieckiej rzeczywistości. Współcześni mu buntownicy nie występują przeciw ciemiężcom, lecz rzucają się w krzaki i huśtają z opuszczonymi spodniami. W obrazie Peleszjana rewolucja ma twarz dziewczyny o śmiałym spojrzeniu, w wideo Khatcharyana – nagiego masturbującego się mężczyzny.

Inspiration for Tigran Khachatryan's work was provided by the motion picture *The Beginning* (1967) by the Armenian film director Artavazd Peleshyan. Peleshyan's production was made on the 50th anniversary of the October Revolution and Khachatryan's on the 90th one; both have the revolution – the passage from an *ancien régime* to a new order – as their central theme. Many Soviet filmmakers were concerned with the topic of the Bolshevik revolt; suffice it to mention Dziga Vertov or Sergei Eisenstein. All of them faced the issue of combining the revolutionary contents of their productions with avant-garde explorations in the area of cinematography.

Peleshyan's oeuvre evolved on the ground of similar considerations. He described *The Beginning* as "dramaturgy based on the movement of people's masses and devoted to great revolutionary processes which lie at the foundations of the social transformation of the world". Peleshyan's film was assembled from archival materials, including earlier Soviet films; the director's broad conception of the revolution included, among others, the death of Lenin, the 2nd World War, the detonations of the nuclear bombs or the Black American liberation movement. Peleshyan perceived the revolt as an „explosion of energy" that must be rendered in a motion picture. The composition of *The Beginning*, which effectuates the theory of counterpoint montage formulated by Peleshyan, is an congregation of choreographic arrangements in which the counterpoints of image and sound, motion and stillness keep the film at the boiling point.

Khachatryan inserted into Peleshyan's film fragments of recordings taken by his own contemporaries: anarchists and skaters. Images of riots, pressing throngs and aggressive fighters are interspersed with scenes of teenage clownery and dangerous feats of acrobatics. Khachatryan synchronized the soundtrack of *The Beginning* with the moments of bizarre accidents sustained by the youngsters. To the rhythm of shots and explosions, the young people fall off roofs and bridges or roll down the stairs. On the basis of Peleshyan's concept of not integrating pictures during montage, but splitting them by introducing new episodes, Khachatryan enquires about the continuity of revolution, the revolution's fall, and the nature of rebellion in the post-Soviet reality. His contemporary rebels do not rise against the oppressors, but throw themselves into shrubs or sway with their trousers down. In Peleshyan's motion picture, the revolution has the face of a bold-eyed girl; in Khatcharyan's video, that of a naked, masturbating man.



Naczało – Początek, 2007
wideo, 12 min 20 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2012 r.

Nachalo – The Beginning, 2007
video, 12 min 20 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2012

Alina Kleytman

Piąty rozdział *Bajki o Starej Grubej Dziewczynce* Aliny Kleytman, opatrzony tytułem *Notatki o Głupim Złym Byku*, dotyczy przemocy wobec kobiet. Narratorka szepcze z offu złowieszczą opowieść o poczuciu zagrożenia i psychicznego osaczenia. Mimo że starannie artykułowane słowa są niemal pozbawione intonacji, z każdą kolejną frazą narasta niepokój. Kobieta mówi cicho, tak by jej głos nie dotarł do uszu gnębicieli. Możliwe, że mówi do samej siebie bądź relacjonuje swe doświadczenia bliżej nieokreślonej osobie. Opowiadanie bajki to narzędzie (auto)terapii, werbalizacji koszmaru i metaforyzacji traumatycznych wspomnień.

Tytułowa Stara Gruba Dziewczynka jest figurą ofiary, emocjonalnie zaszczutej i pozbawionej poczucia własnej wartości. Mieszka w pokoju obitym czarnym futrem i pełnym śmierdzących filiżanek. Nosi stare futrzane stringi oraz sukienkę ze starego worka przybraną fioletowym futrem i złotym łańcuchem. Otaczają ją postaci będące figurami oprawców: Głupi Zły Byk, Ostronosa Zła Bestia czy Mała Stara Suka. Fabuła bajki – zbudowana wokół wściekłego tropienia tytułowej bohaterki przez Głupiego Złego Byka – rozgrywa się w szkole, która sama w sobie stanowi przestrzeń opresji. Pracownia techniczna to „ciemny, brudny, wilgotny loch", „zatęchła piwnica". To tam Mała Stara Suka uczy dziewczęta, jak być kobietami i porządnie prowadzić dom. Przemoc ma więc dla Kleytman nie tylko indywidualny wymiar psychiczny czy seksualny, przejawia się także w patriarchalnych normach społecznych narzucanych kobietom. W nich artystka upatruje narzędzi wiktymizacji, „tworzenia" Starych Grubych Dziewczynek.

Obraz wideo nie ilustruje opowieści. Warstwę słowną i wizualną łączy tylko, ukazana jako kadr w kadrze, groteskowa postać prężącego się i podskakującego Byka. Główne ujęcie rejestruje siedzącą osobę, szczelnie zakrytą brudną, porwaną kołdrą, spod której widać tylko nagą kobiecą stopę. Krytycy porównywali ją do amorficznego bloku marmuru, jeszcze niewyrzeźbionego. Słowom towarzyszą odgłosy intensywnego odgryzania, żucia i mlaskania. Można je rozumieć jako zajadanie traumy bądź połykanie ludzi przez społeczną machinę i wypluwanie ich jako zaprogramowany produkt. Z tej perspektywy anonimowa postać jawi się jako jednostka poddawana formowaniu i usiłująca ochronić się przed zmasowaną społeczną tresurą.

The fifth chapter of *The story about the Old Fat Girl* by Alina Kleytman, entitled *Notes about the Dumb Angry Bull*, refers to violence against women. Off the camera, a female narrator whispers an ominous tale of a sense of danger and psychological entrapment. Although the carefully articulated words are almost devoid of intonation, anxiety grows with each phrase. The woman speaks quietly, so that her voice does not reach the ears of her oppressors. It is possible that she is talking to herself or relating her experiences to an unspecified person. Telling a tale is a tool for (self-)therapy, verbalising a nightmare and metaphorising traumatic memories.

The eponymous Old Fat Girl is a victim figure, emotionally traumatised and lacking in self-esteem. She lives in a room upholstered in black fur and filled with smelly teacups. She wears old fur thongs and a dress made of an old sack trimmed with purple fur and a gold chain. She is surrounded by characters that are figures of her torturers: the Dumb Angry Bull, the Sharp-Nosed Angry Beast and the Small Old Bitch. The plot of the fairy tale, which is built around the title character being furiously stalked by the Dumb Angry Bull, takes place in a school, which in itself is a space of oppression. The technical studio is a "dark, dirty, wet dungeon", a "musty basement". It is there that Little Old Bitch teaches the girls how to be women and run the house decently. Thus, in Kleytman's perception, violence not only has an individual psychological or sexual dimension; it also manifests itself in the patriarchal social norms imposed on women. In these, the artist sees the tools for victimisation, the "production" of Old Fat Girls.

The video image does not illustrate the story. The verbal and visual layers are united only by the grotesque figure of the straining, prancing Bull, shown as a frame within a frame. The main shot captures a seated person, tightly wrapped in a dirty, torn quilt, from under which only a woman's naked foot is visible. Critics have compared her to an amorphous block of marble, not yet sculpted. The words are accompanied by sounds of vigorous biting, chewing and smacking the lips, which can be understood as referring to attempts to alleviate trauma by eating, or to people being swallowed by the social machine and spat out as a programmed product. In this context, the anonymous figure appears as an individual who is undergoing moulding and attempts to protect themselves from mass social training.













Bajka o Starej Grubej Dziewczynce. Rozdział piąty: Notatki o Głupim Złym Byku, 2019
wideo, 4 min 41 s, edycja 4+1
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2022 r.

The story about the Old Fat Girl. Chapter five: Notes about the Dumb Angry Bull, 2019
video, 4 min 41 sec, edition 4+1
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2022

Aleksander Komarov

Wideo *Palipaduazennije* to efekt współpracy Aleksandra Komarova z białoruskimi emigrantami mieszkającymi w Amsterdamie. Miała ona charakter warsztatów poświęconych językowi, jego miejscu w procesie autoidentyfikacji kulturowej i kształtowaniu tożsamości narodowej – przy czym żadna z zaproszonych osób nie posługiwała się językiem białoruskim. Na początku każdy z uczestników został poproszony o wskazanie słowa, które kojarzy mu się z emigracją. Następnie, posiłkując się słownikiem, należało wypowiedzieć wybrane słowo w języku białoruskim. Kolejnego dnia w studio nagraniowym rejestrowano poszczególne wypowiedzi. Celem artysty było uchwycenie artykulacji słów, brzmienia języka w jego czystej postaci. Poprawność uzyskanych efektów była jednak dyskusyjna. Ostatni element projektu stanowiło konstruowanie nowych wyrazów. Artysta i emigranci sięgnęli po łacińskie nazwy roślin. Terminy botaniczne przeplatali wyrazami z zasobu języka białoruskiego, tworząc nowe jakości, zarówno pod względem budowy, jak i brzmienia. Powstałe w ten sposób słowa były pozbawione znaczeń i desygnatów, brzmiały z białoruska, ale były niezrozumiałe dla osób posługujących się tym językiem.

Spotkania Komarova z emigrantami odbywały się m.in. w amsterdamskim ogrodzie botanicznym. To miejsce znaczące w kontekście jego badań. Doskonała większość roślin, które można zobaczyć w europejskich oranżeriach, to gatunki pochodzące z odległych zakątków globu, a więc bytujące na nie swojej ziemi. Dekady, a nawet stulecia temu sadzonki i nasiona zostały przywiezione na Stary Kontynent przez odkrywców-kolonizatorów. By mogły rosnąć, należało stworzyć im właściwe, aczkolwiek sztuczne w tutejszym klimacie warunki. Każdemu gatunkowi nadano też łacińską nazwę, zrozumiałą dla wszystkich badaczy, stojącą ponad ograniczeniami języków wernakularnych.

Sytuacja emigrantów jest w jakiś sposób zbieżna z sytuacją okazów botanicznych – zarówno rośliny, jak i ludzie zostali przeszczepieni na obcy grunt. Wtrącenia z własnego języka, niezrozumiałe neologizmy, w końcu obce językowi nowego kraju akcent i wymowa – to powszechne doświadczenia emigracyjnej komunikacji. Komarov oczyszcza je z kontekstu codzienności, sprawia, że brzmią dosadniej, uwypuklając zaledwie jeden z aspektów życia poza ojczyzną.

The video film entitled *Palipaduazennije* resulted from Alexander Komarov's cooperation with Belarusian émigrés resident in Amsterdam. This cooperation unfolded during a series of workshops devoted to the issues of language, its place in the process of cultural self-identification, and the formation of national identity. It must be noted that none of the invited participants was a speaker of Belarusian. At the outset, each of the participants was asked to find a word that aroused associations with emigration; then, find the selected word in a dictionary and pronounce it in Belarusian. On the following day, the participants pronouncing those words were recorded in a sound studio. The artist's aim was to catch their articulation, the sounds of the language in its pure form. Yet the correctness of the achieved effects was debatable. The last element of the project consisted of constructing new words. The artist and the émigrés made use of Latin names of plants, combining botanical terms with words from the Belarusian language, creating ones that were new in terms of both structure and sound. Those newly created words were devoid of meanings or designations; they sounded Belarusian, but were incomprehensible to the speakers of that language.

Komarov's meetings with the émigrés took place in, among others, the Amsterdam botanic garden. In the context of his explorations, this is a meaningful place. An overwhelming majority of plants that can be seen in the hothouses of European botanic gardens belongs to species originating from the far corners of the globe; thus, they live in an alien soil. Decades, sometimes even centuries ago seeds and seedlings were brought to the Old Continent by discoverers and colonisers. Appropriate conditions – in the European climate, artificial ones – had to be created in order for them to grow. In addition, each species was given a Latin name, understood by all researchers and exempt from the limitations of vernacular languages.

The situation of the émigrés is, in a sense, similar to the situation of botanical exhibits; both plants and people were planted in a strange soil. When in emigration, interpolations from one's own language, incomprehensible neologisms, accent and pronunciation alien to the language of the new country, all play a part in the everyday experience of communication. Komarov purifies those problems of the mundane context, making them sound more forceful, and thus he highlights one of the aspects of living outside one's homeland.



Palipaduazennije, 2012/2013
wideo HD, 21 min, edycja 2 + 1 AP
książka artystyczna, 2000 egz.
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Palipaduazennije, 2012/2013
HD video, 21 min, edition 2 + 1 AP
art book, 2000 copies
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Anna Konik

Projekt *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...* został zapoczątkowany w trakcie pobytu artystki w Sztokholmie. Starając się zrozumieć strukturę miasta i istotę jego homogenicznego centrum, Anna Konik dotarła na peryferie, oddzielone od serca stolicy szerokim pasem zieleni. Tam zarejestrowała historie siedmiu imigrantek z Somalii, Syrii, Iraku, Turcji, Kurdystanu i Afganistanu, które z dramatycznych powodów przyjechały do Szwecji. Ich losy opowiedziały przed kamerą rodowite Szwedki. Kolejna odsłona projektu, liczącego dziś 5 części (35 opowieści), miała miejsce w Białymstoku. Tym razem Konik pracowała z Czeczenkami i Inguszetkami przebywającymi w ośrodku dla uchodźców „Budowlani". Ich relacje przekazały białostoczanki mówiące we własnych domach.

Jednostkowe narracje mają wspólne cechy. Żadna z kobiet nie opuściła ojczyzny dobrowolnie, uciekały przed wojną, śmiercią, prześladowaniami religijnymi i piętnem społecznym. Najczęściej to oddalone od rodziny samotne matki, których mężowie nie żyją bądź ich los jest nieznany. W nowym miejscu czują się wykluczone. Nie mając statusu uchodźczyń, nie mogą podjąć pracy, odnalezieniu się w realiach nie sprzyja bariera językowa. Męcząca jest monotonia życia ograniczonego do ścian depresyjnego, także pod względem architektury, ośrodka. Najbardziej bolesny zaś – brak akceptacji ze strony lokalnej społeczności, krzywe spojrzenia ludzi, strach i nieprzychylne komentarze. Historie te nie są jednak pozbawione optymizmu i chęci budowania nowego życia, podyktowanej myślą o dzieciach.

Zapraszając do projektu Polki, Konik skonfrontowała je z irracjonalnym lękiem przed Innym. Warunkowany językiem, religią i kulturą, kształtuje on postawy lokalnej społeczności, wyrzucając imigrantki poza jej obręb. Jedna z interlokutorek artystki powiedziała, że chciałaby „aby [mieszkańcy miasta] postawili się na naszym miejscu". Konik stworzyła taką właśnie sytuację. Polki mówiły w pierwszej osobie, pozwalając wybrzmieć Innym poprawną polszczyzną, użyczyły im swoich twarzy. Nieprzystawalność treści do narratorek uwypukliła bariery, ale i uruchomiła mechanizm ich przełamywania. Żadna z kobiet nie potrafiła mówić bez emocji. One nagle były Nimi-Innymi. Obudzona przez artystkę empatia stała się kategorią porządkującą te spotkania, rozszczelniającą grube mury stereotypów.

The project *In the Same City, Under the Same Sky...* was begun during Anna Konik's stay in Stockholm. In an attempt to understand the structure of the city and the essence of its homogeneous centre, Konik reached the suburbs, separated from the heart of the capital by a wide green belt. She recorded there the stories of seven immigrant women from Somalia, Syria, Iraq, Turkey, Kurdistan and Afghanistan, who had come to Sweden for various tragic reasons. Their stories were told in front of the camera by native Swedish women. The next instalment of the project, which now numbers five parts (35 stories), took place in Białystok. This time Konik worked with Chechen and Ingushetian women staying at the "Budowlani" refugee centre. Their accounts were conveyed by Białystok women speaking in their own homes.

These narratives, while individual, share some common features. None of the women left her homeland voluntarily; they were fleeing war, death, religious persecution and social stigma. Most are single mothers, who are estranged from their families and whose husbands are dead or their fate is unknown. In their new places, they feel excluded. Not having a refugee status, they cannot go to work, while the language barrier hinders their finding a place in the new reality. Being confined to the refugee centre, which is depressing, also in terms of architecture, the monotony of their lives is wearisome. And most painful of all is the lack of acceptance on the part of the local community; the sideways glances of the locals, the harsh comments, and the resulting fear. Yet these stories are not devoid of optimism and a desire to build a new life, dictated by the women's thinking of their children.

Inviting Polish women to take part in the project, Konik confronted them with an irrational fear of the Other. Conditioned by language, religion and culture, this fear shapes the attitudes of the local community, casting immigrant women out of its boundaries. One of the Konik's interlocutors said that she wished that the townspeople "put themselves in our place". Konik created precisely this situation. Polish women spoke in the first person, allowing the Others' stories to sound out in correct Polish, and lent them their faces. The incongruity of the content with the narrators highlighted the barriers, but also set in motion a mechanism for breaking them down. None of the narrating women could speak without emotion. They were suddenly They – the Others. Empathy, awakened by Konik's undertaking, became the category that imposed order on these encounters, cracking the thick walls of stereotypes.















W tym samym mieście, pod tym samym niebem..., część II (Białystok), 2012/2013
wideoinstalacja, 7 filmów wideo (kolor, dźwięk), różna długość, pętla; obiekt, rama metalowa, bluzka
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2014 i 2015 r.

In the Same City, Under the Same Sky..., part II (Białystok), 2012/2013
video installation, 7 videos (colour, sound), varying lengths, on loop; object, metal frame, blouse
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2014 and 2015

Milena Korolczuk

Praca Mileny Korolczuk jest autorefleksyjną etiudą na temat poszukiwania tożsamości, nieustannego procesu określania siebie wobec miejsca, tradycji i wartości. Artystka unika zawiłych rozważań, skomplikowanych metafor, hermetycznych odniesień do zasobów kultury, w której została wychowana. Język, jakim się posługuje, jest językiem wrażeń, zapamiętanych dźwięków i przeżyć wynikających z intensywnego, a przy tym kontemplacyjnego doświadczania rzeczywistości.

Elementy współbudujące przestrzeń życiową artystki, zarówno na płaszczyźnie czysto empirycznej, jak i w obrębie jej świata wewnętrznego, są w filmie jasno określone. Miarowe i monotonne bicie dzwonów kościelnych, w rytm których na tle niebieskiego nieba porusza się młoda dziewczyna ubrana w prostą białą sukienkę, wskazuje na religię – tradycję katolicką – jako na jeden z elementów organizujących jej świat i system wartości. Kolejne zawierają się w tytule filmu. „Białystość" odnosi zarówno do bieli i czystości, jak do Białegostoku, z okolic którego pochodzi artystka. Biel i czystość przywodzą na myśl wiele skojarzeń krążących wokół respektowania norm religijno-obyczajowych. Te konotacje w wypadku filmu Korolczuk są tyle usprawiedliwione, co zwodnicze, a obraz można równie dobrze odbierać w kategoriach świeżości, otwartości na bodźce i specyfikę miejsca kształtującego osobowość. Młodzieńczy entuzjazm, który na równi z dzwonami dyktuje ruchy ciała, powoduje, że praca balansuje na pograniczu egzaltowanego uniesienia i autentyczności w emocjonalnym doświadczaniu świata.

W wideo *Białystość* dźwięk jest wyznacznikiem nie tylko rytmu, któremu postać poddaje się, zachowując jednocześnie swoją autonomię, ale też ładu. Artystka obdarza go przy tym siłą ewokowania miejsca i upływającego czasu – odgłosy dobiegające z kościelnej wieży przypominają o kolejnych mszach, ich regularność sygnalizuje następujące po sobie pory dnia, te zaś porządek życia tradycyjnego społeczeństwa. W ukrytym za biciem dzwonu pierwiastku religii Korolczuk nie widzi źródła opresji, ale fragment własnej tożsamości. Nie tyle jednak podporządkowuje się temu, co niosą ze sobą miarowe uderzenia, co czerpie z nich energię i inspirację.

The work by Milena Korolczuk is a self-reflexive exercise on the topic of searching for an identity and the unceasing process of defining oneself against a place, tradition and values. Korolczuk avoids convoluted cerebrations, complex metaphors or hermetic references to the resources of the culture in which she was brought up. The language she uses is a language of impressions, remembered sounds and emotions arising from an intense yet contemplative experience of reality.

The elements that jointly construct the space of Korolczuk's life, both on the purely empirical level and in her inner world, are clearly defined in the film. The measured, monotonous ringing of church bells, to the rhythm of which a young woman in a simple white dress moves against the background of the blue sky, points to religion and the Catholic tradition as one of the elements that organised her world and her system of values. Other references are contained in the title of the film. The original Polish title *Białystość*, here translated as *Białystokness*, refers to both whiteness (Polish: *białość*), and hence purity, and to Białystok, the town in the vicinity of which Korolczuk was born.* Whiteness and purity evoke many associations related to respecting religious norms and mores. In the case of Korolczuk's film, these connotations are as valid as they are deceptive; its contents may just as well be perceived in terms of freshness, receptiveness to stimuli and the way in which a place shapes one's personality. Youthful enthusiasm, which as much as the bells dictates the motion of the woman's body, causes the work to teeter on the borderline between affected rapture and authenticity in experiencing the world emotionally.

In the video *Białystokness*, sound not only marks the rhythm to which the female figure submits, albeit retaining her autonomy, but is also a sign of order. In addition, Korolczuk gives sound the power to evoke the place and the passage of time; sounds coming from the church tower are a reminder of the consecutive holy masses, their regularity signals the ensuing periods of day, and this, in turn, is associated with the ordered life of a traditional society. Korolczuk perceives the religious element alluded to by the sound of bells not as a source of oppression, but as a part of her own identity. Instead of submitting to the meanings carried by the measured tones, she turns them into a source of energy and inspiration.

* In the case of Białystok, Korolczuk refers to a spectrum of meanings associated with the town's name. The literal translation of the word *Białystok* is "white stream". The town is situated in northeastern Poland, in the Podlasie region, which is known for its natural values and traditional society cultivating religious and local traditions.



Białystość, 2010
wideo full HD, 4 min 55 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2011 r.

Białystokness, 2010
full HD video, 4 min 55 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2011

Konrad Kuzyszyn

Obiekty fotograficzne *Kondycja III* Konrada Kuzyszyna stanowią bezpośrednią konsekwencję pracy artysty nad cyklem zdjęć *Collegium Anatomicum*. Składające się na ten zbiór fotografie zostały wykonane w 1988 r. w tytułowym budynku ówczesnej Akademii Medycznej w Łodzi. Artysta sfotografował zanurzone w formalinie preparaty służące do nauczania anatomii prawidłowej. Po latach wspominał, że wkroczenie do przestrzeni Collegium było dla niego przeżyciem natury egzystencjalnej. W drewnianych gablotach miał dostrzec „ludzi zatrzymanych w roli człowieka". W jego odczuciu naukowa obiektywizacja ludzkiego ciała nie odsunęła odeń pierwiastka duchowego. Wprost przeciwnie, wnętrza Collegium, ze sterylnymi gablotami mieszczącymi podwieszone zwłoki, przepełnione były sacrum.

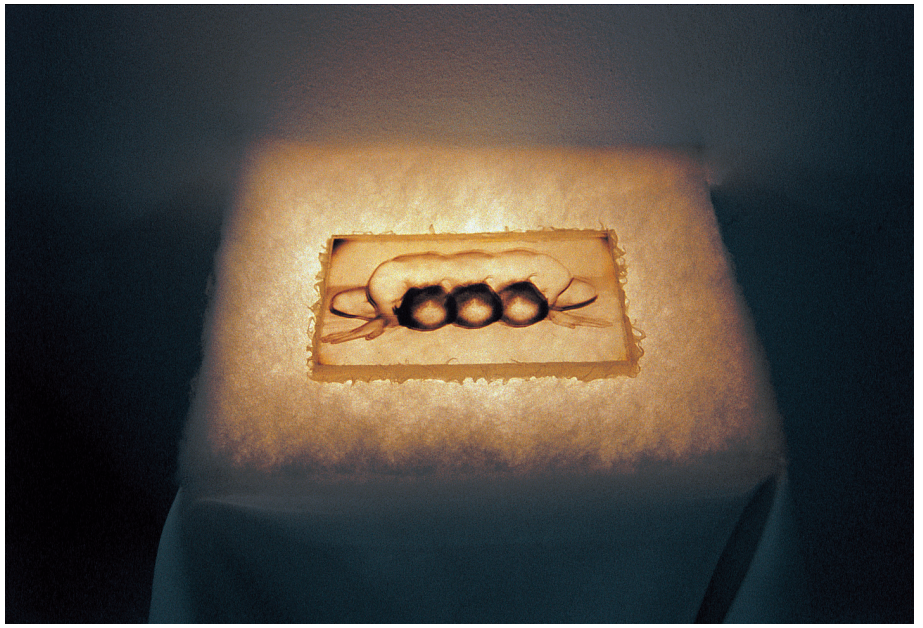
Jak mówił artysta, „motywy z Collegium Anatomicum długo nie pozwalały się otrząsnąć". Jedynym sposobem, aby poradzić sobie z intensywnością doświadczenia, było zwrócenie się w stronę własnego ciała. Prace nad *Kondycją ludzką* – cyklem, do którego należą obiekty z *Kolekcji II* – Kuzyszyn rozpoczął na przełomie 1988 i 1989 roku. Fotografie wykonywał przy użyciu nasadki optycznej, co pozwalało utrwalić na kliszy trzy, czasami nakładające się na siebie, wizerunki ciała. Obrazy te odbiegały od bezpośredniości preparatów anatomicznych. Zwielokrotniona postać zatrzymana w różnych pozach zyskiwała wymiar irracjonalny, a wtopienie zdjęć w podświetloną silikonową płytę potęgowało ich mistykę. Odrealnienie ciała pozwalało artyście na wyjście poza nie. Kreacja ta stanowiła odpowiedź na uporczywą obecność człowieka w preparatach z Collegium.

Kondycja III to wizualny zapis osobistych refleksji na temat ciała i człowieczeństwa, relacji między materią i duchem. W pracach tych powraca kwestia istotna dla nowoczesnej koncepcji „ja". Co stanowi o jego integralności? Czy ciało o wyraźnych granicach, czy też świadomość? Kuzyszyn, próbując rozpoznać naturę człowieka, dowartościowuje ciało jako repozytorium jestestwa. Istotnym elementem prac jest rozświetlająca je żarówka. Światło, mimo iż pozbawione wyraźnych konotacji symbolicznych, wydobywa ciało z mroku, sakralizując je. Same prace nabierają charakteru świeckich relikwiarzy, z wizerunkiem ciała jako obiektu o szczególnej wartości.

Konrad Kuzyszyn's photographic objects *Condition III* are a direct consequence of the artist's work on a series of photographs entitled *Collegium Anatomicum*. The photographs comprising this collection were taken in 1988 in the eponymous building of the then Medical Academy in Łódź. The artist photographed specimens for teaching correct anatomy, floating in formalin. Years later, he recalled that entering the space of the Collegium had been an existential experience to him. In the wooden showcases, he saw "people fixed in the role of a human being". He felt that the scientific objectification of the human body had not removed the spiritual element from it; on the contrary, the interiors of the Collegium, with its sterile showcases housing suspended corpses, were imbued with the sense of the sacred.

"I could not shake off the motifs from Collegium Anatomicum for a long time", Kuzyszyn admitted. The only way to cope with the intensity of the experience was to turn towards his own body. Kuzyszyn began working on *Human Condition*, a series that includes objects from *Collection II*, in the late 1988 and early 1989. He took photographs using an optical adapter, which made it possible to record three, sometimes superimposed images of the body on film. These images departed from the immediacy of anatomical specimens. The multiplied figure, frozen in various poses, acquired an irrational dimension, and the fact that the photographs were sunk into an illuminated silicone plate heightened their mystique. Depriving the body of the quality of realness allowed Kuzyszyn to transcend it. This creation was a response to the persistent human presence in the Collegium's specimens.

Condition III is a visual record of personal reflections on the body and the human condition, the relationship between matter and spirit. A recurring aspect of these works is a question relevant to the modern conception of the self. What constitutes its integrity? Is it the body with its clear boundaries, or consciousness? In an attempt to recognise the nature of the human being, Kuzyszyn values the body highly, because it is the repository of selfhood. An essential element of the works is the light bulb that illuminates them. The light, although devoid of clear symbolic connotations, reveals the body, bringing it out of darkness, and thus imbues it with the quality of the sacred. The works themselves take on the character of secular reliquaries, with the image of the body as an object of special value.





Kondycja III, 1995
2 obiekty fotograficzne, slajd, silikon, sklejka, żarówka,
15,5 × 30 × 25 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1996 r.

Condition III, 1995
2 photographic objects, a slide, silicone, plywood, a light bulb,
15.5 × 30 × 25 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1996

Kobas Laksa

Seria fotograficznych portretów rzeczy wykonanych przez Kobasa Laksę jest rezultatem jego powrotu do rodzinnego domu. Istotny dla zrozumienia pracy jest komentarz artysty, zarejestrowany w ramach cyklu filmów o dziełach z *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku*. Fotograf zabiera odbiorców do mieszkania na jednym z białostockich blokowisk, w którym wciąż mieszka jego matka i zarazem babcia jego syna – „babcia Mira". Okazuje się ono istnym uniwersum rzeczy – oprócz książek, obrazów o tematyce religijnej, bibelotów ocieplających pokoje dostrzec można liczne urządzenia elektryczne: radioodbiorniki, maszynę do szycia, telewizor, wideo, lampy. Najosobliwszym obiektem jest wyeksponowany tuż przy telewizorze podświetlony ołtarzyk z Matką Boską, niewątpliwie najcenniejsze z domowych dewocjonaliów. Z zakamarków szafy matka artysty wyjmuje pudełko z urządzeniem do masażu twarzy, które ma już „ooo, trzydzieści lat" i którego nigdy nie używała. Podobnych utensyliów jest tam wiele.

Na krótką chwilę Laksa schodzi do piwnicy, będącej królestwem jego nieżyjącego ojca. Większość domowych przedmiotów to też jego nabytki, dziś ciekawe jako relikty dawnego systemu i transformacji ustrojowej: upolowane na bazarze, zakupione w strefach przygranicznych, zdobyte spod lady. Są zdezelowane, poklejone, z widocznymi plamami rdzy i wgryzionego w materiał brudu. Trudno oprzeć się wrażeniu, że piwnica to skład staroci, niewielki „sentymentalny śmietnik" w podziemiach bloku, a dziwaczną kolekcją rządzi logika syllogomanii.

Powierzchowne spojrzenie na rodzinny dom Laksy zmienia jego prywatna perspektywa, którą odsłania on przed widzem. Bez niej portrety przedmiotów, zarejestrowane na neutralnym tle, prędzej widzielibyśmy w kontekście toczących się aktualnie w humanistyce dyskusji związanych ze zwrotem w stronę rzeczy. Tymczasem w tej konstelacji przedmiotów centralnymi figurami są matka i ojciec artysty. Matka pielęgnuje przedmioty. Dla niej, jak i dla Laksy są one repozytorium pamięci o mężu i ojcu, jego swoistą emanacją. Rzeczy ewokują wspomnienia, przywołują to, co było, nie pozwalają ostatecznie odejść ich właścicielowi. Wgląd w spojrzenie artysty pozwala nakreślić unikalną biografię fotografowanych przez niego obiektów. Wyjątkową, bo nierozerwalnie związaną z konkretnym człowiekiem i jego postrzeganiem świata.

Kobas Laksa's photographs of objects resulted from his return to his family home. Important to our understanding of this work is the author's own commentary recorded in a cycle of films on artworks in *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok.* The photographer invites his spectators to a flat in a Białystok housing estate, where his mother (his son's grandmother, "Granny Mira") lives. The flat turns out to be a veritable universe of things; apart from books, devotional pictures and bric-a-brac to make the rooms cosy, the space is filled with electrical appliances: namely radios, a sewing machine, a TV set and a videocassette recorder, and various lamps. The weirdest item is a little altar with the Virgin Mary, lit from the inside, proudly displayed just by the TV set; certainly the most precious of the household's devotional articles. From the depths of her wardrobe, the artist's mother pulls out a box with a face massager which is already "o-oh, thirty years old" and which she has never used once. There are many more utensils of this kind in that wardrobe.

Then, for a brief moment, Laksa descends to the cellar, which used to be his father's domain. It was he, too, that purchased most of the household items; they are now interesting as relics of the former system and the era of the political transformation, triumphantly bought at bazaars and in border zones or illicitly procured from under the counter. They are worn out, with noticeable rust stains and irremovable grime. It is hard to resist the feeling that the cellar is a depository for junk, a small "sentimental midden" in the catacombs of a residential block, and that this bizarre collection is governed by the rules of compulsive hoarding.

Laksa's private perspective changes the spectator's perception gained from a superficial glance at his family home. Without it, we would be ready to regard the portraits of objects photographed against a neutral background in the context of the debate on a turn towards things. Yet amidst this constellation of objects, the central figures are the artist's parents. His mother cherishes things. To her, as to Laksa himself, they are a repository of the remembrance of their husband and father, his *sui generis* emanation. Those items evoke memories, bring back the past, prevent their former owner's final departure. An insight into the artist's perception makes it possible to delineate a unique biography of objects he had photographed; an exceptional biography, inseparably connected with the artist's father, and his vision of the world.

* Zob. *Posłuchaj kolekcji: Kobas Laksa o pracy „Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca"* (2018), https://www.youtube.com/watch?v=tnSsncTW-lM.

* Cf. *Posłuchaj kolekcji: Kobas Laksa o pracy „Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca"* (2018), https://www.youtube.com/watch?v=tnSsncTW-lM.



Matka konkretna i wielofunkcyjne obiekty Ojca, 2018
fotografia, 10 wydruków cyfrowych, 30 × 40; 40 × 30 cm
5 prac zakupionych przez Galerię Arsenał w Białymstoku oraz
5 prac podarowanych Galerii Arsenał przez artystę w 2019 r.

A concrete Mother and Father's multifunctional objects, 2018
photography, 10 digital printouts, 30 × 40; 40 × 30 cm
5 pieces purchased by the Arsenal Gallery in Białystok and
5 pieces donated to the Arsenal Gallery by the artist in 2019

Dominik Lejman

Film Dominika Lejmana jest dokumentacją projektu *Małe spektakle*, zrealizowanego w Dziecięcym Szpitalu Klinicznym w Białymstoku i nawiązującego do przedsięwzięcia „Sztuka w szpitalach Europy", w które zaangażowany był artysta. Wideofreski przedstawiające barwne, egzotyczne zwierzęta, rzutowane z projektora na ściany i posadzki szpitalnych oddziałów, Lejman pokazywał w kilku miejscach: poza Białymstokiem także w Cleveland, Nowym Jorku i Warszawie. Odbiorcom, małym pacjentom szpitali pediatrycznych, praca z pewnością pomagała oswoić i ocieplić obcą przestrzeń. Projekcjom towarzyszyły warsztaty, w trakcie których dzieci rysowały pojawiające się w różnych miejscach zwierzęta, tworząc tym samym własną, nieco bardziej przyjazną topografię kliniki, jak też na nowo określając swoje relacje zarówno ze szpitalnymi salami i korytarzami, jak też zwierzętami.

Nagranie wykorzystane w *Małych spektaklach* powstało zimą w ogrodzie zoologicznym. Lejman podchodzi do zapisu wideo w sposób możliwie minimalistyczny i ascetyczny, uzyskanego materiału nie stara się w żaden sposób porządkować czy interpretować. Obraz nabiera właściwych znaczeń dopiero dzięki procesowi dekontekstualizacji. Sfilmowane zwierzęta artysta umieszcza w nowym, niewłaściwym dla nich kontekście. W wypadku flamingów, iguan czy tygrysów przestrzeń, w której zostały usytuowane, była zbliżona pod względem znaczeniowym do tej, w której zostały zarejestrowane. Ogród zoologiczny i szpital mają ze sobą wiele wspólnego: to przestrzenie poddane kontroli, o ograniczonym dostępie; miejsca badań i obserwacji. Sytuacja zwierząt i pacjentów to stan odpowiednio niewoli i podporządkowania. W ogrodzie zimowym egzotyczne ptaki i koty mają do dyspozycji kilkanaście metrów kwadratowych wolnej przestrzeni, co odpowiada gabarytom typowego szpitalnego korytarza.

Mimo że wideofreski Lejmana wydają się mieć walor dekoracyjny, to jednak dekoracją nie są. Zwierzęta przeniesione zostały do szpitala w skali zbliżonej do rzeczywistej. Nawarstwienie kontekstu zoo i kontekstu kliniki tworzy nowe znaczenia, dzięki którym projekcja ma szczególną siłę oddziaływania. Obecność zwierząt w przestrzeni szpitala wytrąca z codziennej rutyny i utartych schematów myślenia, pokazuje, że coś jest nie tak, jak być powinno. Sztuka po raz kolejny okazuje się dobrym narzędziem krytyki rzeczywistości, a także – co w odniesieniu do *Małych spektakli* najważniejsze – doskonałym medium terapeutycznym.

Dominik Lejman's film documents the project *Little Spectacles* carried out in the Children's Clinical Hospital in Białystok and referring to the enterprise entitled *Art in Hospital in Europe*, in which the artist participated. Besides Białystok, Lejman's video-frescoes of colourful exotic creatures broadcast from a projector onto the walls and flooring of hospital wards were shown in several other places, including Cleveland, New York and Warsaw. These works certainly helped their recipients, the young patients of paediatric hospitals, to domesticate and cheer up the unfamiliar space. The broadcastings were accompanied by workshops, in the process of which the children drew animals appearing in various places, thus creating their own, slightly friendlier topography of the clinic, as well as defining anew their relationship to the hospital rooms and corridors, and to animals.

The recording used in *Little Spectacles* was made in winter in the zoological garden. Lejman's approach to a video-recording is as minimalist and ascetic as possible; there is no attempt at ordering or interpreting the obtained material. The image takes on its proper meaning only through the process of decontextualisation. The filmed animals were placed in a context which is new and altogether not appropriate to them. Yet, in the case of flamingoes, iguanas or tigers, the space to which they were transferred carried similar meanings as the space in which they had been filmed. A zoological garden and a hospital have much in common; they are tightly controlled spaces with limited access; they are places of investigation and observation. The animals and patients are, respectively, in the state of captivity/containment and restraint/confinement. In the winter, exotic birds and wild cats in the zoo live in spaces of a few dozen square metres, which is similar to the area of a typical hospital corridor.

Even though Lejman's video-frescoes seem to be of a distinct decorative value, they are not decorations. The animals transferred to hospital spaces are nearly life-size. The effect of the recording is particularly strong because, when the contexts of the zoo and the clinic are superimposed, new meanings emerge. The presence of animals in hospital space distorts ordinary routines and questions familiar patterns of thought, demonstrating that something is not the way it should be. Again, art is shown to be an effective tool for the criticism of reality and – in the case of *Little Spectacles*, perhaps most importantly – it proves an excellent therapeutic medium.
















Małe spektakle, 2003
wideo, 23 min

Małe spektakle – Iguana, 2003
fotografia cyfrowa, 89 × 120 cm

Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2003 r.

Little Spectacles, 2003
video, 23 min

Little Spectacles – Iguana, 2003
digital photograph, 89 × 120 cm

Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2003

Diana Lelonek

Formy przetrwania Diany Lelonek to wizja świata (w tym świata sztuki) po kataklizmie. Narracja zorganizowana jest wokół kilku krótkich wiadomości mailowych. Zainspirowane zostały autentyczną korespondencją w sprawie odwołania, przesunięcia terminu bądź przeniesienia do Internetu planowanych wystaw, otrzymywaną przez artystkę od kuratorów i dyrektorów galerii po wybuchu pandemii COVID-19. Koronawirus na długie miesiące zamroził funkcjonowanie artystów i instytucji sztuki, produkcję i dystrybucję dzieł. Praca Lelonek to jeden z wielu możliwych scenariuszy przyszłości galerii, muzeów i artystów wobec problemów dotykających współczesne społeczeństwa: kryzysu klimatycznego, zapaści ekonomicznych i politycznych.

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

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

Z *Formami przetrwania* powiązana jest renderowana fotografia *Wyjście ludzi z galerii*. Jej tytuł i warstwa przedstawieniowa nawiązują do dystopijnej panoramy fotograficznej Zbigniewa Libery *Wyjście ludzi z miast* (2010). Postapokaliptyczna wizja świata bez sztuki to obraz powolnego anektowania cywilizacji przez naturę. Scena osadzona została na zaśmieconym dziedzińcu

Diana Lelonek's *Forms of Survival* are a vision of the world (including the world of art) after a catastrophe. The narrative revolves around several short e-mail messages. They were inspired by authentic correspondence concerning the cancellation, postponement or transfer of planned exhibitions to the web, received by Lelonek from curators and gallery directors after the outbreak of the COVID-19 pandemic. The coronavirus outbreak froze the work of artists and art institutions, the production and distribution of artworks, for months. Lelonek's work is one of many possible scenarios for the future of galleries, museums and artists in the face of the problems affecting contemporary societies: the climate crisis or the economic and political collapse.

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

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

Forms of Survival are linked with a rendered photograph *The Exodus of People from the Gallery*. Its title and representational layer refer to Zbigniew Libera's dystopian photographic panorama *The Exodus of People from the Cities* (2010). The post-apocalyptic vision



Formy przetrwania, 2020
wideo HD, 8 min, edycja 1/3
teksty, zdjęcia, nagrania terenowe, montaż: Diana Lelonek, lektorka: Sandra Babij, nagrania studyjne i mastering dźwięku: Marcin Partyka
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Forms of Survival, 2020
HD video, 8 min, edition 1/3
texts, photos, field recordings, editing: Diana Lelonek, voice-over: Sandra Babij, studio recordings and sound mastering: Marcin Partyka
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Galerii Arsenał w Białymstoku, do zdjęcia pozowali pracownicy tej instytucji. Gmach obraca się w ruinę, ze ścian odpada tynk, okna zabite są deskami. Z dziur w dachu wystają gałęzie drzew, dachówki porasta trawa. Brudni, okutani w łachmany ludzie wynoszą z wnętrza zdezelowane sprzęty. W pracy Lelonek ciężka sytuacja finansowa i niepewna przyszłość instytucji kultury metaforyzuje się w wizji agonii Arsenału. Poza kwestią bieżących kryzysów w *Wyjściu ludzi z galerii* ostrożnie można dostrzec także inny wątek: sporu dotyczącego relacji natury i kultury/sztuki, toczącego się od stuleci m.in. na płaszczyźnie teorii sztuki. Praca Lelonek to współczesny akord tych dyskusji, odnoszący się nie tyle do zagadnień estetyki i natury obrazowania, co społecznych uwarunkowań tworzenia sztuki.

of a world without art is an image of civilisation being slowly annexed by nature. The scene was set in the littered courtyard of the Arsenal Gallery in Białystok, and its employees posed for the photograph. The building is in ruins, with boarded-up windows and plaster falling off the walls. Tree branches stick out of holes in the roof, its tiles are overgrown with grass. Dirty, shabbily clad people are removing derelict equipment from the interior. In Lelonek's work, the difficult financial situation and uncertain future of the cultural institution is turned into a metaphor in a vision of the Arsenal Gallery's death throes. In addition to the issue of the current crises, another theme can be cautiously proposed as present in *The Exodus of People from the Gallery*: the dispute over the relationship between nature and culture/art, which has been going on for centuries at, among others, the level of art theory. Lelonek's work is a contemporary voice in these discussions, relating not so much to issues of aesthetics and the nature of imagery as to the social conditions of art production.



Wyjście ludzi z galerii, 2021
fotografia, render, 131 × 197 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2022 r.

The Exodus of People from the Gallery, 2021
photograph, render, 131 × 197 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2022

Diana Lelonek

W szklanej gablocie z zimnym oświetleniem LED Diana Lelonek zamknęła fragment pogorzeliska. Wśród zwęglonych przedmiotów dostrzec można deski, strzępy tkanin, gwoździe i skręcone druty, włókna, rękawice i nadpalone książki – w tym pozbawiony okładki kodeks karny. Uwagę przyciągają wtopione w podłogę gumowe podeszwy butów. Istotny w odbiorze pracy jest zapach – wokół obiektu unosi się swąd spalenizny. Instalacja, opatrzona tytułem *Wiosna na osiedlu Bema*, kontynuuje tradycję surrealistycznych i dadaistycznych *objets trouvés*. Szczątki spalonego domu przeniesione w kontekst galerii uwypuklają trudny społeczno-ekonomiczny problem, z którym Białystok mierzy się od lat.

Tkankę miejską Białegostoku cechują enklawy starej architektury drewnianej. Najstarsze zachowane obiekty pochodzą z 2. połowy XIX wieku. Stanowią świadectwo czasów, gdy wielu łódzkich fabrykantów przeniosło tu swoje przedsiębiorstwa, czyniąc Białystok „Manchesterem północy". Z drewna, taniego i dostępnego materiału, powstawały wówczas domy czynszowe, budowle użyteczności publicznej oraz wille fabrykantów i inteligencji. Zabudowa drewniana dominowała zwłaszcza w dzielnicach Chanajki, Bojary i Dojlidy. Spacer przez miasto pozwala odkryć wiele niszczejących drewnianych pustostanów. W 2011 r. powstał Szlak Architektury Drewnianej, obejmujący obecnie 28 obiektów z lat 1880–1947.

Drewnianą szatę ma także tytułowe osiedle Bema. W ostatnich latach zabudowa ta regularnie płonie, a na jej miejscu wyrastają apartamentowce. Aktywiści nie ustają w wysiłkach, by dowieść, że to nie przypadek, lecz rozmyślne działania sprzyjające interesom deweloperów i poniekąd planom rozwoju urbanistycznego miasta. Praca Lelonek mówi o polityce historycznej, która nie ma szans na wygraną z interesem ekonomicznym. Tożsamość i wyjątkowość miasta ginie pod szablonowymi nowoczesnymi osiedlami, których powstanie podyktowane jest przez konieczność utylizacji i spieniężenia przestrzeni. Stopiony z resztkami drewnianego domu kodeks karny stanowi wymowny komentarz tej sytuacji.

In a glass display case with cold LED lighting, Diana Lelonek has enclosed a fragment of a conflagration site. Among the charred objects there are planks, shreds of fabric, nails and twisted wires, fibres, gloves and half-burnt books, including the Penal Code without a cover. The eye is drawn to the rubber shoe soles embedded in the floor. The sense of smell is important in the perception of the work, the stench of burning surrounding the display. Entitled *Spring in the Józef Bem Housing Estate*, the installation continues the tradition of Surrealist and Dadaist *objets trouvés*. The remains of a burnt-down house transferred into the context of an art gallery highlight a difficult socio-economic problem with which Białystok has been grappling for years.

Enclaves of old timber architecture are distinctive to the urban fabric of Białystok. The oldest surviving buildings date from the second half of the nineteenth century. They are a testimony to the times when many Łódź factory owners moved their businesses there, turning Białystok into the "Manchester of the North". Timber, a cheap and available material, was used to build tenements, public buildings and villas of factory owners and members of the intelligentsia. Timber buildings predominated especially in the districts of Chanajki, Bojary and Dojlidy. A walk through the city reveals many vacant, deteriorating timber buildings. In 2011, the Route of Timber Architecture was created, currently encompassing 28 buildings dating from 1880 to 1947.

The eponymous Józef Bem Housing Estate also has a timber exterior. In recent years, these buildings have been burning down on a regular basis, with apartment blocks constructed in their place. Activists are relentless in their efforts to prove that these conflagrations are not accidental, but a deliberate act that favours the interests of developers and, in a way, the city's urban development plans. Lelonek's work refers to historical policy which has no chance of winning against economic interests. The city's identity and uniqueness is lost among the run-of-the-mill modern housing estates, the creation of which is dictated by the need to utilise and monetise space. The Penal Code fused with the remains of a timber house is an eloquent comment on this situation.



Wiosna na osiedlu Bema, 2020
instalacja unikatowych przedmiotów znalezionych przez artystkę, szklana gablota z oświetleniem LED, 120 × 80 × 70 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Spring in the Józef Bem Housing Estate, 2020
installation of unique objects found by the artist, glass display case with LED lighting, 120 × 80 × 70 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Norman Leto

Praca Normana Leto jest wizualizacją biografii Edwarda Krasińskiego, jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy lat 60. i 70. XX wieku. *Bryła życiorysu Edwarda Krasińskiego* należy do serii portretów wygenerowanych komputerowo, wśród których znajdują się wizerunki zarówno znanych, jak i anonimowych osób. *Bryły* powstają przy użyciu napisanego przez artystę programu do tworzenia grafiki 3D, przetwarzającego dane otrzymane bezpośrednio od portretowanych, bądź też – w wypadku osób nieżyjących – uzyskane ze źródeł historycznych. Informacje porządkowane są za pomocą ankiety, której poszczególne pytania dotyczą m.in. nałogów, rodzeństwa, liczby publikacji na temat danej osoby czy też liczby wyników, jakie przynosi wyszukiwanie jej nazwiska w Internecie.

Informacje zostają przekształcone w wirtualną rzeźbę, abstrakcyjny portret łączący elementy obrazu psychologicznego i profilu społecznego osoby portretowanej. Wizerunek, będący efektem precyzyjnej analizy danych, jest z jednej strony nieczytelnym produktem programu komputerowego, z drugiej zaś niepowtarzalnym obrazem opartym na kombinacji informacji jednostkowych. Leto tworzy nową jakość biografii, alternatywną względem narracji literackich i funkcjonującą w autonomicznej rzeczywistości. Swoistość *Bryły życiorysu Edwarda Krasińskiego* ujawnia się dopiero w porównaniu z wykonanymi tą samą metodą bryłami życiorysów innych osób: im większą ilością danych dysponuje komputer, tym większa i bardziej złożona jest struktura biografii. *Bryłę życiorysu Edwarda Krasińskiego* artysta uznał za stosunkowo mało skomplikowaną, tłumacząc to niewystarczającą ilością danych.

Autorskiej analizy struktur życiorysów Leto dokonał w filmie *Sailor* (2010). Komentarz towarzyszący poszczególnym wizualizacjom, płynący z ust narratora, naukowca programisty, ujawnia metafizyczny i egzystencjalny potencjał każdej z brył. Wirtualne biografie, obrazując charakter społecznego życia portretowanych, równie dużo mówią o pamięci zbiorowej i mechanizmach warunkujących sposób funkcjonowania jednostki w trybach historii.

The work by Norman Leto is a visualization of the life story of Edward Krasiński, one of the most prominent representatives of the Polish avant-garde of the 1960's and 1970's. It belongs to a series of computer generated portraits of both famous figures, as well as anonymous persons. The objects are created by means of computer software developed by the artist for creating 3D graphics, by processing the data received directly from the people being portrayed or – as in the case of deceased persons – obtained from historical sources. The information is collated based on a survey with questions about such things as addictions, siblings, number of publications about the given person, or number of hits when browsing the Internet in search of the given person's name.

The obtained data is further transformed into a virtual sculpture – an abstract portrait which is a combination of the psychological and social profiles of the given individual. The image, which is the result of precise data analysis, is on the one hand an unclear product of a software application and, on the other, a unique image based on a combination of single pieces of information. Leto thus creates a new biographic quality, which is alternative to literary narratives and which functions in an autonomous reality. The specific character of this work of art is not revealed until it is compared to other such *lifeshapes* representing the biographies of other people: the more data fed into the computer, the bigger and more complex the structure of the biography. The artist felt that in the case of Edward Krasiński, the *lifeshape* was relatively uncomplicated due to a limited quantity of input data.

Leto conducted an analysis of the structures of the life stories in his film entitled *Sailor* (2010). The commentary on the different visualizations, given by a narrator who is a scientist and a programmer, reveals the metaphysical and existential potential of each of the objects. The virtual biographies, illustrating the nature of the social life led by each of the individuals, is also very telling about collective memory and the mechanisms conditioning the functioning of a person in the meanders of history.



Bryła życiorysu Edwarda Krasińskiego, 2009
wersja blue, custom software, 3D, fotograficzny druk archiwalny na płótnie, 140 × 140 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2010 r.

The Lifeshape of Edward Krasiński, 2009
blue version, custom software, 3D, archival photographic print on canvas, 140 × 140 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2010

Leszek Lewandowski

Przyjęcie przez Leszka Lewandowskiego abstrakcji jako języka wypowiedzi nie wynikło z przekonania artysty o nastaniu końca obrazowania czy wyczerpaniu się formuł realistycznej i figuratywnej. Zainteresowanie abstrakcją miało korzenie w fascynacji zaburzeniami spostrzegania i względnością odbioru rzeczywistości. Artysta wiele razy przywoływał sytuację z dzieciństwa, gdy gorączkując w chorobie, doświadczał halucynacji. To pozornie błahe wspomnienie wzbudziło w nim przeświadczenie o zawodności poznania zmysłowego i zorientowało na badanie ograniczeń percepcji. Lewandowski nieodmiennie tworzy z założeniem, że wzrokowi nie można ufać.

Artysta, zanim zaczął tworzyć instalacje oparte na wirujących spiralach, lustrach weneckich i żarówkach, posługiwał się bardziej tradycyjnym medium. Malował obrazy, o których specyfice stanowiła zależność między fakturą powierzchni a padającym na nią światłem. Do tej grupy należą dwie prace z *Kolekcji II*. Dużych rozmiarów prostokątne płótno i wielokrotnie mniejszy od niego klocek drewna, zagruntowane na biało, zostały gęsto pokryte naniesionymi czarną farbą kreskami i pacnięciami. Odczucia występujące w trakcie obcowania z nimi można porównać do „mroczków przed oczami" czy patrzenia na rozwibrowane mrowisko. Automatycznie przychodzi na myśl „śnieżenie" – czarno-biały szum na ekranach telewizorów towarzyszący zakłóceniom sygnału.

Praca na drewnie wygląda jak zmniejszony i obrócony o 180 stopni wycinek tej na płótnie. Obie przecina w poprzek falująca linia, dzieląc je na nierówne części. Obrazy eksponowane są obok siebie, tak by linie te znajdowały się na zbliżonym poziomie. Ten zabieg daje wrażenie ciągłości, a przy intensywnym wpatrywaniu się w powierzchnię prac drżąca biała linia wydaje się pojawiać także na tle ściany, w przerwie między nimi.

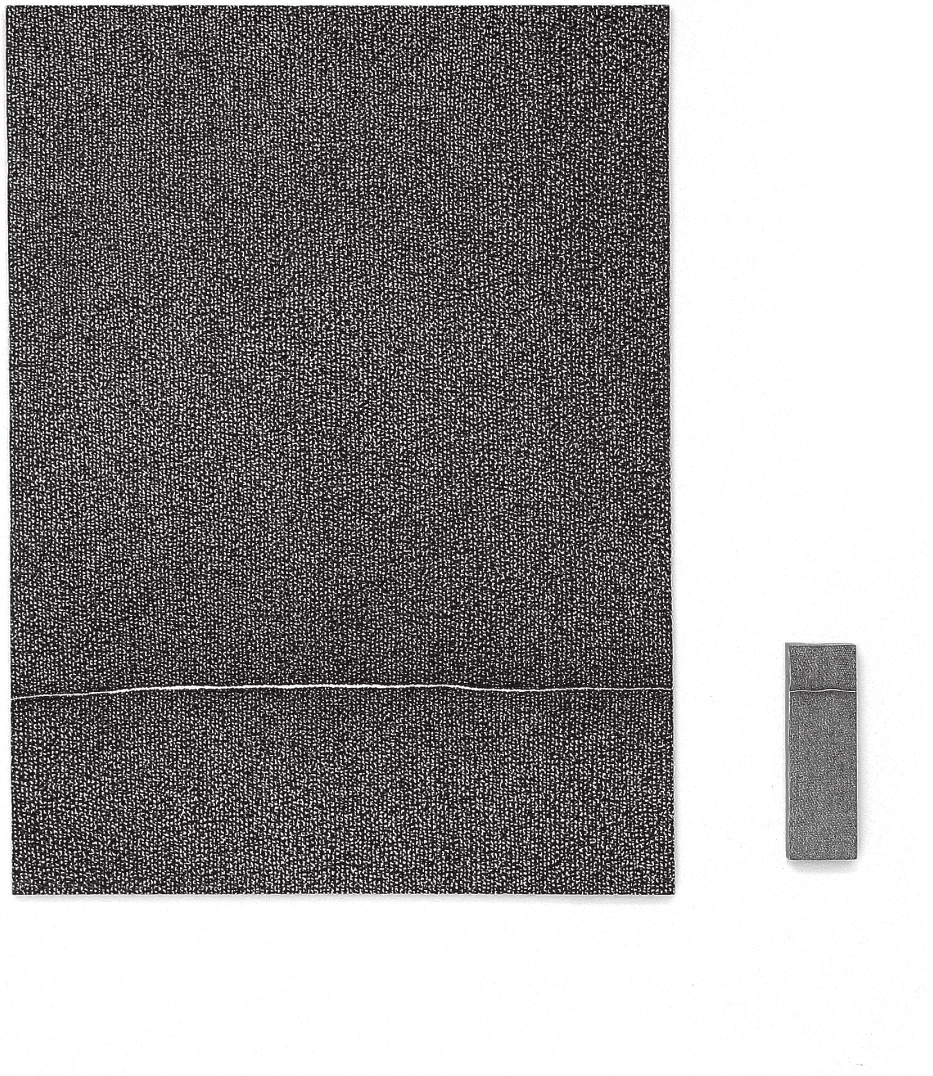
Posługując się stosunkowo nieskomplikowanymi środkami, Lewandowski pogrywa z odbiorcą, prowadzi go na manowce i zmusza do zastanowienia nad relacjami między nim (widzem) a spostrzeganym światem. Można założyć, że pozostawia z przekonaniem o złudności i subiektywności widzenia, dezorientacją w przestrzeni oraz niepewnością co do statusu percypowanych sytuacji i rzeczy.

Leszek Lewandowski's adoption of abstraction as a language of expression did not result from his conviction that imagery has come to an end or that the realistic or figurative formulas have been exhausted. His interest in abstraction was rooted in a fascination with perceptual distortions and the relative nature of the perception of reality. Lewandowski repeatedly recalled a situation from his childhood when, sick and feverish, he experienced hallucinations. This seemingly trivial memory left him with a conviction that sensory cognition is fallible, and oriented him towards exploring the limitations of perception. Thus, he invariably creates art with the assumption that sight cannot be trusted.

Before he began creating installations based on spinning spirals, Venetian mirrors and light bulbs, Lewandowski worked in a more traditional medium. He used to paint images that distinctively relied on the relationship between the texture of the surface and the light falling on it. Two works from *Collection II* belong to this group. A large rectangular canvas and a much smaller block of wood primed in white are densely covered with dashes and flecks applied in black paint. Sensations experienced while perceiving them can be likened to having dark spots floating before one's eyes, or to looking at a vibrantly alive anthill. Another image that automatically comes to mind is "snowing", the black-and-white noise on a TV screen that accompanies signal interference.

The painting on wood looks like a section of the one on canvas, only reduced in size and rotated by 180 degrees. Both are bisected by a wavy line which divides them into unequal parts. The works are exhibited side by side, so that the lines are at a similar level. This imparts a sense of continuity, and when we gaze intently at the surface of the works, a trembling white line seems to appear on the wall, too, in the gap between the two works.

Making use of relatively uncomplicated means, Lewandowski plays with the viewers of his works, leads them astray and forces them to reflect on the relationship between themselves and the perceived world. It can be assumed that he leaves the viewers with a belief in the illusory and subjective nature of vision, a disorientation in space and an uncertainty as to the status of perceived situations and things.



bez tytułu, 1995
tempera na płótnie, 130 × 97 cm

bez tytułu, 1995
tempera na drewnie, 31 × 10 cm

Prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1996 r.

untitled, 1995
tempera on canvas, 130 × 97 cm

untitled, 1995
tempera on wood, 31 × 10 cm

Works purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1996

Leszek Lewandowski

U źródeł projektów Leszka Lewandowskiego leży nieufność wobec ludzkiej percepcji. Ów sceptycyzm towarzyszy jego poszukiwaniom artystycznym od wielu lat, prowadząc z jednej strony do podważania mechanizmów spostrzegania, z drugiej zaś do ciągłego ujawniania wątpliwego statusu prawdy oraz tego, co powszechnie odbierane jest jako oczywiste. Lewandowski korzysta przy tym z zasobów kultury i nauki: sięga po doświadczenia op-artu oraz sztuki kinetycznej, zdobycze matematyki, optyki i psychologii percepcji.

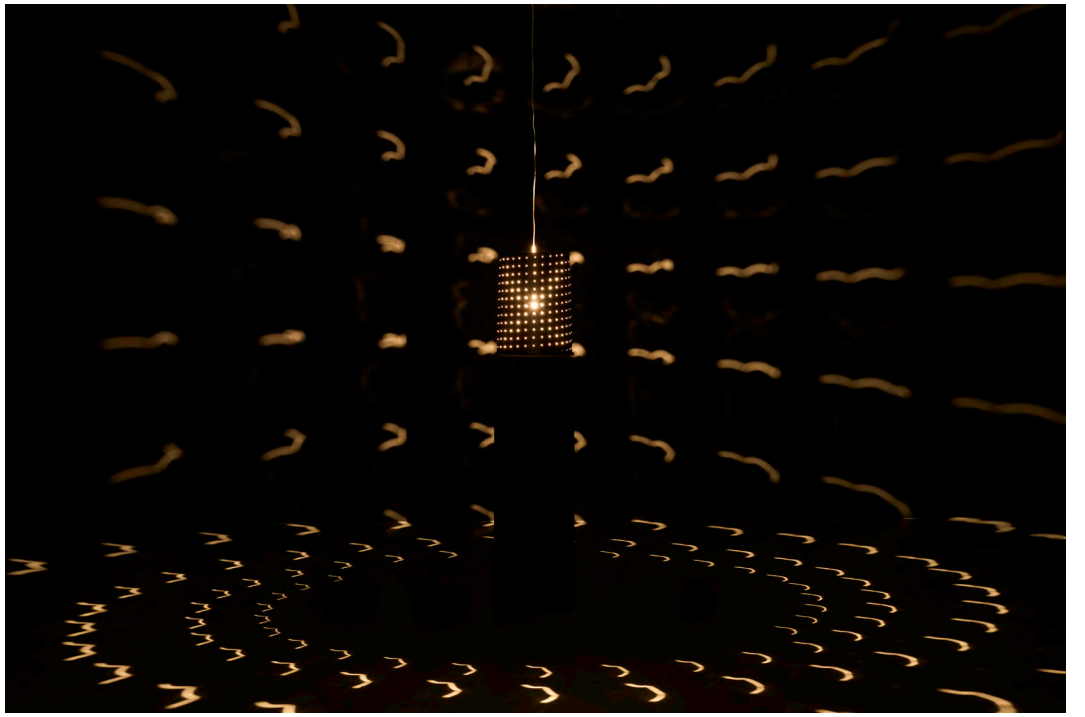
Imaginoskop to cylindryczny obiekt wprowadzany w ruch za pomocą niewielkiego silnika. Dzięki perforowanej powierzchni i umieszczonej wewnątrz żarówce obracający się wokół własnej osi walec rzutuje na ściany wirujące spirale światła. Instalacja uaktywnia się w momencie wkroczenia w jej przestrzeń oglądającego. To on, wystawiony na działanie jednostajnego ruchu kręgów świetlnych, ulega różnego rodzaju złudzeniom, doświadcza zaburzeń odbioru i stanów, które mogą być bliskie transowi, hipnozie czy otumanieniu. Poddając próbie spostrzeganie, Lewandowski podaje w wątpliwość wizję rzeczywistości będącą wynikiem subiektywnej interpretacji bodźców dochodzących z otoczenia. Aranżuje sytuację balansującą na granicy gry z widzem i eksperymentów z iluzją, aby sprowokować do refleksji nad bezkrytycznie uwewnętrznianymi obrazami świata.

Imaginoskop można interpretować w kontekście *Wstępu do imagineskopii* (wyd. 1977) autorstwa Śledzia Otrembusa Podgrobelskiego (pseud. zapewne Stanisława Moskala). W prześmiewczym traktacie, utrzymanym w konwencji tekstu naukowego, przedstawia on cele, metodologię i narzędzia badawcze imagineskopii – fikcyjnej nauki o poszerzaniu wyobraźni za pośrednictwem zmysłu wzroku. Podstawowym instrumentem służącym do tego celu jest imagineskop, czyli „każdy otwór dziurawiący na wylot jakąkolwiek stałą substancję", np. dziura po sęku w desce. Podgrobelski opatruje swój wywód przypisami i bibliografią, konstruuje fachowe opisy, które ilustruje rysunkami technicznymi. Przerysowana „akademicka" narracja służy ośmieszeniu hermetycznego dyskursu nauki oraz ludzkiej skłonności do apriorycznego przyjmowania jej ustaleń. Lewandowski wydaje się zachowywać podobny dystans do nauk ścisłych. Nie tyle jednak dyskredytuje ich osiągnięcia, co pokazuje ich niewystarczalność, konfrontując je z niezgłębioną w istocie potęgą wyobraźni.

At the source of Leszek Lewandowski's projects lies distrust of human perception. Scepticism towards it has for many years accompanied his artistic search, leading, on the one hand, to his questioning the mechanisms of perception, and on the other, to his continuously revealing the problematic status of truth and of the issues generally perceived as obvious. In this, Lewandowski makes use of the resources of culture and science, the achievements of op-art and kinetic art, the discoveries of mathematics, optics and psychology of perception.

The *Imaginoscope* is a cylindrical object set in motion by a small engine. Due to its perforated surface and a light bulb placed inside, a rotating cylinder projects spiralling patterns of light onto the walls. The installation is activated when the viewer enters into its space. Exposed to the monotonous movement of the circles of light, the viewer falls prey to various illusions and experiences disturbances in perception and states similar to trance, hypnosis or stupor. Putting perception to test, Lewandowski expresses his doubt in the vision of reality resulting from subjective interpretation of stimuli coming from the environment. He arranges a situation that balances on the borderline between a game with the viewer and an experiment with illusion, to provoke reflection on the uncritically internalised images of the world.

The *Imaginoscope* may be interpreted in the context of *Wstęp do imagineskopii* (*Introduction to Imaginescopy*, publ. 1977) by Śledź Otrembus Podgrobelski (most probably pseudonym of Stanisław Moskal). This mock-treatise kept in the convention of a scientific text presents the aims, methodology and research tools of imaginescopy, a fictitious science of broadening imagination by means of the sense of sight. The fundamental instrument to achieve this aim is the imaginescope, that is "any hole piercing any solid substance through", for instance a hole left in a board by a fallen-out knot. Podgrobelski attached footnotes and bibliography to his lecture, and constructed specialist descriptions illustrated with technical drawings. The exaggerated "academic" narration served to ridicule the hermetic discourse of science and the people's tendency to uncritically accept scientific findings. Lewandowski appears to maintain a similar distance to exact sciences; yet he focuses less on discrediting their achievements than on demonstrating their insufficiency by confronting them with the essentially unfathomable power of imagination.



Imaginoskop, 2002
obiekt, silnik, sklejka, żarówka, wys. 40, ∅ 30 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2002 r.

Imaginoscope, 2002
object, an engine, plywood, a light bulb, H 40, ∅ 30 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2002

Leszek Lewandowski

„Łatwiej uwierzyć, że ktoś wykopał przejście setki metrów w dół niż że to złudzenie". Komentarz na temat pracy *Kanał* Leszka Lewandowskiego trafnie oddaje sytuację widza skonfrontowanego z realizacjami artysty. Lewandowski od niemal trzech dekad zgłębia kwestie złudzenia optycznego i uwarunkowań ludzkiego spostrzegania. Zainteresowania optyką, teorią kwantową i epistemologią przekłada na wciągające odbiorcę obiekty i instalacje. Operując lampami i lustrami, wprawia widza w stan dezorientacji, pogrywa ze zmysłami, pokazując, że narzędzia pozwalające człowiekowi funkcjonować w świecie są zawodne.

Kanał to wysoki na pół metra betonowy krąg, w którym artysta poziomo osadził lustra, a w ściany wmontował lampę przemysłową i metalowy uchwyt. Ustawienie luster sprawia, że spoglądając do środka, widzimy obraz do złudzenia przypominający wnętrze głębokiej studni, do której można zejść. Praca została przygotowana na wystawę „Polska – Niemcy 4:6" (Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2009). Pokazanie jej w takim kontekście prowadzi skojarzenia w stronę niełatwych relacji obu krajów. Sugestywny tytuł automatycznie przywołuje powstanie warszawskie i relacje osób uczestniczących w walkach. Nieuchronnie w orbicie pracy pojawiają się inne obrazy poświęcone wydarzeniom sierpnia 1944 r. choćby film *Kanał* Andrzeja Wajdy. Artysta jednak nie rozstrzyga tu kwestii historycznych, w zasadzie ich nie komentuje. Niemniej pokazując, jak łatwo zwodzić ludzkie postrzeganie, a zatem i poznanie, zdaje się przypominać, iż równie łatwo manipulować historią. Komentując pracę, powiedział: „Poprawność może być polityczna, a sztuka powinna być wolna od takich ograniczeń".

Mówiąc o obszarach inspiracji, Lewandowski wskazał pisma Jacques'a Derridy i wypracowany przez niego neologizm „różnia", którego filozof nie chciał ujmować ani w kategoriach pojęcia, ani słowa. Twierdził, że słowa nie przywołują bezpośrednio tego, co mają oznaczać. Ich znaczenie można uchwycić za pomocą kolejnych słów, mających takie same ograniczenia. Proces nazywania czy rozumienia zachodzi w nieskończoność. Postmodernistyczna niepewność co do możliwości poznania, ujmowanie rzeczywistości jako konstrukcji stworzonej przez mózg człowieka – to kolejna, nieco przewrotna odsłona znaczeń wpisanych w obiekty Lewandowskiego, często budowane według ścisłych naukowych reguł.

The comment: "It is easier to believe that someone has dug a passage hundreds of metres down than that it is an illusion", which Leszek Lewandowski's *The Sewer* has drawn, correctly describes the situation of a viewer confronted with this artist's output. For nearly three decades Lewandowski has been exploring the issues of optical illusions and the determinants of human perception. His interest in optics, quantum theory and epistemology is transformed into objects and installations that draw the viewers in. Making use of lamps and mirrors, he puts the viewers into the state of disorientation and plays with their senses, thereby demonstrating that the tools that allow a human being to function in the world are fallible.

The Sewer is a concrete circle pit block half a metre high, inside which Lewandowski placed horizontal mirrors; in its walls he mounted an industrial lamp and a metal handle. Due to the arrangement of the mirrors, whoever looks inside sees what appears to be an interior of a deep well, into which one could descend. The work was prepared for the *Poland – Germany 4:6* exhibition (BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2009). Being shown in this context, it brings to mind associations with the uneasy relations between the two countries. The title automatically suggests the Warsaw Uprising and the testimonies of its participants. Other images focused on the events of August 1944, for instance Andrzej Wajda's film *Kanał*, inevitably enter the orbit of Lewandowski's work. Lewandowski does not make pronouncements on historical issues; he practically refrains from commenting. Yet by showing the ease with which human perception, and thus also cognition, are deceived he seems to remind us that history is just as easy to manipulate. Commenting on this work, he said: "Correctness can be political, and art should be free of such limitations".

Speaking of the areas of his inspiration, Lewandowski pointed to the writings of Jacques Derrida and the neologism *différance* which the philosopher had coined and which he did not want to describe in the categories of either a concept or a word. According to Derrida, words do not refer directly to what they are supposed to signify; their meaning can be captured through other words, which nevertheless have the same limitations. The process of naming or understanding is infinite. Another, slightly perverse cluster of meanings embedded in Lewandowski's objects, which are often constructed strictly in keeping with the rules of science, point to the postmodernist uncertainty as to the possibility of cognition, the conception of reality as a construct created by the human brain.



Kanał, 2009
krąg betonowy, lustra, lampa, 50 × ∅ 85 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2014 r.

The Sewer, 2009
concrete circle pit block, mirrors, lamp, 50 × ∅ 85 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2014

Zbigniew Libera

Mistrzowie Zbigniewa Libery to cykl fikcyjnych artykułów prasowych poświęconych wybranym przedstawicielom polskiej neoawangardy, działającym głównie w latach 70. ubiegłego wieku. Pod względem formalnym utrzymane są w one konwencji stron z wysokonakładowych tygodników, takich jak „Polityka" czy „Magazyn Gazety Wyborczej". Oddają ich układ i szatę graficzną, a kilka z siedemnastu zaaranżowanych przez artystę stron, m.in. materiały dotyczące Zofii Kulik, Andrzeja Partuma, Leszka Przyjemskiego, Jana Świdzińskiego i Anastazego Wiśniewskiego, zanim zyskało status dzieła sztuki, zostało opublikowanych w postaci artykułów prasowych. Podobnie jak inna z realizacji Zbigniewa Libery – *Ostateczne wyzwolenie* (2004) – prace te zostały usytuowane we właściwym im z pozoru kontekście i zamieszczone m.in. w „Gazecie Wyborczej".

Jak komentował Libera, *Mistrzowie* to hołd oddany przez niego artystom, którzy funkcjonują poza ramami podręcznikowej historii sztuki, chociaż wywarli znaczący wpływ na sztukę lat 80. i 90. W jednym z wywiadów autor podkreślał dostrzegane przez siebie zależności między twórczością swoich mistrzów a działalnością artystów współczesnych. Sfingowane artykuły, dzięki którym wybrani twórcy sytuowani są przez Liberę w porządku wiedzy, niejako włączeni do bibliografii działań artystycznych lat 70., budują alternatywną, prywatną narrację na temat nieodległych dziejów neoawangardy.

Praca Libery daleko wykracza jednak poza subiektywną ocenę dziejów sztuki. Cykl *Mistrzowie* odnosi się do kwestii bardziej uniwersalnych, związanych z mechanizmami pisania historii sztuki, tworzenia kanonów, wykluczania z nich jednych artystów, a włączania innych. Mechanizmy te, warunkowane w każdym momencie historycznym odmiennymi czynnikami społecznymi, politycznymi i ekonomicznymi, działały od zawsze. Dokonywane przez krytyków i historyków sztuki analizy tych zjawisk prowadzą często do podważenia obowiązujących kanonów i budowania alternatywnych modeli narracji historycznych, wydobywania na światło dzienne problemów i tendencji marginalizowanych. W takim kontekście powstała choćby feministyczna historia sztuki.

Libera poddaje sztukę polską podobnej analizie. Tworząc cykl *Mistrzowie*, posłużył się medium, które jest jednym z narzędzi wykluczenia bądź apoteozy twórcy. Gazetowa konwencja prac odnosi się do prasy jako czynnika kanonotwórczego i opiniotwórczego. To na jej łamach toczą się decydujące dla artystów i kuratorów dyskusje. W tle pracy Libery pojawia się pytanie o zasadność i miarodajność dziennikarskich wyborów, arbitralność ocen i siłę, z jaką kształtują one obraz sceny artystycznej.

Masters by Zbigniew Libera is a cycle of simulated newspaper articles concerning selected artists of the Polish New Avant-garde, active mostly in the 1970s. From the formal point of view, the articles conform to the convention of similar pages in the high-circulation weeklies, such as *Polityka* and *Magazyn Gazety Wyborczej*, reflecting their layout and graphic design; some of the seventeen pages arranged by Libera, including those on Zofia Kulik, Andrzej Partum, Leszek Przyjemski, Jan Świdziński and Anastazy Wiśniewski, were published as newspaper articles before they gained the status of works of art. Similarly to another work by Zbigniew Libera, *The Final Liberation* (2004), they were located in a seemingly appropriate context and published in, among others, *Gazeta Wyborcza*.

Libera commented that *Masters* constitutes his homage to artists who significantly influenced the art of the 1980s and '90s, but are nevertheless still placed outside the course-book history of art. In an interview, Libera emphasised the relationships he had observed between the oeuvre of his masters and the works of contemporary artists. The simulated articles, due to which the selected artists are situated by Libera in the scientific content, including them, so to speak, into the bibliography of artistic activity in the 1970's, construct an alternative, private narrative regarding the not-so-distant past of the New Avant-garde.

Libera's work by far exceeds subjective assessment of art history, however. The *Masters* cycle refers to more universal issues linked with the mechanisms of writing art history, creating canons, as well as the exclusion of some artists and inclusion of others into those canons. These mechanisms have always been at work, although at different points in history they may have been conditioned by various social, political and economic factors. Analyses of those phenomena by critics and historians of art often result in subverting obligatory canons and developing alternative models of historical narratives, and thus in bringing marginalised issues and tendencies to light. Feminist history of art constitutes an instance of this process.

Libera has subjected Polish art to a similar analysis. In creating the *Masters* cycle, he has used a medium which is a common tool in the process of an artist's exclusion or apotheosis. The newspaper-page convention of these works refers to the function of the press as the canon-creating and opinion-forming element. After all, it is the press that constitutes an arena for debates that are crucial to artists and curators alike. Questions concerning the relevance, validity and authoritativeness of journalists' choices, the arbitrariness of their opinions and the power with which such opinions shape the image of the art scene are the backdrop to Libera's work.









Mistrzowie, 2004
15 fotografii (11 szt.: 70 × 100; 2 szt.: 70 × 90; 2 szt.: 70 × 50 cm)
Praca w depozycie Galerii Arsenał w Białymstoku od 2005 r.

Masters, 2004
15 photographs (11 pieces: 70 × 100 cm; 2 pieces 70 × 90 cm; 2 pieces 70 × 50 cm)
Work deposited at the Arsenal Gallery in Białystok since 2005

Zbigniew Libera

Wolny strzelec, fotograficzny autoportret Zbigniewa Libery jako społecznego banity, ma wymiar alegoryczny, a bohater dyptyku jest figurą artysty osadzonego w prawnych i społeczno-ekonomicznych realiach dzisiejszej Polski. Ramy narracyjne zdjęć są łatwe do odczytania: pracownik kolei na obrzeżach miejskiego osiedla znajduje nagiego, żyjącego na dziko człowieka. Trzyma go za ramię i prowadzi jak uciekiniera. Dwa ujęcia pojmanego – z daleka i z bliska – wykonane zostały z wnętrza samochodu. Całej sytuacji przyglądają się postronni świadkowie – niektórzy widoczni tylko jako odbicia w lusterkach auta. Atmosfera fotografii – sytuacja zagrożenia w połączeniu z niepokojącą martwotą osiedla – bliska jest innej realizacji Libery: panoramy *Wyjście ludzi z miast* (2010).

Wolny strzelec i wykluczony to dwa oblicza społecznego portretu artysty. Wolny strzelec to osoba niezwiązana umową dyktującą reguły pracy, zachowująca pewną autonomię, kojarzona zwykle z jednostkami kreatywnymi, w tym z artystami. Ową niezależność Libera ironicznie podaje w wątpliwość. Wolni strzelcy pozbawieni są przywilejów, jakie daje sformalizowane zatrudnienie, a obowiązujący w Polsce system ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych nie sprzyja takiej działalności. Paradoksalnie, wolny strzelec wpada w pułapkę wolności. Na trudną sytuację materialną twórców Libera zwracał już uwagę wielokrotnie, choćby w ramach Dnia bez Sztuki – ogólnopolskiego strajku artystów (2012).

Wizerunek artysty wyrzutka ma wiele rysów Chrystusa. W ujęciu z oddali Libera ukazany został w pozie znanej choćby z ikonografii Chrystusa przy kolumnie. W bliskim kadrze poniżej jego żeber widoczna jest rana podobna do tej, którą miał Chrystus. Schemat portretu kompozycyjnie nawiązuje do rysunkowego *Autoportretu nago* Albrechta Dürera (ok. 1509, Residenzschloss, Weimar), a także – poprzez detale (np. spojrzenie) i na poziomie koncepcji – do jego *Autoportretu* (1500, Stara Pinakoteka, Monachium), na którym artysta ukazał siebie w konwencji średniowiecznych wyobrażeń Chrystusa. Postać „umęczonego" wpisuje się też w romantyczną koncepcję poety jako mesjasza przyjmującego na siebie cierpienie narodu. Metaforyczna strona pracy nieco niuansuje społeczne zaangażowanie dyptyku, nadając mu bardziej uniwersalny wymiar.

Freelancer, Zbigniew Libera's photographic self-portrait as a social outcast, has an allegorical aspect, and the protagonist of the diptych is a type: an artist situated in the legal and socio-economic realities of contemporary Poland. The narrative framework is easy to decipher: a railway worker finds a naked man, living wild on the outskirts of a city housing estate. Leading him, the railway man holds him by the arm like an escapee. Two shots of the captured man, from afar and close up, were taken from inside a car. The scene is watched by accidental witnesses, some seen only as reflections in the rear-view mirrors of the car. The atmosphere of these photographs: a threatening situation in connection with the menacing, death-like emptiness of the housing estate, brings to mind another of Libera's works: the panorama entitled *The Exodus of People from the Cities* (2010).

A freelancer and an outsider: these are the two contrasting aspects of the social image of an artist. Free from the constraints of a contract that would dictate the premises of employment, a freelancer is, to a certain extent, an autonomous being; this status is usually associated with creative individuals, including artists. Libera ironically calls this freedom into question. Freelancers are denied the privileges granted by formalised employment, and the present-day Polish system of social and health insurances does not favour freelance work. A freelancer may, paradoxically, be trapped by his freedom. Libera has many times called attention to the artists' difficult financial situation, for instance during the Day Without Art (2012), a nationwide strike of the artists .

The image of the outcast artist greatly resembles that of Christ. For example, in the photograph taken from the distance, Libera assumes a pose familiar from the iconography of the Flagellation, while in the close-up, a wound similar to that of Christ is discernible below his ribs. The compositional layout refers to Albrecht Dürer's drawing *Self-Portrait in the Nude* (ca. 1509, Residenzschloss, Weimar), and also, due to the details, e.g. the gaze, and the conception, to Dürer's *Self-Portrait* (1500, Alte Pinakothek, Munich), where the artist showed himself in the convention of medieval representations of Christ. Also, the image of a "martyr" conforms to the Romantic conception of a poet as a messiah taking the suffering of the nation onto himself. Giving some nuance to the diptych's social involvement, the metaphorical aspect makes it more universal in its essence.





Wolny strzelec (autoportret), 2013
dyptyk, fotografia, tusz pigmentowy na papierze, dibond,110 × 218; 110 × 147 cm, edycja 3 + 2 AP, egz. #1/3
Prace zakupione przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Freelancer (Self-portrait), 2013
diptych, photography, pigment ink on paper, ACP sheet, 110 × 218; 110 × 147 cm, edition 3 + 2 AP, copy #1/3
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Victoria Lomasko

W 2012 r. przez Rosję przetoczyła się fala protestów przeciwko wynikom wyborów do Dumy Państwowej oraz ponownemu objęciu przez Władimira Putina urzędu prezydenta. Stały się one tematem tworzonego na gorąco cyklu rysunków *Kronika oporu* Wiktorii Lomasko. Jednym z wydarzeń, które zdokumentowała artystka, była trwająca tydzień akcja „Occupy Abai". Na początku maja 2012 r. po zaprzysiężeniu Putina, grupa opozycjonistów rozbiła obóz przy bulwarze Czystoprudnym w Moskwie, nieopodal Ambasady Kazachstanu oraz pomnika kazachskiego poety i filozofa Abaja Ibrahima Kunanbajewa. Lomasko wykonywała rysunki na miejscu, jako aktywna uczestniczka protestu, a jej prace były rozwieszone w różnych punktach obozu.

W *Kronice oporu* artystka utrwaliła kilka postaci będących twarzami demonstracji (m.in. grupę Pussy Riots). Przede wszystkim skupiała się jednak na zwykłych obywatelach reprezentujących różne grupy społeczne. Do każdego epizodu protestów podchodziła indywidualnie, starając się oddać atmosferę tłumu. Rysując większe manifestacje, uważnie wybierała charakterystyczne postaci, ekspresywne banery czy znaczące sytuacje, tworząc tym samym syntezę danej demonstracji, pokazując ją jako proces, trwające w czasie zgromadzenie ludzi i rozbrzmiewanie postulatów. Metodę swojej pracy Lomasko określa mianem reportażu rysunkowego. Rysunek jako medium służące do dokumentacji protestów artystka ceni wyżej niż fotografię. Jej zdaniem odręczne linie wydobywające sylwetki ludzi i przedmiotów lepiej oddają subiektywną wizję wydarzeń, emocje rządzące tłumem, a w końcu zależności między obrazem a towarzyszącym mu tekstem.

Prace artystki bywają wiązane z językiem wizualnym takich twórców, jak Joe Sacco, maltańsko-amerykański przedstawiciel reportażu komiksowego, czy Marjane Satrapi, irańsko-francuska ilustratorka, autorka komiksów i reżyserka. Właściwszym punktem odniesienia dla poszukiwań Lomasko wydają się jednak rodzime (rosyjskie) tradycje reportażu ilustrowanego, takie jak albumy demobilizacyjne (kroniki dokumentujące pobyt mężczyzn w wojsku), amatorskie reportaże z frontu czy zapisy życia więziennego.

In 2012, Russia witnessed a wave of protests against the results of elections to the State Duma, the lower house of the federal assembly, and against Vladimir Putin's re-election for president. Those protests are the topic of Victoria Lomasko's *Chronicle of Resistance*, a series of drawings created in the heat of the moment. One of the events she documented was the week-long action "Occupy Abai", which took place in early May 2012, after Putin's swearing-in ceremony. A group of protesters made a street encampment in Chistoprudnyi boulevard in Moscow, close to the embassy of Kazakhstan and the monument of the Kazakh poet Abai Ibrahim Kunanbaev. Being an active participant in the protest, Lomasko created her drawings on the spot; they were later displayed in various places inside the encampment.

In her *Chronicle of Resistance*, Lomasko recorded several persons who were the icons of the protest, including members of the Pussy Riot group; above all, however, she focused on ordinary citizens representing various social groups. Each episode of the protest she approached in isolation, attempting to render the current atmosphere in the crowd. When drawing larger demonstrations, she carefully selected distinctive figures, expressive banners or meaningful situations, thereby creating a synthesis of the given demonstration and showing it as a process – an assembly of people and presentation of postulates that unfolded in time. Lomasko describes her work method as a pictorial reportage. She considers a drawing to be a better medium for documenting the protests than a photograph. In her view, hand-drawn lines from which the human figures and silhouettes of objects emerge are better at rendering the subjective vision of the events, the emotions by which the crowd is moved, and ultimately also the interdependencies between the image and its accompanying text.

Lomasko's work is sometimes brought up in the context of the visual language of such artists as Joe Sacco, the Maltese-American graphic journalist, or Marjane Satrapi, the Iranian-French illustrator, cartoonist and film director. Yet it seems that the native, Russian traditions of graphic journalism, such as demobilisation albums (chronicles documenting the conscripts' time in the army), amateur reports from the war front or accounts of prison life, would be more correct as a point of reference for Lomasko's explorations.



Kronika oporu, 2012–2013
27 rysunków, flamaster na papierze, 26 prac formatu A4, 1 praca formatu A3
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystkę w 2015 r.

A Chronicle of Resistance, 2012–2013
27 drawings, felt tip pen on paper, 26 pieces in the A4 format, 1 piece in the A3 format
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2015

Magdalena Łazarczyk

Cykl *Skrzydło poruszane palcami* to seria blisko stu obiektów powstałych między marcem a wrześniem 2020 r. W *Kolekcji II* znajduje się pięć z nich. Wszystkie łączy wspólny sposób obrazowania polegający na pokryciu zniszczonych płytek PCV żywicą epoksydową, w którą wtopione są przedmioty i fragmenty ilustracji wyciętych z albumów i książek znalezionych w antykwariatach. Prace kontynuują tradycję kolażu, *objets trouvés* oraz dadaistycznego i surrealistycznego modelu łączenia rzeczy i motywów odległych od siebie, nietworzących logicznej narracji ikonograficznej.

Zestawiając ze sobą wizerunki człowieka, roślin, zwierząt, architektury i kosmosu, Magdalena Łazarczyk tworzy opowieść *à rebours*, w której czas traci linearność, a przestrzeń nie sprzyja orientacji. Powiązania ikonograficzne sugerują operowanie własnym systemem semantycznym: na płytkach widnieją m.in. skłębione postaci mężczyzn przypominające antyczne rzeźby zestawione z paszczą goryla (zapewne maską); twarz kobiety z fresku *Triumf Galatei* Rafaela z nałożoną na nią muszlą; ptak trzymający w dziobie fragment XVI- lub XVII-wiecznego portretu kobiety w krezie; lewitujące na błękitnym tle bluzka i spódnica; motyw muszli mieszający się z rondem talerza, wtopionymi w żywicę liśćmi i kwiatem jaśminu oraz fragmentem ilustracji ukazującej postać w długiej szacie stąpającą po psie. Artystka zmusza odbiorcę do snucia własnych opowieści, kreowania własnej mapy znaczeniowej. Sytuacja obcowania z jej pracami podsuwa myśl o analizie marzeń sennych, poszukiwaniu ukrytego sensu w wolnych skojarzeniach, identyfikowaniu motywów ze świadomymi bądź nieuświadomionymi doświadczeniami. Proces twórczy, w którym istotne są wyobraźnia, intuicja i przypadek, przypomina składanie zdezintegrowanego świata.

Prace Łazarczyk oddziałują na odbiorcę specyficzną estetyką, ich motywy są wysmakowane, czasami niejednoznaczne i trudne do zidentyfikowania, innym razem pozwalające na wycieczki w historię kultury. Całości patronuje oniryczna atmosfera pół snu i pół rzeczywistości, hybrydowe formy skłaniają z jednej strony do szukania motywów prymarnych, z drugiej zaś do podjęcia próby zrozumienia niesionego przez nie sensu. Wszystko jednak wydaje się zawieszone w sennej imaginacji artystki, która przebija się przez pokłady kultury w poszukiwaniu własnej wizji otaczającego ją świata.

The *Wing Moved by Fingers* cycle is a series of nearly a hundred objects created between March and September 2020. Five of them are included in *Collection II*. They all share a common method of imaging, which consists of covering damaged PVC tiles with epoxy resin in which objects and fragments of illustrations cut from albums and books found in antique shops are embedded. Magdalena Łazarczyk's works continue the tradition of collage, *objets trouvés* and the Dadaist and Surrealist model of combining distant things and motifs that do not form a logical iconographic narrative.

By juxtaposing images of humans, plants, animals, architecture and the outer space, Łazarczyk creates an *à rebours* story, one in which time loses its linearity and space is not conducive to orientation. Iconographic associations suggest that her own semantic system is in operation here: the tiles show, among others, clustered male figures reminiscent of antique sculptures juxtaposed with a gorilla's maw (presumably a mask); the face of a woman from Raphael's fresco *The Triumph of Galatea* with a shell superimposed over it; a bird, holding in its beak a piece of a sixteenth- or seventeenth-century portrait of a woman in a ruff; a blouse and skirt levitating against a blue background; a shell motif combined with the brim of a plate; resin-infused leaves and a jasmine flower, and a piece of an illustration showing a figure in a long robe stepping on a dog. Łazarczyk forces the viewers to weave their own stories, to create their own maps of meaning. Interacting with her works suggests such ventures as analysing dreams, seeking for hidden meanings in free associations, identifying motifs with conscious or unconscious experiences. The creative process, in which imagination, intuition and chance are important, bears a resemblance to the reassembling of a disintegrated world.

Łazarczyk's works affect the viewer through their distinctive aesthetics; their motifs are sophisticated, sometimes ambiguous and difficult to identify, at other times allowing excursions into the history of culture. The whole is characterised by an oneiric atmosphere of half-dream, half-reality; the hybrid forms encourage the onlooker to seek primary motifs on the one hand, and on the other, to try to understand the meaning they carry. Everything, however, seems to be suspended in the dreamlike imagination of the artist, who is breaking through the layers of culture in search of her own vision of the world around her.



Widok pracy na wystawie „Nadzieja radykalna. Wystawa prac z *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku", Galeria Arsenał w Białymstoku, 2023

View of the work in the exhibition *Radical Hope. Exhibition of works from* Collection II *of the Arsenal Gallery in Białystok*, Arsenal Gallery in Białystok, 2023

5 kolaży z cyklu **Skrzydło poruszane palcami**, 2020
płytka PCV, żywica epoksydowa, 30 × 20; 30 × 30; 30 × 50; 20 × 15; 30 × 30 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

5 collages from the **A Wing Moved by Fingers** cycle, 2020
PVC tile, epoxy resin, 30 × 20; 30 × 30; 30 × 50; 20 × 15; 30 × 30 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Wojciech Łazarczyk

Wojciech Łazarczyk od lat konsekwentnie zgłębia naturę malarstwa. Z jednej strony patrzy na nie z perspektywy materiału: różnych rodzajów płótna, farb, pędzli i efektów, jakie daje praca z narzędziami malarskimi. Z drugiej zaś nie jest szczególnie zainteresowany materią, nie bada jej specyfiki, nie w jej własnościach szuka rozwiązania malarskich dylematów. Mimo to ten błahy, techniczny aspekt pracy malarza, do którego on sam nie przykłada wielkiej wagi, jest bezpośrednio związany z ikoniczną warstwą jego obrazów. Ich podstawowym budulcem jest bowiem kolor, barwa niesiona w pigmentach i spoiwach farby. W swych malarskich dociekaniach Łazarczyk dotarł do granicy przedstawialnego. Ikonograficzna pustka jego obrazów jest jednak pozorna. Mimo że nie sięga on po elementy figuratywne, a realizm jest obcą mu metodą obrazowania, to przedstawialne nie zniknęło z horyzontu jego rozważań – artysta wydobywa je z barwy, światła i faktury obrazu.

Łazarczyk nie podpowiada odbiorcy, co namalował, czego ten powinien szukać na jego obrazie. Swoje prace pozostawia bez tytułu. Zarówno te, które zdają się całkowicie nieprzedstawiające, jak i te nieco wcześniejsze, noszące znamiona abstrakcji geometryzującej i magicznej. Do tej drugiej grupy należy obraz z 1993 r. w *Kolekcji II*. Na płaszczyźnie płótna pokrytego niejednolitym buraczanym kolorem wiele się dzieje. W jego górnej partii czytelne są mocno zarysowane linie, sprawiające wrażenie wręcz wypukłych, wyżłobionych niejako od spodu. Stanowią ramę w obrazie, arkadowe zamknięcie okna bądź nieokreślonego prześwitu. Ten prześwit zdaje się otwierać na niezidentyfikowaną bliżej głębię, w której bulgocze gęsta masa. Powleczone farbą płótno zdaje się wrzeć, żyć własnym życiem. Jego zrozumienie artysta oddaje odbiorcy.

Kontakt z obrazem Łazarczyka dostarcza wrażeń nie tylko wizualnych. Spojrzenie na płótno i nałożoną nań farbę pozwala odczuć jej gęstość i aksamitność. Nie da się nie zauważyć fizyczności użytych substratów, materiałowej intensywności obrazu. To, co wyłania się spod kolejnych warstw koloru, jest pochodną dialogu między materiałem a wizją artysty, doskonałym rozpoznaniem technicznej i ikonicznej sfery obrazowania.

Wojciech Łazarczyk has been consistently exploring the nature of painting for years. On the one hand, he looks at it from the perspective of the material: various kinds of canvas, paints, brushes and the effects produced by working with painting tools. On the other hand, he is not particularly interested in matter, he does not explore its specificities, and it is not in its properties that he seeks a solution to his painting dilemmas. This trivial, technical aspect of the painter's work, to which he himself pays little attention, is nonetheless directly related to the iconic layer of his paintings. This is because their basic substance is colour, the colour conveyed by the pigments and binders of the paint. In his painterly explorations, Łazarczyk has reached the limit of what can be represented. However, the iconographic emptiness of his paintings is an illusion. Although he does not use figurative elements and realism is to him an alien mode of depiction, representation has not disappeared from the horizon of his considerations; he extracts it from the colour, light and texture of the painting.

Łazarczyk does not tell the viewer what he has painted or what the viewer should seek in his painting. He leaves his works untitled; both those that seem completely non-representational and those produced slightly earlier, which evince signs of geometrising and magical abstraction. A 1993 painting from *Collection II* belongs to the latter group. There is a lot happening on the surface of the canvas covered in a non-uniform beetroot colour. In its upper part, there are strongly drawn lines that seem nearly convex, as if scored from below. They form a frame in the painting, an arcade closing a window or an indefinite opening. This opening seems to give onto an unidentified deep with a dense mass bubbling inside it. The paint-coated canvas seems to be boiling, to live a life of its own. The task of understanding this life the artist leaves to the viewer.

Contact with Łazarczyk's painting provides more than just a visual experience. The very sight of the canvas, and the paint on it, leaves the viewer with a feeling of a nearly palpable density and velvetiness. The physicality of the applied substrates, the material intensity of the painting are impossible to overlook. What emerges from beneath the successive layers of colour is a derivative of the dialogue between the material and the artist's vision, a perfect recognition of the technical and iconic sphere of imagery.



bez tytułu, 1993
olej na płótnie, 55 × 46 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1994 r.

untitled, 1993
oil on canvas, 55 × 46 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1994

Hanna Łuczak

Przerwa jest jedną z kilkunastu realizacji powstałych na początku lat 90. ubiegłego wieku, w których Hanna Łuczak próbuje oddać istotę stanu zawieszenia. Instalacje te często określano mianem „stref oczekiwania", „skumulowanej potencjalności" i „kontemplacji punktu zerowego". Autorka podejmuje w nich próbę zmaterializowania sytuacji, gdy nie dzieje się nic, uobecnienia momentu wyciszenia oraz uchwycenia jego znaczeń. Widza konfrontuje z przestrzenią, w której uprzednio dokonała swoistego zatrzymania biegu rzeczywistości, tak jakby unieruchomiła wskazówki zegara, a otaczające człowieka przedmioty poddała chwilowemu paraliżowi.

Artystka kreuje bezwład za pośrednictwem rzeczy. Wydobywa właściwą im kondycję materii nieożywionej, chwilowo pozbawiając je ich kulturowej roli aktywnych podmiotów/przedmiotów życia społecznego. Unaocznieniu komy służy harmonijna kompozycja, której wszelkie elementy są wobec siebie równorzędne i tworzą spójny układ formalny, jak i semantyczny. Spięte łańcuchami, ustawione na stołach taborety stają się wizualnym synonimem bezruchu i inercji.

Stworzona przez Łuczak sytuacja realizuje się dopiero przy udziale odbiorcy. Elementem dopełniającym ją jest subiektywne odczucie stagnacji, zakłócenie płynności percepcji – narzucone poprzez sugestywność pracy lub wynikające z emocjonalnej kondycji oglądającego. Wykorzystane w realizacji łańcuchy każą zadać pytanie o przyczynę tego stanu, wskazując jednocześnie na jego zewnętrzne determinanty. Brak działań jawi się jako spowinowacony z brakiem wolności, a wyciszenie z uciszeniem. Wkroczenie w strefę ciszy nie wydaje się więc aktem dobrowolnym, świadomym wyłączeniem wrażliwości na bodźce i rozpłynięciem bliskim nirwanie. W konfrontacji z instalacją tytułowa przerwa, wycofanie się ze świata zewnętrznego, to nie tylko wolność od pragnień, ale także wewnętrzna emigracja i chorobliwe zapadnięcie się w głąb siebie.

Break is one of several works dating from the early 1990s, in which Hanna Łuczak attempted to show the essence of the state of suspension. Those installations were often described as the "spheres of waiting", "cumulated potentiality" and "contemplation of the zero point". In these works, Łuczak attempts to materialise the situation of nothing happening, to display the moment of inner silence and to define its meanings. The viewer is confronted with a space in which Łuczak had, in a sense, managed to arrest the passage of reality, as if she had stopped the hands of a clock and subjected the surrounding objects to a momentary paralysis.

Łuczak creates inertia by means of objects. She accentuates their characteristic condition of inanimate matter, temporarily depriving them of their cultural role of active subjects/objects of social life. The harmonious composition, all the elements of which are mutually equal and create a formally as well as semantically coherent arrangement, serves to convey the state of coma. Stools, chained together and placed on tables, are a visual expression of immobility and inertia.

The situation created by Łuczak is realised only with the participation of the viewer. Its completing element is the subjective experience of stagnation, a disruption in the fluency of perception, forced upon the viewer by the suggestiveness of the work or arising from his/her emotional condition. Chains used in the installation provoke questions as to the cause of this state, pointing to its external determinants. The absence of action is shown as akin to absence of freedom, and the inner silence with being silenced. The entrance into the sphere of silence does not seem a voluntary act, a conscious switch-off of sensitivity to stimuli or a nirvana-like dissolution. In the face of the installation, the titular break, a withdrawal from the external world, is not only freedom from desires, but also an inner exile and a pathological retraction into oneself.



Przerwa, 1993
instalacja wieloelementowa, 3 stoły, 12 taboretów, 3 łańcuchy, 3 tabliczki metalowe
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystkę w 2008 r.

Break, 1993
multi-element installation, 3 tables, 12 stools, 3 chains, 3 metal plaques
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2008

Daniel Malone

W twórczości Daniela Malone'a dźwięk jest zasadniczym budulcem wielu prac, zarówno w ich warstwie semantycznej, jak i formalnej. Stanowi mechanizm uruchamiający potencjał realizacji, nadaje kontekst rzeczom, obrazom i słowom, w nim w końcu skupia się jednostkowe doświadczenie artysty. Malone pochodzi z Nowej Zelandii, pracuje w Polsce i na co dzień zanurzony jest w obcym dla niego języku polskim. *Muzyka meblowa* to jedna z prac mówiących o jego życiu w świecie, w którym podstawowe narzędzie komunikacji jest przez niego nie do końca rozpoznane, pełne pułapek i niejasności.

Obiekt zbudowany jest z gramofonu wbudowanego w drewniany stolik, którego dwie z czterech nóg zostały skrócone i wsparte na głośnikach. Gramofon działa – z płyty winylowej odtwarzany jest tekst: „stół z powyłamywanymi nogami" wypowiadany głosem generatora mowy z internetowego translatora. Łamaniec językowy, będący dla osób polskojęzycznych fonetyczną zabawą pozwalającą ćwiczyć artykulację, jawi się tu jako fraza, której poprawne wypowiedzenie jest w istocie nieosiągalne. Mechanizm zapętla się w swoich błędach i obnaża swe drugie oblicze: komunikatora w istocie niekomunikatywnego. Co ważne, gramofon nie jest obiektem zupełnie neutralnym. Wprost przeciwnie – jest spersonalizowany, nosi nawet takie same imię jak artysta: Daniel.

Muzyka meblowa wydaje się wypowiedzią osobistą, mówiącą o zagubieniu artysty w świecie obcych mu głosek i słów. Pracę można widzieć jednak także w wymiarze uniwersalnym – jako soczewkę skupiającą doświadczenia niejednego migranta, mówiącą o problemach, z jakimi boryka się ona/on na co dzień, o zagubieniu w komunikacji nierzadko rodzącym frustrację i poczucie wyobcowania. Realizację Malone'a można odczytać także z innej perspektywy. Posłużenie się gramofonem, na dodatek zespolonym z meblem, w wydatny sposób podkreśla to, jak ważny w świecie człowieka jest dźwięk. Dźwiękowy mebel na swój sposób urządza rzeczywistość, wprowadza do niej porządek rytuałów słuchania, wyznacza rytm odpoczynku i pracy. W końcu, rozsiewając dźwięk i zanurzając odbiorcę w uniwersum brzmienia, tonów i intonacji, uświadamia wagę jednego z czterech zmysłów, które wzrokocentryczna kultura europejska zepchnęła na dalszy plan.

Sound is a fundamental constructional material of both the semantic and the formal aspect of many works in the oeuvre of Daniel Malone. It constitutes a mechanism that triggers the potential of the given work; it imparts context on objects, images and words, and, ultimately, it becomes the focus for the artist's individual experience. Originally coming from New Zealand, Daniel Malone works in Poland and in his daily life he is immersed in Polish, which is a foreign language to him. *Furniture Music* is one of his works that tell of his life in a world in which the fundamental tool of communication has not been wholly recognised by him and remains full of traps and ambiguities.

The object consists of a record player mounted in a small wooden table whose two legs (of four) have been shortened and are supported on loudspeakers. The record player is working: the line *stół z powyłamywanymi nogami*, recorded on a vinyl record, is spoken in the voice of a speech generator installed in an Internet translator. This tongue-twister, which for the speakers of Polish is an elocution game allowing them to exercise their articulation skills, appears here as a phrase that is, essentially, impossible to pronounce correctly. The mechanism grows enmeshed in the loops of its own errors and thus reveals its other face: that of a fundamentally uncommunicative communicator. Importantly, the record player is not an entirely neutral object; quite the opposite, it is personalized and it actually bears the artist's own name, Daniel.

Furniture Music seems to be a personal statement referring to the artist's feeling of being lost in the universe of sounds and words which are alien to him. Yet the work can also be viewed as an universal one, as a lens in which focuses the experience of many a migrant. It tells of problems they must overcome every day and of the feeling of uncertainty during communication, which breeds frustration and a sense of incongruity. And there is one more perspective from which Daniel Malone's work can be read: making use of a record player – and, in addition, a record player integrated into a piece of furniture, clearly emphasises the importance of sound in human life. The sound-generating piece of furniture organises reality in its own way; it introduces an order of the rituals of listening into it, sets the rhythm of work and leisure. Finally, by scattering sounds and immersing the recipient in the universe of sounds, tones and intonations, it brings to recollection the importance of one of the four senses which the sight-oriented European culture has relegated to the background.



Muzyka meblowa (dla KK i WS), 2011/2014
instalacja, nagranie dźwiękowe na płycie winylowej, gramofon-mebel z głośnikami, ok. 85 × 45 × 35 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2015 r.

Furniture Music (For KK & WS), 2011/2014
installation, sound recording on vinyl, record player and speakers with purpose-built furniture, approx. 85 × 45 × 35 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2015

Małgorzata Markiewicz

Kwiaty Małgorzaty Markiewicz są swego rodzaju dokumentami performansów wykonywanych przez nią w przestrzeni galerii. Artystka w samotności zdejmowała ubranie, którego poszczególne elementy, pozornie niedbale zsunięte z ciała na podłogę, tworzyły wielobarwne kompozycje kształtem przypominające rozwinięte pąki. Efekt jest tu tak samo ważny jak akt, który prowadzi do powstania obiektów, a granica między tym, co intymne, a tym, co artystka umieszcza poza obrębem prywatności, jest jednym z elementów decydujących o impresywnej i semantycznej ambiwalencji *Kwiatów*.

Nici, tkaniny oraz elementy garderoby składają się na zestaw podstawowych mediów, jakimi posługuje się Markiewicz. Zarówno w tradycyjnych ujęciach historii kultury, jak i tych pisanych z perspektywy krytyki feministycznej kojarzone są one z działalnością oraz twórczością (w tym amatorską) kobiet. Artystka nie odżegnuje się od tych konotacji, wprost przeciwnie – sama podkreśla zależność między wykorzystywanymi przez siebie materiałami a ugruntowanym w kulturze utożsamianiem ich z kobiecą ekspresją. Mówiąc o tekstyliach i ubraniach jako o „drugiej skórze, powłoce, którą przywdziewa człowiek", bliska jest podejścia do odzieży, jakie prezentują antropolodzy rzeczy i historycy kultury materialnej. Strój nie jest według nich obiektem neutralnym znaczeniowo, lecz narzędziem kreowania tożsamości w przestrzeni publicznej. Społeczny aspekt funkcjonowania ubioru jest jednak w wypadku *Kwiatów* wyciszony, a na pierwszy plan wysuwa się kwestia relacji zachodzących w obrębie sfery prywatnej między człowiekiem a rzeczami.

Obiekty wykonane z elementów garderoby Markiewicz mają silnie indywidualny charakter, a biografia artystki zdaje się spajać z biografią rzeczy. Takie znaczenia nadaje *Kwiatom* gest intymnego performansu – zdjęte z ciała noszą w sobie jego zapach, zapamiętują kształt, do którego musiały się dopasować, w splotach nici przechowują drobiny naskórka. Ujawniający się w pierwszym kontakcie sensualny i erotyczny charakter pracy może po chwili ustąpić miejsca dyskomfortowi wynikającemu z odczucia przekroczenia granicy cudzej intymności. To wrażenie wydaje się o wiele silniejsze w wypadku obcowania z samymi obiektami niż z ich przeestetyzowanymi obrazami – lightboxami ze zdjęciami *Kwiatów*. Intymna wypowiedź artystki jest więc nie tylko kolejnym głosem w kwestii sztuki kobiet, ale także refleksją na temat tożsamościowej integralności jednostki, relacji międzyludzkich oraz środków i reguł, za pośrednictwem których są one kształtowane.

Flowers by Małgorzata Markiewicz are, in a sense, a documentation of her performances carried out in gallery space. All alone, the artist removed her clothes, and the garments, seemingly carelessly dropped from her body to the floor, created colourful compositions reminiscent of blooming flower buds. The result is as important here as the act itself, as the latter leads to the creation of objects. The boundary between intimacy and everything that the artist perceives as non-intimate is one of the elements that define the impressional and semantic ambivalence of *Flowers*.

Threads, fabrics and articles of clothing constitute the basic media utilised by Markiewicz. Both in the traditional approaches to history of culture and the feminist critical approaches, these things are associated with the activities and creativeness (including amateur artistry) of women. Markiewicz does not distance herself from these connotations; quite the opposite, she actually underlines the connection between the materials she uses and their identification, long established in culture, with female expression. Speaking of textiles and clothing as a "second skin, an envelope that people assume", she comes close to the approach to clothing demonstrated by anthropologists of objects and historians of material culture. In their view, costume is never neutral with regard to meaning, but constitutes a tool for shaping one's identity in the public space. In the case of *Flowers*, however, the social aspect of clothing is downplayed, while the issue of relations between a person and things in the private sphere is brought to the fore.

Objects made of articles of Markiewicz's clothing have a strongly individualist character, and the artist's biography seems to run parallel to the biographies of things. These meanings are imparted on *Flowers* by the gesture of an intimate performance: just taken off, garments retain the body's scent, recall its shape, to which they have had to adjust, and between the twists of the thread they hold tiny flakes of cuticle. The sensual and erotic character of the work, perceptible at the first contact with it, may after a while give way to discomfort arising from a feeling of overstepping the boundary of another person's privacy. This feeling seems far stronger when faced with the objects themselves than with their overly aesthetic images, lightboxes with photographs of *Flowers*. Markiewicz's intimate work is therefore not only another addition to the debate on women's art, but also a reflection concerning an individual's identity-related integrity, as well as interpersonal relations and the means and rules that shape them.







Kwiaty, 2004
lightbox, 20 × 25 × 10 cm

Kwiaty, 2005
2 obiekty z ubrań, 80 × 80 × 20 cm każdy

Prace zakupione przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

Flowers, 2004
lightbox, 20 × 25 × 10 cm

Flowers, 2005
2 objects made of articles of clothing, 80 × 80 × 20 cm each

Works purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005

Viktor Marushchenko

W projekcie *Dreamland Donbas* Viktor Marushchenko dokumentuje życie górników pracujących niegdyś w kopalniach Donieckiego Zagłębia Węglowego. Mimo iż w 2004 r. znaczna część ośrodków była już zamknięta, to dla doskonałej większości około 60 tys. mieszkających tam ludzi wciąż były one źródłem węgla. Nielegalnie wydobywany i sprzedawany na bazarach stanowił podstawę ich skromnej egzystencji. Sfotografowani mężczyźni, kobiety i nastolatki pracowali w kopankach – biedaszybach, dość płytkich kopalniach odkrywkowych. Sytuacja w regionie zmieniła się w 2014 r., po uaktywnieniu się Rosji. Wówczas kopanki, wbrew znaczeniu terminu, nabrały rozmiarów dużych kopalni, kontrolowanych przez prorosyjskich separatystów. Prasę obiegały wówczas informacje o ukraińskim węglu nielegalnie docierającym do Europy przez Rosję.

Marushchenko pokazuje swoich bohaterów przy pracy – gdy taczkami, wiadrami, w workach bądź na prowizorycznych saniach transportują bryły węgla. Ich postaci zderza z bezmiarem rozległego krajobrazu, srogiej pustki usłanej śniegiem, którą przełamują szare bloki mieszkalne, hałdy ziemi i rachityczne szkielety drzew. Kilkoro z nich artysta uchwycił pod ziemią, ubrudzonych pyłem, z latarkami na kaskach. Kobiety zostały sfotografowane także we wnętrzach domów – ubogich, brudnych, odrapanych, z glinianymi piecami. Marushchenko pokazuje ekstremalną biedę mieszkańców jednego z najbardziej ongiś zindustrializowanych obszarów dawnego ZSRR i współczesnej Ukrainy.

Wśród zdjęć jest kilka kadrów, które nie przystają do poprzednich. Jedna z kobiet, sfotografowana po pracy z czarną od węgla twarzą, w spodniach i pasiastym swetrze, zapozowała także w pudrowej sukni balowej, z łańcuchem choinkowym w roli boa. Artysta uchwycił ją w kuchni, „dużym pokoju" i na tle kolorowej tapety przedstawiającej idylliczny krajobraz. Na innym zdjęciu, z upiętymi włosami, w eleganckiej czarnej sukni, zalotnie wyłania się zza białej firanki. Proza i trud codzienności zostały zderzone z marzeniami o lepszym życiu, tęsknotą za jego kolorytem i beztroską. Każda z fotograficznych scen rodzajowych jest głębokim portretem psychologicznym. Ze zdjęć Marushchenki wyłania się człowiek i wszystko to, co stanowi o jego życiu, a w czego uchwyceniu pomaga artyście opanowanie warsztatu, oko wyczulone na niuanse społeczne i nieuprzedzone spojrzenie.

In the *Dreamland Donbas* project, Viktor Marushchenko documents the lives of miners once working in the mines of the Donetsk Coal Basin. Although by 2004 the vast majority of the pits had closed, they were still a source of coal for the vast majority of the approximately 60,000 locals. Illegally mined and sold at markets, coal formed the basis of their modest existence. The men, women and teenagers Marushchenko photographed were working in the shallow, open-pit bootleg mines known as *kopanka*. The situation in the region changed in 2014, after Russia became active in the region. The *kopanka* pits, quite contrary to the original meaning of the term, grew into large mines, controlled by pro-Russian separatists. News of Ukrainian coal illegally reaching Europe via Russia circulated in the press at the time.

Marushchenko shows his protagonists at work, as they transport lumps of coal by wheelbarrows and buckets, in sacks or on makeshift sledges. He juxtaposes their figures with the immensity of the vast landscape, a harsh snow-covered emptiness broken by grey apartment blocks, heaps of soil and pathetic, skeletal trees. Several of them the artist captured underground, dirty with dust, with torches on their helmets. The women were also photographed inside the houses – poor, dirty, shabby, with clay stoves. Marushchenko reveals the extreme poverty of the inhabitants of what once was one of the most industrialised areas of the former USSR and modern Ukraine.

Among the pictures are several frames that do not match the previous ones. One woman, photographed after work, with her face blackened by coal dust, wearing trousers and a striped jumper, also poses in a powder peach ball gown, with a Christmas tree chain as a boa. The artist captured her in the kitchen, the "big room" and against a background of a dazzling wallpaper showing an idyllic landscape. In another photograph, her hair pinned up and wearing an elegant black dress, she flirtatiously emerges from behind a white curtain. The mundanity and hardship of everyday life are juxtaposed with dreams of a better life, a longing for its colourfulness and carefreeness. Each of these photographic genre scenes is a deep psychological portrait. What emerges from Marushchenko's photographs is a human being and everything that constitutes his or her life, in capturing which Marushchenko was aided by his mastery of the photographic craft, an eye sensitive to social nuances and an unprejudiced gaze.










Dreamland Donbas, 2004
66 fotografii, 32 szt.: 15 × 21 cm; 34 szt.: 60 × 90 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

Dreamland Donbas, 2004
66 photographs, 32 pieces: 15 × 21 cm; 34 pieces: 60 × 90 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005 r.

Paweł Matyszewski

Kontakt z pracami malarskimi Pawła Matyszewskiego skłania do ujmowania ich w kategoriach czegoś, co leży na pograniczu. W warstwie przedstawieniowej – snu i jawy, ciała człowieka i organizmu rośliny, a pod względem formalnym – abstrakcji i figuracji. Motywy malowane przez artystę uruchamiają różnorodne skojarzenia, podsuwają obrazy korzeni, wici, wodorostów, rozgałęzionych naczyń krwionośnych, błon i wiązek mięśni. Płótna Matyszewskiego są przestrzenne, pełne głębi, przypominają kadry zarejestrowane kamerą sondy wnikającej w ludzkie ciało. Artysta spowija je charakterystyczną sinoróżową poświatą, cielistą mgłą z której wyłaniają się pasma czerni, błękitu i czerwieni. Odwołania do świata roślin i ciała ludzkiego są jak najbardziej na miejscu. Matyszewski eksploruje te dwa obszary, zagląda pod powłokę, a jego wizje zdają się czerpać tyle samo z obrazu mikroskopowego, co z halucynacji.

Artysta deklaruje, że o wiele bardziej niż procesy rozwoju i wzrostu interesują go kwestie przemijania, destrukcji, rozkładu organizmów ludzkich i roślinnych. Wizja, jaką kształtuje Matyszewski, ma wymiar katastroficzny i dystopijny. W jednym z wywiadów przyznał, iż bliskie jest mu „grzebanie w tematach związanych ze śmiercią". Artysta niczego nie pokazuje dosłownie, balansuje zarówno jeśli chodzi o formę, jak i treść. Zarysy narządów przechodzą w kształty amorficzne, uchwycone życie komórek pulsuje w dojmującej ciszy, żyły, mięśnie i błony przeplatają się na podobieństwo skłębionych łodyg, a sam obraz pozostaje otwarty na interpretacje odbiorcy.

Sensualne prace Matyszewskiego odznaczają się doskonałym warsztatem malarskim. Przekonujące ukazanie wizji bliskiej halucynacjom jest wynikiem rzemieślniczej wręcz znajomości materiału. Artysta najchętniej maluje akrylem, aczkolwiek nie wzbrania się przed „inkrustowaniem" powierzchni płótna w istocie mało malarskimi elementami, jak własne włosy, piach czy ziemia. Umiejętnie kontroluje zacieki, zbrudzenia, przechodzenie jednego tonu w drugi, sugerując, że to, co widzimy, to zaledwie naskórek obrazu. Matyszewski perfekcyjnie czuje materię, umie oddać ją poprzez fakturę i barwę. Cykl wegetacji i rozkładu zna z autopsji. Jest w końcu nie tylko malarzem, ale także ogrodnikiem.

Contact with Paweł Matyszewski's works in painting encourages their reading in the categories of borderlines. In terms of representations, these are borderlines between dreams and reality, the body of the human being and the organism of a plant; in formal terms, between abstraction and figuration. Motifs painted by the artist evoke various associations, bringing to mind the images of roots, tendrils, seaweed, branching blood vessels, membranes or muscles. Matyszewski's canvases are spatial, full of depth; they resemble images recorded by the cameras of probes reaching into the human body. They are enveloped in a distinctive pinkish-blue glow, a body-coloured mist from which emerge bands of black, blue and red. Associations with the plant world and the human body are perfectly justified; Matyszewski explores these two areas, looking below the surface, and his visions seem to derive as much from microscopic images as from hallucinations.

Matyszewski declares that the processes of development and growth are less interesting to him than the issues of transience, destruction and decay of human and vegetal organisms. The vision shaped by Matyszewski is catastrophic and dystopian by nature. In one of the interviews, the artist admitted that "digging in topics connected with death" is close to his heart. He does not show anything literally, balancing on the edge in terms of both form and contents. Outlines of organs are transformed into amorphous shapes, the captured life of cells pulsates in agonizing silence, the veins, muscles and membranes intertwine like convoluted stems, and the image itself is open to the viewer's interpretations.

Matyszewski's sensual works are distinguished by their excellent painterly workshop. A convincing presentation of a vision that is close to hallucinations results from a familiarity with the medium that is worthy of a craftsman. Matyszewski most often uses acrylic paints, although he is not averse to encrusting the surface of the canvas with elements that are hardly painterly, such as his own hair, sand or soil. He skilfully controls patches of dirt, impurities, passages from hue to hue, thereby suggesting that what we see is no more than the epidermis of his image. He is perfectly aware of matter and he knows how to render it through texture and colour. Also, he is intimately familiar with the cycle of vegetation and decay; he is, after all, not only a painter, but also a gardener.



Majaki, 2015
płótno, technika mieszana (akryl, włosy, ziemia, żywica),
212 × 320 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2016 r.

Hallucinations, 2015
canvas, mixed technique (acrylic paint, hair, soil, resin),
212 × 320 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2016

Antoni Mikołajczyk

Twórczość Antoniego Mikołajczyka to konsekwentna droga prowadząca do wyzwolenia światła, którym artysta zawsze posługiwał się w sposób możliwie czysty i bezpośredni. Światło nie było jednak dla niego celem samym w sobie, a raczej środkiem wyrazu i trudnym w użyciu narzędziem, dzięki któremu możliwa była analiza przestrzeni, formy oraz materii, zmierzająca w stronę odsłonięcia nieuchwytnych obszarów rzeczywistości. W twórczości Mikołajczyka były to pola, na których to, co realne, ścierało się z tym, co nierzeczywiste, to, co materialne, z tym, co niematerialne, a to, co dostrzegalne, z tym, co ukryte.

Eksperymenty ze światłem artysta podjął na początku lat 70. XX wieku, kiedy na szerszą skalę zaczął wykorzystywać je w tworzonych przez siebie formach przestrzennych. Stawało się ono wówczas materiałem na poły rzeźbiarskim, współistniało z obiektami bądź to określając ich formy, bądź też prowadząc do ich dematerializacji, zatarcia konturów między przedmiotem a otaczającą go przestrzenią. Kolejnym obok instalacji obszarem zgłębiania problemów światła była dla Mikołajczyka fotografia. Szczególne pole jego poszukiwań stanowiły tzw. zapisy świetlne, w których badał nie tylko naturę samego medium fotograficznego, ale także zależności między światłem, przestrzenią i czasem.

Artysta rejestrował ślad światła emitowanego przez określone źródła, np. lampy bądź latarnie. Trzymając w ręku aparat z migawką pracującą w trybie B – co pozwalało uzyskać długi czas jej otwarcia – przemieszczał się zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Efektem tego procesu był zapis śladu pozostawianego na kliszy światłoczułej przez jasno świecące punkty, który często przybierał postać pogmatwanych linii. Uzyskany przez Mikołajczyka obraz rejestrował tym samym nie rzeczywistość, lecz obecne w niej relacje czasoprzestrzenne. W procesie zapisu, trwającym kilkadziesiąt minut, tak samo jak światło, czas i przestrzeń istotny był też sam artysta. Wędrując z kamerą, wytyczał w istocie drogę światła, trajektorię zachodzących na siebie linii świetlnych. Wyrozumowane, a jednocześnie nierzeczywiste realizacje zostawały tym samym naznaczone jego silną obecnością, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i duchowym.

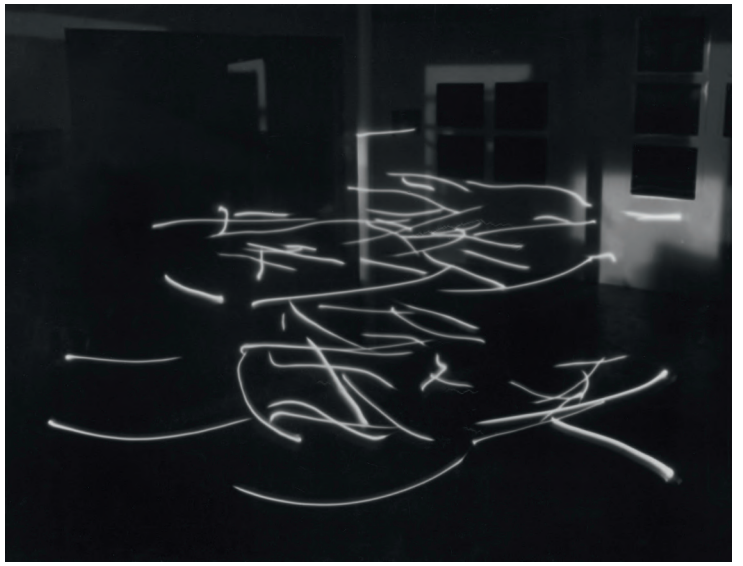
Drogę twórczą Mikołajczyk określił niegdyś jako „budowanie pozytywnej utopii". W kontekście jego zdjęć wypowiedź tę można rozumieć w kategoriach konsekwentnych prób odnalezienia obszaru, na którym wszystko trwa w stanie zawieszenia, a którego uchwycenie wydaje się niemożliwe.

The oeuvre of Antoni Mikołajczyk conveys his consistent campaign to liberate light, which he has always used as purely and directly as possible. Yet light was not an aim in itself to Mikołajczyk, but rather a means of expression and a tool, difficult to use, but enabling the artist to analyse space, form and matter with the view to discovering intangible areas of reality. In Mikołajczyk's works, those areas were the areas in which the real would encounter the unreal, the visible would meet the concealed.

Mikołajczyk began experimenting with light in the early 1970s, when he began to use it more boldly in his spatial forms. Light became a nearly sculptural material in those forms; it coexisted with objects, either defining their forms or causing their de-materialisation by blurring the contours between the object and its surrounding space. Apart from installations, Mikołajczyk explored the issues of light in photography. The so-called light records constituted a special field of his artistic search; he investigated in them not only the nature of the photographic medium itself, but also the interdependences between light, space and time.

Mikołajczyk recorded traces of light emitted by various sources of illumination, for instance lamps or street lamps. Holding a camera with its shutter engaged in the B-mode, enabling a long aperture time, he moved in both space and time. The effect of this process were traces left on the film by spots of bright light, which often assumed the form of criss-crossing lines. The image obtained by Mikołajczyk was thus a record not of reality, but of the spatio-temporal relations present in it. In the process of recording, which lasted for around an hour, the artist himself was as important as the light, time and space. By walking with the camera, he in fact determined the path of light, the trajectory of intertwined lines of light. These very penetrating yet dream-like works were thus strongly marked by his presence in both their physical and spiritual aspect.

Mikołajczyk once described the creative path as "building a positive utopia". In the context of his photographs, this statement may be understood in terms of consistent attempts to reveal the area where everything exists in the state of suspension; an area which seems impossible to capture.





Space and Light 2, 1984
fotografia, 50 × 66 cm

Space and Light 4, 1984
fotografia, 50 × 58 cm

Prace w depozycie Galerii Arsenał w Białymstoku od 1995 r.

Space and Light 2, 1984
photograph, 50 × 66 cm

Space and Light 4, 1984
photograph, 50 × 58 cm

Works deposited at the Arsenal Gallery in Białystok since 1995

Małgorzata Mirga-Tas

Parawan *Phuter o Jakha / Open Your Eyes* Małgorzaty Mirgi-Tas należy widzieć w szerszym kontekście jej twórczości – zwłaszcza wielobarwnych obrazów opatrzonych romskimi tytułami. Artystka odsłania przed widzami epizody z życia codziennego Romów: spotkania towarzyskie, prace domowe, a zwłaszcza zajęcia i pogawędki kobiet. Portretuje swoją prababcię, babcię i ciotki, szukając pretekstu do pokazania autentycznej romskiej obyczajowości i estetyki. Kompozycja prac i sposób przedstawienia postaci przypominają kadr fotograficzny. To efekt dialogu ze zdjęciami Andrzeja Mirgi, wujka artystki, historyka i dokumentalisty folkloru romskiego.

Romowie to najliczniejsza i najstarsza mniejszość etniczna w Europie. Byli nomadami, koczownikami, w każdym zakątku Starego Kontynentu potrafili na chwilę znaleźć swoje miejsce. Odpowiedzią nie-Romów na taki tryb życia było wykreowanie negatywnego stereotypu Roma – włóczęgi, „dzikiego Innego", nędzarza i złodzieja, a obecnie – osoby żyjącej z zasiłku bądź pławiącej się w bogactwie z nieznanego źródła. Mirga-Tas odkłamuje ten wizerunek. Przedstawia Romów takimi, jakimi sami siebie widzą. Na dwustronnym parawanie ukazane są ciotka artystki i jej sąsiadka. Uwagę przyciąga zwłaszcza ta druga, siedząca z papierosem w ręku, z twarzą zasłoniętą dłonią. To czytelny gest zmagania się z kłopotami, trudnymi emocjami. Kształtując nowy obraz Romów, Mirga-Tas nie idealizuje ich życia, nie szuka idyllicznej ludowości, choć jej prace uwodzą feerią barw i faktur.

Źródło dekoracyjności prac Mirgi-Tas tkwi w romskim upodobaniu do ubioru mieniącego się kolorami, złotem i cekinami. W patchworkowym parawanie artystka wykorzystała różnorodne tkaniny połączone widocznymi szwami, fragmenty scen malowała farbą. Praca z tkaniną utożsamiana jest z twórczością kobiet, badaczki feministyczne widzą w niej pierwiastek emancypacji. Istotny w poszukiwaniach Mirgi-Tas wątek pozycji społecznej Romek, ich codziennego doświadczenia i zanurzenia w definiującej je kulturze przeplata się z kwestią statusu sztuki mniejszości etnicznych. Centralna w twórczości Mirgi-Tas problematyka romska swobodnie funkcjonuje na terytorium mainstreamowych galerii, festiwali i biennale sztuki współczesnej, a działania artystki stanowią pierwszy krok w stronę znalezienia nowego miejsca dla sztuki Romów.

The screen *Phuter o Jakha / Open Your Eyes* by Małgorzata Mirga-Tas must be perceived in a wider context of her work, especially her multi-coloured paintings bearing Romany titles. Mirga-Tas reveals to her spectators episodes from the everyday of the Romany people: social meetings, household chores, and especially the tasks and chats of women. In her works, she produces portraits of her great-grandmother, grandmother and aunts, making them a pretext to depict an Romany customs and aesthetics. The composition of her works and the manner of presenting human figures bring to mind photographic frames. This effect results from her dialogue with photographs taken by her uncle Andrzej Mirga, a historian and documenter of Romany folklore.

The Romany, or Roma, are the largest and oldest ethnic minority in Europe. Once an itinerant, nomadic community, they found temporary abodes in every corner of the continent. Seeing their lifestyle, the non-Romany population answered by creating a negative stereotype of a Roma: the image of a tramp, a "wild Other", a pauper and a thief, and nowadays – a person dependent on social benefits or wallowing in riches obtained from suspect sources. Mirga-Tas puts it straight, showing the Roma the way they see themselves. On the two-sided screen, she has shown her own aunt and the aunt's neighbour. The latter figure is particularly arresting; smoking a cigarette, the seated woman covers her face with her palm in a very clear gesture of struggling with troubles or difficult emotions. In creating a new image of the Romany people, Mirga-Tas does not idealise their existence or seek a folkloristic idyll, even though the profusion of colour and texture in her works enchants the spectator's eye.

The source of the signature decorativeness of Mirga-Tas' works lies in the Romany fondness of colourful, glittering and sequinned clothes. In her patchwork screen, the artist has used various fabrics joined together with visible seams; some parts of the scenes have been painted in acrylics. Working with fabrics is customarily identified with women's work; feminist scholars perceive an emancipative element in it. The questions of the Romany women's social position, their everyday experience and their immersion in the culture that defines them, which are important to Mirga-Tas' artistic explorations, are here interlinked with the issue of the status granted to the art of ethnic minorities. In the territory of mainstream art galleries, festivals and art biennales, themes related to the Romany community and its culture, which are central to Mirga-Tas' creative output, function freely and her artistic activity constitutes a first step towards finding a new space for the art of the Romany people.





Phuter o Jakha / Open Your Eyes, 2020
obiekt, farba akrylowa i tkaniny na drewnianym parawanie,
185 × 235 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Phuter o Jakha / Open Your Eyes, 2020
object, acrylic paint and fabrics on wooden screen,
185 × 235 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Shana Moulton

W humorystycznych pracach wideo Shana Moulton zanurza się w głąb własnej tożsamości. W peruce, przesadzonym makijażu i niedzisiejszych strojach wciela się w Cynthię, bohaterkę będącą zlepkiem cech jej, jej matki i babci. Projekt o Cynthii zapoczątkowała seria rzeźb – Moulton wszywała w ubrania akcesoria medyczne (np. kołnierz ortopedyczny), pytając jednocześnie, kto mógłby nosić takie stroje. W taki sposób narodziło się alter ego artystki – cierpiąca na agorafobię hipochondryczka, przesiadująca w domu wypełnionym kuriozalnymi rekwizytami i z nabożeństwem praktykująca swoje rytuały.

Galaktyczny rekonstruktor ceramiki to jedna z licznych odsłon jej codziennego życia. Cynthia jest zanurzona w pacyfistycznej atmosferze New Age, z upodobaniem karmi się wiarą w medycynę alternatywną i duchową moc przedmiotów, a jej dom, urządzony w kiczowatym stylu lat 60., przypomina ezoteryczny gabinet spirytualisty. Bohaterka przypadkowo rozbija ulubioną misę, a wszelkie tajemnicze znaki pojawiające się za sprawą cudownych mocy sugerują, iż powinna udać się do „uzdrawiacza naczyń". Rekonstrukcja misy okazuje się jednak niemożliwa, za to „uzdrawiacz" oferuje Cynthii leczniczy masaż, w trakcie którego z jej zmieniającego się w glinę ciała lepi identyczne naczynie. Wypaloną i oszkliwioną w mikrofalówce wazę wręcza podekscytowanej kobiecie.

Moulton wychowała się w Kalifornii, w konserwatywnym mieście w Pasie Biblijnym. Mieszkała w pobliżu dzielnicy domków kampingowych dla seniorów. Istotną inspiracją jest dla niej wujek astrolog, po którym odziedziczyła fascynację numerologią i talizmanami. Na uniwersytecie poznała praktyki New Age i przefiltrowane przez amerykańską kulturę wierzenia Wschodu. Studia z zakresu antropologii wyczuliły ją na rzeczywistość i dostarczyły narzędzi do analizy życia społecznego. Artystka w przejaskrawiony sposób pokazuje model funkcjonowania egzaltowanej domatorki pozostającej w osobliwej symbiozie z rzeczami, które stanowią wręcz przedłużenie jej ciała. Obśmiewa zabobonną duchowość opartą na amuletach, drzewkach szczęścia i czakrach. Z szeregu zabawnych zachowań wydobywa postać kobiety nieśmiałej i rozkojarzonej, zamkniętej we własnym świecie, a nade wszystko biernej wobec tego, co znajduje się poza ramami jej pozornie uporządkowanego życia.

In her witty video works, Shana Moulton dives deep into her own identity. Wearing a wig, exaggerated make-up and outdated outfits, she represents Cynthia, a character who is an amalgamation of her own, her mother's and her grandmother's traits. The Cynthia project began with a series of sculptures; having sewn medical paraphernalia, such as an orthopaedic collar, into clothes, Moulton queried who could wear such outfits. This was how her alter ego was born: Cynthia, an agoraphobic hypochondriac who sits in a house filled with bizarre props and devoutly practises her rituals.

The *Galactic Pot Healer* is one of the many pictures from Cynthia's everyday life. Immersed in a pacifist New Age atmosphere, Cynthia fondly feeds off her belief in alternative medicine and the spiritual power of objects; her home, decorated in a kitschy 1960s style, resembles an esoteric spiritualist's studio. The protagonist accidentally smashes her favourite bowl, and all the mysterious signs that appear owing to miraculous powers suggest that she should go to a "pot healer". The bowl proves impossible to reconstruct, but the "healer" offers Cynthia a curative massage, during which her body turns to clay and he moulds an identical vessel from it. The vessel gets fired and glazed in a microwave and he hands it to the excited woman.

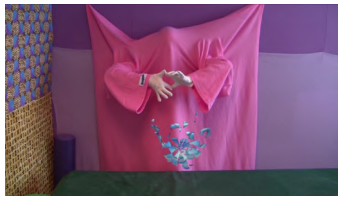
Moulton grew up in a conservative town in the California's Bible Belt. She lived near a neighbourhood of trailer homes for senior citizens. A significant inspiration for her is her uncle, an astrologer, from whom she inherited a fascination with numerology and talismans. At university, she learnt about New Age practices and Eastern beliefs filtered through American culture. Her studies in anthropology made her sensitive to reality and provided her with the tools for analysing social life. Moulton presents an exaggerated picture of the mode of living adopted by an overemotional homemaker existing in a peculiar symbiosis with objects; a symbiosis so deep that these objects turn into extensions of her body. Moulton ridicules the superstitious spirituality based on amulets, good-luck trees and chakras. From Cynthia's amusing activities transpires the figure of a shy, distracted woman, locked in her own world and, above all, passive in the face of what lies outside the framework of her seemingly ordered life.















Galaktyczny rekonstruktor ceramiki, 2010
wideo HD, 8 min 32 s, kolor, dźwięk

strona 191, na górze:
Wspinaczka galaktycznego rekonstruktora ceramiki, 2010
instalacja, malowane drewno, laska, włóczka, styropian, dozownik tabletek, ceramika, wideo HD, 6 min 9 s, pętla, kolor

Prace zakupione przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

The Galactic Pot Healer, 2010
HD video, 8 min 32 sec, colour, sound

page 191, top:
The Galactic Pot Healer Ascension, 2010
installation, painted wood, walking stick, yarn, polyfoam, pill dispenser, pottery, HD video, 6 min 9 sec, loop, colour

Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Instalacja *Wspinaczka galaktycznego rekonstruktora ceramiki* została zbudowana z wideo i przedmiotów – kluczowych motywów filmu. Cudowne ręce „uzdrowiciela" w magiczny sposób naprawiają pobite, równie magiczne obiekty. Stłuczona ceramika i poduszki na hemoroidy materializują świat Cynthii. Obiekt zbudowany z laski obwiązanej włóczką, z wprawionym weń dozownikiem na lekarstwa, można traktować jako odniesienie do wspomnień artystki z dzieciństwa – życia w pobliżu osiedla starszych ludzi.

The installation *The Galactic Pot Healer Ascension* was constructed from a video film and objects that constitute the film's key motifs. The miracle-working hands of the "healer" magically repair objects that are equally magical. Cynthia's world materialises in broken pots and haemorrhoid pillows. An object constructed from a walking stick wrapped in yarn, with a pill dispenser inserted into it, can be seen as a reference to Moulton's childhood memories of living near a housing estate filled with elderly people.





na dole: widok obu prac na wystawie Shany Moulton „Siła woli", Galeria Arsenał w Białymstoku, 2012

bottom: view of both works at Shana Moulton's exhibition *Will Power*, Arsenal Gallery in Białystok, 2012

Lada Nakonechna

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

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

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

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

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

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







Ruchomy model przenośny, 2014
instalacja (metal, lampa, rysunek na ścianie),
ok. 250 × 80 × 80 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2015 r.

Mobile Portable Model, 2014
installation (metal, lamp, a drawing on the wall),
approx. 250 × 80 × 80 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2015

Marina Naprushkina

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

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

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

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

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

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



Twój strach to nasz kapitał. Twoja nienawiść to nasz mandat, 2013–2020, z cyklu **Red Moabit** / **Moabit czerwony**
2 elementy: płótno, akryl, 51 × 255 cm, 1 element: płótno, akryl, 214 × 165 cm; 63 elementy: C-print (format A2), łącznie 360 × 416 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

Your Fear – Our Capital. Your Hate – Our Mandate, 2013–2020, from the **Red Moabit** cycle
2 elements: canvas, acrylic paint, 51 × 255 cm, 1 element: canvas, acrylic paint, 214 × 165 cm; 63 elements: C-print (A2 format), 360 × 416 cm in total
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Natalia LL

Składająca się z 55 elementów piramida wyrazów, wydrukowanych na białych kartkach i oprawionych w proste ramki, stanowi zaledwie fragment rozbudowanego poematu wizualnego, który powstał w wyniku gry z językiem i konstrukcją słowa. W autorskim komentarzu do pracy *Natalia! (7 silnia)* Natalia LL pisała: „Jest coś tajemniczego w wewnętrznym porządku słowa, które składa się z poszczególnych liter. Zwróciłam na to uwagę, przyglądając się swojemu imieniu, które składa się z trzech liter A i pojedynczych liter N, T, L, I". Traktując litery jako samodzielne elementy owej struktury, Natalia LL zmieniała ich kolejność, tworząc nowe układy – w ten sposób zbudowała zbiór 5040 słów. Jej poszukiwania okazały się w rezultacie bliskie działaniom matematycznym. 5040 to silnia liczby 7, czyli liczba wszystkich możliwych permutacji siedmiu liter-elementów składających się na imię Natalia.

Pracę *Natalia! (7 silnia)* można usytuować w ramach neoawangardowych poszukiwań z zakresu poezji konkretnej lub postrzegać jako efekt demaskowania konwencjonalizmu języka. Można ją także widzieć przez pryzmat koncepcji sztuki Natalii LL i jej postawy artystycznej. Od początku działalności artystka konsekwentnie utożsamiała siebie ze sztuką. Przy czym sztukę z jednej strony traktowała jako zachodzący nieustannie proces bliski z natury procesom życiowym, z drugiej zaś ujmowała w kategoriach intelektualnych – jako gest dający możliwość wglądu w istotę owych procesów.

Prowadzone przez Natalię LL dyskusje z językiem to nierzadko operacje na własnym imieniu. *Natalia! (7 silnia)* nie jest zatem w jej dorobku pozycją odosobnioną. W 1971 r. artystka stworzyła pracę polegającą na przekształceniu słowa „mutanty" w zapis jej imienia, z kolei do jednego z pokazów *Sztuki konsumpcyjnej* (Wrocław, 1973) włączyła plansze ze zwielokrotnionym napisem „Natalia". Powstawały też dzieła łączące wyraz „Natalia" z fotografiami ukazującymi artystkę. Natalia LL żongluje słowem (imieniem) i obrazem (autoportretem), zadając pytania o relacje między utartą formą zewnętrzną a tym, co wewnętrzne i w istocie nieuchwytne. Badając słowa i obrazy, uważnie przygląda się przede wszystkim sobie-sztuce-artystce, dokonując swoistej wiwisekcji tożsamości przejawiającej się poprzez ciało, słowo i obraz.

A 55-element pyramid of words printed out on white pages and set in simple frames constitutes only a part of a large-scale visual poem which emerged from the artist's play with language and word formation. In her personal commentary to the work *Natalia! (7 factorial)*, Natalia LL wrote: "There is something mysterious in the internal order of a word, which consists of separate letters. I noticed this while looking at my own name, which consists of three letters A and single letters N, T, L, I". Treating letters as independent elements of this structure, Natalia LL was changing their order and creating new arrangements until she constructed a set of 5040 words. Her exploration was, in effect, close to mathematical calculations. 5040 is the factorial of number 7, that is, the number of all the possible permutations of seven letter elements comprising the name Natalia.

The work *Natalia! (7 factorial)* can be situated in the framework of the neo-avant-garde explorations in the field of concrete poetry, or it can be perceived as an effect of an act of unmasking the conventional nature of language. It can also be seen in the light of Natalia LL's conception of art and of her artistic stance. From the early stages of her career, Natalia LL has consistently identified herself with art; in doing that, she, on the one hand, treated art as an incessant process similar in its nature to life processes and on the other, perceived it in intellectual categories, as a gesture permitting an insight into the nature of those processes.

Natalia LL's debate with language often consists in transforming her own name. Hence, *Natalia! (7 factorial)* is not an odd case in her oeuvre. In 1971 she produced a work consisting in the act of transforming the word *mutanty* ("mutants") into the written form of her name, and one of the shows of *Sztuka konsumpcyjna* (Wrocław, 1973) included placards with a multiplied inscription "Natalia". Some of her works combine the word "Natalia" with photographs of herself. By playing with words (the name) and images (the self-portrait), Natalia LL investigates the relations between the established external form and everything that is internal and essentially impossible to grasp. By studying words and images, she looks primarily at herself/art/the artist, thus performing a vivisection on identity as demonstrated through body, word and image.



NATALIA! (7 silnia), 1971
instalacja, wydruki na papierze, 55 elementów,
210 × 296 mm każdy
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2014 r.

NATALIA! (7 factorial), 1971
installation, printouts on paper, 55 elements,
210 × 296 mm each
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2014

Małgorzata Niedzielko

Rzeźby Małgorzaty Niedzielko analizowane są zwykle w kontekście relacji między naturą a kulturą, pierwiastkiem żeńskim a męskim, światem emocji a rozumu. W formach zbudowanych ze zwęglonego drewna i blachy, wody i metalu, a także stali i nasion zdają się ścierać przeciwstawne siły i sprzeczne porządki. Niedzielko zdecydowanie opowiada się po stronie natury, a o istocie jej prac stanowią materiały, jakich używa, organiczne i wywodzące się niejako „z ziemi". Rzeźbiarska forma, będąca reprezentacją kultury i symptomem oswojenia żywiołu, nie tylko nie tłamsi ich organiczności, ale poprzez swą prostotę dodatkowo ją podkreśla.

Artystka podchodzi do materiałów z szacunkiem i pieczołowitością. Tworzywa, z których powstają jej rzeźby, nieuchronnie kierują skojarzenia w stronę *materiae primae*, prasubstancji, z której narodziła się przyroda. Obiekty Niedzielko zyskują przez to wymiar przedmiotów archetypicznych. Często na swój sposób bezkształtne i nieużyteczne zbliżają się do formy elementarnej, praźródła przedstawień figuratywnych. Materiał jako taki artystka traktuje w sposób podmiotowy. Wbrew przekonaniu o martwocie substancji wydobywa jej biologiczny pierwiastek, pokazuje życie materii i zachodzące w niej przeobrażenia. Metal, poddany działaniu wody, rdzewieje, formy z wilgotnej ziemi pękają w trakcie schnięcia, drewno zmienia swoją postać pod wpływem ognia. Tak więc równoległym do materii tworzywem rzeźb jest rozciągnięty w czasie, niekontrolowany proces przemian, jakim ona ulega.

W pracach artystki przeobrażeniami rządzi pierwiastek śmierci, a nie życia. Metal ulega korozji, nasiona w stalowym podłożu nie znajdują niezbędnych do życia substancji, drewno zmienia się w popiół bądź węgiel. Destrukcja jest z jednej strony nieuchronnie wpisana w życie materiału, z drugiej zaś, jak pokazuje Niedzielko, jest najlepszym dowodem życia, a nie martwoty substancji. W hermetycznych i na swój sposób alchemicznych pracach artystka sięga do pierwotnych wyobrażeń i najprostszych elementów, kontakt z jej pracami to wejście w przestrzeń sytuacji granicznej, która odsłania umykające poznaniu reguły leżące u źródeł funkcjonowania człowieka, zarówno w obrębie natury, jak i kultury.

Małgorzata Niedzielko's sculptures are usually analysed from the perspective of relations between nature and culture, male and female, emotion and reason. Opposing forces and contradictory patterns seem to clash in the figures made from charred wood and sheet metal, water and metal, or steel and seeds. Niedzielko clearly stands behind nature, the essence of her works is revealed by her use of materials that originate from "the earth." The pieces' sculptural form, being a representation of culture and a symptom of the taming of the elements, does not suffocate their organic character but rather emphasises it through simplicity.

The artist maintains a respectful and painstaking approach to her materials. The makeup of her sculptures invariably leads to thoughts of *materiae primae*, the primordial substance in which nature finds its source. Consequently, Niedzielko's works exude a character redolent of archetypical objects. Often, the peculiarly amorphous and useless pieces take on an elementary form, suggesting precursors to figurative art. The materials per se are treated subjectively. Contrary to their lifelessness, Niedzielko evokes their biological essence, revealing their life and the metamorphoses taking place within them. Metal treated with water begins to rust, shapes of moist soil begin to crack as they dry, and the properties of wood change as it is subject to fire. Hence, the prolonged and uncontrolled process of transformation is as much a substance of the sculptures as the materials from which they are made.

In Niedzielko's works, the process of transformation is governed by the essence of death rather than life. Metal undergoes corrosion, seeds in a steel substrate are deprived of the nutrients necessary for life, wood becomes charcoal or ash. While destruction is inseparable from the life cycle of a substance, Niedzielko demonstrates that this destruction is also the best evidence for its vitality, as opposed to its inanimateness. In her hermetic and somewhat alchemical pieces, the artist reaches back to primeval imagery and the simplest of elements. To face her work is to enter a liminal space which reveals the typically imperceptible laws at the foundations of human functioning, both with respect to nature and culture.



bez tytułu, 1989
rzeźba, zwęglone drewno, 2 elementy, 174 × 45 × 32;
10 × 190 × 20 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1993 r.

untitled, 1989
sculpture, charred wood, 2 elements, 174 × 45 × 32;
10 × 190 × 20 cm
Works purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1993

Małgorzata Niedzielko

Dwanaście świetlistych sepiowych fotografii przedstawiających koliste formy, każda z przyciągającą wzrok ciemną plamą w centrum, nabiera nowego sensu, gdy ogląda się je w kontekście innego cyklu, opatrzonego przez artystkę takim samym tytułem: *Mnożenie wątpliwości*. W wypadku tego drugiego, złożonego z dziewięciu czarno-białych fotografii (a właściwie ich negatywów), odbiorca nie ma żadnych problemów z rozpoznaniem widniejących na nich glinianych doniczek na rośliny. Obydwie serie zostały pokazane na wystawie indywidualnej Małgorzaty Niedzielko w Galerii Arsenał w Białymstoku w 2013 r. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zestawienie ich ze sobą rozwiewa wątpliwości. Jednak rozwiewa je tylko pozornie.

Jasne wnętrza doniczek, niejako przefiltrowane przez widzenie aparatu fotograficznego, tworzą zbiór abstrakcyjnych obłych form przywodzących na myśl bliżej nieokreśloną materię organiczną. Wywołują skojarzenia z komórką, księżycem, wirem, pępkiem, orbitą, pierścieniami planetarnymi, rozlewającą się plamą. Różny jest poziom realizmu poszczególnych ujęć, tak więc i odmienne możliwości zidentyfikowania tego, co zostało na nich uchwycone. Materia – zwłaszcza alchemiczna *materia prima* wywodząca się z pokładów natury – była w twórczości Niedzielko zawsze bardzo ważna. Artystka wielokrotnie operowała metalem, drewnem, także zwęglonym, wodą, ziemią, nasionami. Obserwowała proces ich życia, „zużywania" się, przemiany. W *Mnożeniu wątpliwości* Niedzielko do tej materii wraca, przygląda się jej formie i amorficzności. Udaje się jej dostrzec, jak istota materii umyka próbom zamknięcia jej w jakimś kształcie.

Doniczka służy nadaniu formy, zatrzymaniu rozsypującej się ziemi i opanowaniu rozrastających się korzeni rośliny. Te ostatnie z czasem odwzorowują kształt naczynia, szczelnie je wypełniając. Jednak gliniana donica sama w sobie także jest ową materią pierwotną, gliną zmieszaną z wodą, utoczoną na kole i wypaloną. Materia ta, jak dobitnie pokazują sepiowe fotografie, niekoniecznie chce w narzuconej postaci trwać. Przyjmuje zacieki wody, pozwala korzeniom żłobić w swoim wnętrzu delikatne ślady, wykrusza się, złuszcza. Podpatrywana okiem aparatu ujawnia swą niejednoznaczność, nieuchronnie budząc w nas wątpliwości, czy aby na pewno jest tym, czym jawi się nam na co dzień.

Twelve luminous sepia photographs of circular forms, each of them having a dark central area that draws the viewer's attention, acquire a new significance when viewed in the context of another cycle, which the artist had entitled in the same way: *Multiplying Doubts*. In the case of the latter cycle, which consists of nine black-and-white photographs (or, more precisely, their negatives), the viewer easily recognises what they show, namely clay pots for household plants. Both cycles were shown at Małgorzata Niedzielko's individual exhibition at the Arsenal Gallery in Białystok in 2013. Although the inescapable impression may be that their juxtaposition removes all the possible reservations, it removes them only seemingly.

The light-coloured interiors of pots, filtrated through the optics of a photographic camera, create a collection of abstract ovoid forms which bring to mind some vague organic matter; they can be associated with a cell, the moon, an eddy, a navel, an orbit, planetary rings or a spreading stain. The level of realism in particular shots differs and the chances of identifying the presented object vary as a result. Matter, especially the alchemical *materia prima* derived from the depths of nature, has always been exceedingly important in Niedzielko's oeuvre. She repeatedly used metal, wood, including wood turned into charcoal, water, soil or seeds, watching their life processes, their transformations and their disintegration. Niedzielko returns to this matter in *Multiplying Doubts*, observing its form and its amorphousness. She manages to notice how the essence of matter escapes the attempts to lock it in a definite shape.

A clay pot serves to impart form, to hold the spilling soil and to trammel the growing roots of the plant. With time, the roots come to reflect the shape of the vessel by filling it densely. Yet a pot itself constitutes this prime matter as well, since it is, essentially, clay mixed with water, turned on the wheel and fired in a kiln. Niedzielko's sepia photographs eloquently show that this matter not necessarily wishes to retain the form that was enforced on it. It accepts water stains, it allows the roots to score delicate lines on it, it flakes and breaks off. When observed through the eye of the camera, it reveals its ambiguous nature, inevitably causing us to doubt whether it truly is what it ordinarily appears to be.



Mnożenie wątpliwości, 2013
cykl 12 fotografii, 50 × 50 cm każda
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2014 r.

Multiplying Doubts, 2013
a cycle of 12 photographs, 50 × 50 cm each
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2014

Anna Okrasko

Wideo *Sobota* powstało jako odpowiedź na negatywny obraz polskich emigrantów kreowany przez holenderską prasę. Anna Okrasko, realizując pracę zaangażowaną, nie sięgnęła po język krytyki społecznej. Szkodliwe stereotypy zdecydowała się podważyć za pośrednictwem poetyckiej etiudy o polskich pracownikach mieszkających w Rotterdamie. Nie jest to fikcyjny portret, w którym grupa staje się figurą zbiorowości, ani tym bardziej zapis dnia z życia Polaka w Holandii. Artystka zbudowała film z ujęć pozwalających zajrzeć w prywatne życie bohaterów, sama dołączając do ich grona. Powstał dzięki temu obraz o ludziach w mieście, a jedynie szczegóły (jak lepienie pierogów czy nazwiska „Załęski" i „Załęska" na koszulkach) sugerują, iż mowa o polskiej diasporze.

Okrasko z wyczuleniem antropologa tworzy wizerunek miasta oraz osób, które je chłoną i próbują oswoić. Film jest pozbawiony dialogów, zostały one zastąpione wyrazistą, niemal ilustracyjną muzyką. Na narrację o patchworkowej – zarówno w warstwie obrazowej, jak dźwiękowej – formie składają się kadry z wędrówek po ulicach, nie do końca poważnych zachowań (jak wyścigi w workach na śmieci) czy codziennych sytuacji rozgrywających się w domu. Bohaterowie *Soboty* celebrują wspólnie spędzany wolny dzień, a jednocześnie wnikają w tkankę miejsca, którego część teraz stanowią (nieraz dosłownie – jak wtedy gdy próbują wpisać się w rzeźby miejskie). Sama artystka określa *Sobotę* mianem „ruchomego ludzkiego pomnika przemieszczającego się w przestrzeni publicznej Rotterdamu", który dedykuje cudzoziemcom mieszkającym w tym mieście.

Duży wpływ na kształtowaną przez Okrasko opowieść o melancholii i wyobcowaniu, przyjaźni i poczuciu wspólnoty odegrały filmy dokumentalne Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego z lat 50. XX wieku. Z *Muzykantów* (1960) Karabasza oraz *Ludzi z pustego obszaru* (1957) i *Dnia bez słońca* (1959) Ślesickiego i Karabasza artystka nie tylko zapożyczyła muzykę czy konwencję czarno-białego obrazu. Powinowactw można znaleźć więcej: ścieżka dźwiękowa wyznacza napięcie oraz rytm narracji, bohaterowie odgrywają samych siebie, a sytuacje, w których zostali uchwyceni, są nieraz cytatami z wymienionych klasyków polskiej szkoły dokumentu. Praca Okrasko nie jest jednak dokumentem, lecz wykreowanym obrazem o rysach dokumentu, mającym duży potencjał, by rozsadzić sztywne ramy stereotypu.

The video *Saturday* was created in answer to the unfavourable image of Polish immigrants created by the Dutch press. Although she created an involved work, Anna Okrasko did not employ the vocabulary of social criticism. She decided to subvert harmful stereotypes by means of a poetic étude about Polish workers resident in Rotterdam. It is neither a fictitious portrait where a group would stand for the entire community, nor a record of a day in the life of a Pole in Holland. Becoming one of her own protagonists, Okrasko constructed the film from shots that make it possible to peek into the people's private life. The resulting film is simply about residents of a city; only details, such as *pierogi*-making or the surnames "Załęski" and "Załęska" on the T-shirts, indicate that they belong to the Polish diaspora.

With the sensitivity of an anthropologist, Okrasko creates an image of a city and of people who absorb it and attempt to tame it. The film has no dialogue; it was replaced by expressive, almost illustrative music. The narrative, constructed like a patchwork in both its picture and sound layers, consists of shots recording outings into the city (including less serious events, like the bin-liner race) and everyday life at home. The heroes of *Saturday* celebrate a free day together, while at the same time infiltrate the tissue of the place of which they are a part (sometimes literally, as when they try to inscribe themselves into city sculptures). Okrasko herself describes *Saturday* as a "mobile human memorial moving in the public space of Rotterdam", which she dedicates to foreigners living in this city.

Okrasko's tale of melancholy and alienation, as well as friendship and sense of community, has been greatly influenced by the 1950s documentary films by Kazimierz Karabasz and Władysław Ślesicki. She has modelled not only her music or the convention of black-and-white image on *The Musicians* (1960) by Karabasz and *People From an Empty Zone* (1957) and *A Day Without the Sun* (1959) by Ślesicki and Karabasz. The kinship goes deeper: the music score sets the tension and narrative rhythm, the protagonists play themselves, and the situations in which they are captured are quotations from these classics of the Polish school of documentary filming. Okrasko's work is not a documentary, however, but an acted film having features of a documentary, which thus has a significant potential to explode the deep-rooted framework of the stereotype.



Sobota/Zatertag/Saturday, 2011
wideo, 20 min 30 s
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Sobota/Zatertag/Saturday, 2011
video, 20 min 30 sec
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Zbigniew Oksiuta

Prace Zbigniewa Oksiuty są sytuowane na styku sztuki i nauki. U podstaw jego eksperymentów leży wizjonerskie myślenie o habitacie, wywodzące się ze społecznie zorientowanych utopii architektonicznych. *Forma 080411* to balon z żelatyny wykonany zgodnie z autorską technologią Spatium Gelatum. Artysta zaczął opracowywać jej zasady na początku lat 80. XX wieku w niemieckim środowisku akademickim.

Oksiuta skupił się wówczas na badaniu reguł kształtowania ciekłych i żelujących obiektów z polimerów biologicznych, jak agar czy żelatyna, dążąc do wytwarzania form organicznych mających stanowić nowe środowisko życia*. Podążając ścieżką myślenia o architekturze w kategoriach społecznych, nazwał polimerowe konstrukcje habitatem przyszłości. Zaznaczał przy tym, że nie są pomyślane wyłącznie jako nowe modele mieszkania, ale też jako nowa przestrzeń człowieka, rozrastający się organizm. Elastyczność i rozciągliwość materiału pozwalają na nadanie strukturom dużych rozmiarów, przewyższających ludzkie. Dzięki własnościom fizycznym formy te mogą zaistnieć w każdej przestrzeni, także w stanie nieważkości. Poszukiwania artysty to próba nowego zdefiniowania architektury biologicznej. Klasycznym schematem jej interpretacji jest antyczny model witruwiański, wedle którego ludzkie ciało stanowi wzorzec proporcji i planu budowli. Oksiuta idzie inną drogą – ingeruje w naturę, stymulując jej kontrolowany rozrost. Szuka nowych materiałów, które pozwolą nie tyle na budowanie, co na nowatorskie „hodowanie" przestrzeni życiowych.

Forma 080411 powstała w 2011 r., niniejszy tekst w 2023 r. Przez 12 lat na tę organiczną strukturę oddziaływały światło, wilgotność i temperatura powietrza (przy zachowaniu wszelkich wskazań konserwatorskich). Po ponad dekadzie obiekt skurczył się, zmienił kształt; procesy chemiczne i fizyczne doprowadziły do zmiany jego barwy i przejrzystości. Świadomość nieprzewidywalności efektu długofalowego jest wpisana we wszystkie eksperymenty naukowe. Całkowicie utopijne i frapujące okazuje się tu pytanie o to, jak mogłaby wglądać nasza codzienność, gdyby badania Oksiuty pozwoliły na stworzenie konstrukcji stabilnej w perspektywie dziesięcioleci. Jak wyglądałoby życie w monumentalnych rozmiarów polimerowym balonie?

Zbigniew Oksiuta's works are situated at the interface between art and science. At the core of his experiments lies visionary thinking about habitat, which is derived from socially oriented architectural utopias. *Form 080411* is a gelatine balloon made according to the author's own Spatium Gelatum technology. The artist began to develop the principles of this method in the early 1980s, in the German academic environment.

At that time, Oksiuta's explorations focused on investigating the rules for shaping liquid and gelatinous objects from biological polymers such as agar or gelatine, aiming to produce organic forms intended to constitute new living environments.* Following the mode of approaching architecture in social terms, he termed such polymer constructions the habitat of the future. He pointed out that they were conceived not only as new models for living environments, but also as new human spaces, expanding organisms. The elasticity and extensibility of the material allow the structures to assume large sizes, surpassing the human scale. Thanks to their physical properties, these forms can exist in any space, including in the conditions of weightlessness. Oksiuta's explorations are an attempt to redefine biological architecture. The classical scheme for its interpretation is the ancient Vitruvian model, according to which the human body is the model for the proportions and plan of a building. Oksiuta takes a different route; he interferes with nature by stimulating its controlled growth. He seeks new materials that would permit living spaces to be not built but, innovatively, to be "grown".

Form 080411 was created in 2011; the current note was written in 2023. In the course of twelve years, this organic structure was affected by light, humidity and air temperature (with all indications for its conservation being adhered to). After more than a decade, the object has shrunk and changed its shape; chemical and physical processes caused alterations in its colour and transparency. The awareness of the unpredictability of the long-term effect is inherent in all scientific experiments. An utterly utopian, and fascinating, question that arises here is what our everyday life might look like if Oksiuta's research had produced a structure that would be stable for decades. How would life in a colossal polymer balloon look like?



Forma 080411, 2011
obiekt, materiał: żelatyna 270° Bloom, smak, zapach: neutralny, ∅ 150 cm
zrealizowana w Science Gallery, Dublin, Irlandia
współpraca technologiczna: Wolf-Peter Walter
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2011 r.

Form 080411, 2011
object, material: gelatine 270° Bloom, neutral taste and smell, ∅ 150 cm
executed at Science Gallery, Dublin, Ireland
technological cooperation: Wolf-Peter Walter
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2011

* Szczegółowy opis technologii: Z. Oksiuta, *Formy, procesy, konsekwencje / Forms, Processes, Consequences*, kat. wyst., Galeria Arsenał w Białymstoku & Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Białystok 2007, s. 46; patrz też: https://galeria-arsenal.pl/prace/forma-080411.

* For a detailed description of this technology, see Z. Oksiuta, *Formy, procesy, konsekwencje / Forms, Processes, Consequences*, exhibition catalogue, Galeria Arsenał w Białymstoku & Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Białystok 2007, p. 46; see also: https://galeria-arsenal.pl/prace/forma-080411.

Dominika Olszowy

Absurdalnie brzmiący tytuł sytuuje instalację Dominiki Olszowy na pograniczu surrealistycznej wolności skojarzeń i dadaistycznej przypadkowości. *Słoje miodu w fundamentach łóżka* to bowiem transpozycja tłumaczenia fragmentu łotewskiej pieśni ludowej, dokonanego przez algorytm Google Translate. Pieśń, jak i praca Olszowy, dedykowane są Veļu Māte, bogini śmierci albo *veļi*, dusz zmarłych. W dosłownym tłumaczeniu Veļu Māte to Matka Płótna, Pościeli, a motyw łóżka i umieszczonych pod nim mis miodu przewija się przez jeden z poświęconych jej utworów.

Veļu Māte oczekuje dusz zmarłych u wezgłowia łoża bądź u szczytu nagrobnego kopca. Nie jest życzliwa i cieszy się ze śmierci człowieka. W pieśniach ludowych próbuje zwabić dusze zmarłych, tańcząc na ich grobach. Przedstawiana jest jako starsza kobieta spowita w białe płócienne szaty, które okrywają głowę i spływają do ziemi. Na obrazach często pochyla się nad odchodzącym. To do tych właśnie szat bądź rozwieszonego prania nawiązują wykorzystane przez Olszowy firanki, utrwalone w żywicy epoksydowej i uformowane na kształt meduz bądź osłoniętych płótnem głów. Zainscenizowane miejsce jest w intencji artystki sypialnią bogini, niejednoznaczną i budzącą wątpliwości: bo czy ktoś, kto czeka na dusze zmarłych, ma własne schronienie, własne łóżko?

Słoje miodu w fundamentach łóżka powstały na Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Rydze (2020). Artystka odwołała się do lokalnego kontekstu – folkloru krajów regionu bałtyckiego. Próba zrozumienia fenomenu śmierci stanowi wiodący wątek wielu wernakularnych mitów służących oswojeniu tego, co nieuchronne. Operują one postaciami mar i bogiń, niosąc w sobie elementy rytuału stanowiącego próbę wglądu w nieznane. Praca Olszowy to swoisty hołd złożony tym tradycjom. Przyznanie, że świat śmierci przynależy do domeny niepoznawalnego. To, co poza biologicznym wymiarem odejścia – jego aspekt duchowy – ucieka bowiem racjonalnym analizom, podobnie jak opowiadające o śmierci podania i wierzenia ludowe. W tym kontekście ambiwalencja poznania przebija zarówno z pradawnych mitów, jak i współczesnego namysłu nad końcem.

The absurd-sounding title situates Dominika Olszowy's installation on the borderline between a Surrealistic freedom of association and a Dadaistic randomness. This is because *Jars of honey in the foundations of the bed* is a translation of a passage from a Latvian folk song as offered by the Google Translate algorithm (here, additionally, translated from Polish into English). The song, and Olszowy's work, are dedicated to Veļu Māte, the goddess of death or of the *veļi*, the souls of the dead. In a literal translation, Veļu Māte is the Cloth Mother, or Bed Linen Mother, and the motif of a bed and the bowls of honey placed underneath is crucial to one of the texts dedicated to her.

Veļu Māte awaits the souls of the dead at the head of the bed or at the top of the grave mound. She is not a benign entity and she rejoices at a person's death. In folk songs, she tries to lure the souls of the dead to her by dancing on their graves. She is depicted as an elderly woman wrapped in white linen clothes that cover her head and fall all the way to the ground. In paintings, she is represented as leaning over a dying man. Net curtains used by Olszowy in her work, fixed with epoxy resin into shapes resembling jellyfish or linen-wrapped heads, refer to those clothes – or to the washing hanging on the line. In her intention, the staged place is the goddess' bedroom, an ambiguous and doubt-raising one; because, after all, does someone who awaits the souls of the dead have her own shelter, her own bed?

The work *Jars of honey in the foundations of the bed* was produced for the International Biennale of Contemporary Art in Riga (2020). The artist has referred to the local context: the folklore of the Baltic region. An attempt to understand the phenomenon of death lies at the core of many vernacular myths which aid in taming the inevitable. Making use of the figures of ghosts and goddesses, they convey elements of rituals that constituted an attempt to look into the unknown. Olszowy's work is a tribute to those traditions; a recognition that the world of death belongs to the domain of the unfathomable. This is because all that lies outside the biological dimension of death – the spiritual aspect of passing away – escapes rational analysis, similarly to the folk beliefs and tales related to death. In this context, the ambivalence of cognition underlies both the ancient myths and the modern reflection on the life's ending.





Słoje miodu w fundamentach łóżka, 2020
instalacja, firanki, drewno, szkło, żywica epoksydowa,
75 × 187 × 95 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2022 r.

Jars of honey in the foundations of the bed, 2020
installation, net curtains, wood, glass, epoxy resin,
75 × 187 × 95 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2022

Franciszek Orłowski

Zasłona zawieszona na półkolistym drążku została uszyta z ubrań osób bezdomnych. Franciszek Orłowski otrzymał je w akcie bezgotówkowej wymiany – rzecz za rzecz (performans *Pocałunek miłości*, 2009). Transakcja następowała na ulicy, artysta swoją garderobę proponował za brudne łachy przesiąknięte smrodem długo niemytego ludzkiego ciała. W działaniu tym istotni byli nie sami bezdomni, lecz gest nałożenia cudzej odzieży, wejścia w czyjąś skórę, przylgnięcia do śladów obcego ciała, zapachu, przeżyć. Projekt miał wymiar nie tyle krytyki społecznej, co „operacji" na własnym organizmie autora, a jego zasadniczym celem było przyjrzenie się relacjom jednostki z innymi ludźmi, cielesnym i mentalnym granicom „ja", w końcu zdolności do ich przekraczania oraz emocjom towarzyszącym temu gestowi.

Ludzie żyjący na ulicy zostali wybrani jako uczestnicy działania ze względu na ciężar swoich doświadczeń: nałogów, społecznego wykluczenia, odczucia nieporadzenia sobie w życiu. Ich fizyczna obecność nieuchronnie daje o sobie znać – cuchną potem, moczem, piwnicą, a przesycona wonią fizjologii odzież jest synonimem utraty godności. Wejście w taką skórę wymaga pokonania wielu progów – od opanowania wstrętu po powściągnięcie strachu przed zakażeniem i chorobą. Tę wymianę można rozumieć w kategoriach wewnętrznego obrzędu przejścia. W sensie społecznym rytuał ów nie dokonuje się – końcowy etap włączenia (nadania jednostce nowego statusu w zbiorowości) nie zachodzi, ale jego dwie pozostałe fazy: wstępna (wyłączenia – przyjęcie cudzego ubioru) i środkowa (liminalna – np. powrót Orłowskiego do domu w ubraniach bezdomnego) wydają się konstytutywne dla kondycji psychicznej artysty.

Pierwotnie Orłowski nie miał zamiaru wykorzystywać zgromadzonej odzieży. *Przebieralnia* – jak też trzy inne realizacje: *Projekt 0 (zero)* (2011), *Wiatrołap* (2013) oraz *Skóra i kości* (2013) – powstała w wyniku późniejszych refleksji na temat bezdomności. W pracy pobrzmiewa istotne dla projektu powiązanie ubrania z tożsamością człowieka. Na pierwszy plan został tu wydobyty ekonomiczny aspekt kształtowania się wewnętrznego i zewnętrznego obrazu jednostki. W sklepowej przymierzalni następuje pierwszy etap „zmiany skóry": testowanie przystawania nowego ubrania do cielesnej i psychicznej struktury „ja", po którym następuje oparta na pieniądzu transakcja handlowa. Performans, który doprowadził do powstania instalacji, jest odwróceniem tej wymiany, a w *Przebieralni* ów krótki proces nabrałby innego ciężaru – w dusznym odorze ciał Innych własna transformacja, zazwyczaj powiązana z radosnym uczestnictwem w konsumpcji, traci wpisaną weń przyjemność i swoistą bezrefleksyjność.

A curtain hanging on a half-moon rod has been sewn out of homeless people's clothes. Franciszek Orłowski received them by means of barter (performance *The Kiss of Love*, 2009). The transactions occurred in the streets; Orłowski offered his own clothing in exchange for dirty rags reeking of long unwashed bodies. In this action, more important than the homeless themselves was the gesture of putting on someone else's clothing, getting into someone's skin, connecting with the traces of an alien body, smell, experience. The project was meant less as social criticism than as an "operation" on the author's own organism, while its essential aim was to examine an individual's relationships with fellow human beings, to explore the physical and mental boundaries of self, and to assess the ability to transgress those boundaries and the emotions attendant on such a transgression.

Street people were selected as participants in the action due to the hardness of their experience: their habits, social exclusion, the perception of not being able to deal with life. Their presence is impossible to overlook: they stink of sweat, urine, cellar spaces; their clothing exuding the reek of physiology is synonymous with the loss of dignity. Many thresholds must be crossed in order to enter into such a skin: from controlling repulsion to combating fear of infection and disease. The exchange can be perceived in terms of an internal rite of passage. In the social sense, this rite is not completed: the final stage of inclusion of the individual into the society does not occur; but the two previous phases of the rite: the initial one (exclusion; by assuming someone else's clothing) and the intermediate one (liminal, e.g. Orłowski's return home in the clothes of a homeless man) seem constitutive to the artist's psyche.

Initially, Orłowski did not intend to make use of the acquired clothing. *Fitting Room*, as well as his three other works: *Project 0 (zero)* (2011), *Doorway Curtain* (2013) and *Skin and Bones* (2013), evolved as a result of a contemplation of the homelessness. The work reflects the association of clothing with identity, which is central to the project. The economic aspect of shaping individual's the self- and outward image has been brought to the forefront. The first stage of the "change of skin" takes place in shop's fitting room: suitability of the new garment to the physical and psychological self is tested, after which the transaction takes place, money changing hands. The performance that resulted in the making of the installation is an inversion of this exchange. In *Fitting Room*, this brief process acquires a different weight: in the stifling reek of the bodies of Others, the self-transformation, usually connected with a happy involvement in consumerism, loses its pleasurableness and non-reflectiveness.





Przebieralnia, 2012
instalacja, lustro, stal, tekstylia, 220 × 120 × 120 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2012 r.

Fitting Room, 2012
installation, mirror, steel, textiles, 220 × 120 × 120 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2012

Witek Orski

Fotografie Witka Orskiego trudno definitywnie usytuować w ramach jednej tylko konwencji interpretacji rzeczywistości. Można określić je mianem dokumentacyjnych, aczkolwiek wziąwszy pod uwagę ich płaszczyznę wyobrażeniową, nazwanie ich abstrakcją jest równie uprawnione. Z kolei proces realizacji pozwala na ujęcie ich w kategoriach konceptualnych. Konfrontując widza z dziełem, fotografią oprawioną w ramy z trawionego kwasem drewna dębowego, Orski pogrywa manierami reprezentacji i schematami odbioru, żongluje realizmem, abstrakcją, konceptualizmem. Mierzy się z pytaniem o miejsce fotografii w sztuce, o jej relacje z abstrakcją i o przezroczystość medium często traktowanego jako wiarygodny zapis rzeczywistości.

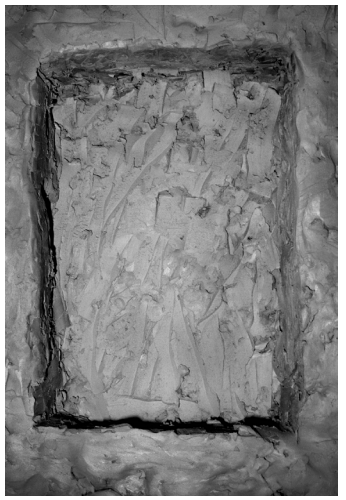
O problematycznym statusie prac może świadczyć ich tytuł. Za jego pośrednictwem artysta wskazuje, co zostało ukazane na czarno-białych zdjęciach, rozszyfrowując tym samym ich warstwę indeksową. *Dziury w ziemi* to cykl pięciu fotografii, na których zostały uchwycone doły wykopane przez artystę. Każdy z nich został zarejestrowany na standardowym negatywie, dziesięciokrotnie mniejszym niż sam dół. Odbitki zostały z kolei powiększone do ogromnych rozmiarów i oprawione w ramy. U podstaw cyklu leży zatem przemyślane działanie oparte na wyliczeniach matematycznych i zakładające wcześniejszą samodzielną pracę fizyczną artysty. Taka koncepcja może prowokować pytania o dzieło jako takie, o charakter wykonanej przez fotografa pracy (kopanie dołu) i status zdjęcia: dzieła czy/i dokumentu. W autorskich komentarzach Orski rozdziela gest pracy i fotografowania: „zostaje ona [praca] zrealizowana po to, aby stworzyć jakieś dzieło".

Interesujący artystę aspekt zależności między właściwą fotografii możliwością obrazowania a znaczeniami, jakie można nadać temu, co zostało utrwalone na zdjęciach, realizuje się poprzez relacje między odbiorcą a dziełem. Precyzyjne zapisy dołów nie wywołują bynajmniej skojarzeń z przedstawieniem realistycznym. Przywodzą raczej na myśl imaginarium typowe dla sztuki niefiguratywnej, gest fotografowania każą widzieć jako gest kreacji obrazu, w powiązaniu z tytułem prowokują budowanie narracji. Otwarcie pola interpretacji prac prowadzi do zagęszczenia ich znaczeń przy jednoczesnym odsunięciu w cień działania istotnego dla koncepcji artysty i leżącego u podstaw powstania dzieła.

Witek Orski's photographs cannot be definitely located in the framework of a single convention of interpreting reality. They can be described as documentary; considering their representational plane, however, there is as much grounds for calling them abstractions. Their production process, in turns, makes it possible to present them in conceptual categories. Confronting the viewer with the work, that is, a photograph affixed in a frame of etched oakwood, Orski plays with the manners of representation and the schemata of reception; he juggles realism, abstraction and conceptualism. Thus, he faces the questions of photography's place within art, its relation to abstraction, and the transparency of a medium often treated as one that credibly records reality.

The title of these works attests to their problematic status. The artist uses it to indicate what exactly was shown on the black-and-white photographs, thus deciphering their index stratum. *Hole in the ground* is a cycle of five photographs showing pits the artist had dug. Each of them was recorded on a standard negative smaller than the pit by a factor of ten. The prints were then enlarged to a huge size and framed. Thus, the cycle is based on well thought-out actions rooted in mathematical calculations and presupposing the artist's previous individual physical work. This conception may provoke questions regarding the work as such, the character of the photographer's effort (viz., digging a pit), and the status of the photograph: a work and/or a document. In his commentary, Orski separates the gesture of performing physical labour and the gesture of photographing: "The labour is performed so that some work can be created".

The aspect of interest to the artist, i.e. the dependencies between the ability to represent, which is inherent in photography, and the meanings which can be imparted on what was recorded in photographs, is realised through the relations between the recipient and the work. The precise records of pits in the ground do not arouse associations with a realistic representation, but rather bring to mind the *imaginarium* typical of non-figurative art. They reveal the gesture of photographing as identical with the gesture of creating an image and, when linked with the title of the work, encourage narration-building. The field of interpretation is open for these works; as a result, their meanings grow dense, and concurrently the action, which is crucial to the artist's conception and lies at the foundation of the creation of this work, is consigned to background.







Dziura w ziemi (6 × 4,5), 2015
fotografia, druk atramentowo-pigmentowy bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 135 cm, edycja 1 AP/2 + 2 AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2017 r.

Dziura w ziemi (135), 2015
fotografia, druk atramentowo-pigmentowy bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 120 cm, edycja 1 AP/2 + 2 AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2017 r.

Dziura w ziemi (6 × 9), 2015
fotografia, druk atramentowo-pigmentowy bezkwasowo podklejony na dibond, w oprawie z wytrawionego dębu, 180 × 120 cm, edycja 1 AP/2 + 2 AP
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2017 r.

Hole in the Ground (6 × 4.5), 2015
photography, ink-and-pigment print pasted on a dibond plate with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 135 cm, edition 1 AP/2 + 2AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2017

Hole in the Ground (135), 2015
photography, ink-and-pigment print pasted on a dibond plate with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 120 cm, edition 1 AP/2 + 2AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2017

Hole in the Ground (6 × 9), 2015
photography, ink-and-pigment print pasted on a dibond plate with acid-free adhesive, in an etched oakwood frame, 180 × 120 cm, edition 1 AP/2 + 2AP
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2017

Patrycja Orzechowska

Pracę *HAUS* z serii *Litery*, jak też dwie odsłony *Habitatu* z serii *Struktury*, przynależące do nadrzędnego, spajającego wszystkie serie cyklu *Kinderturnen*, łączy wspólne źródło inspiracji. Patrycja Orzechowska odwołała się do książki *Kinderturnen: eine Übungssammlung in Bildern, über die Verwendung der Turn- und Gymnastikgeräte im Kindergarten* Margot i Ursuli Kriesel, opublikowanej we wschodnim Berlinie w 1955 r. (wydanie polskie: *Gimnastyka dziecięca. Zbiór ćwiczeń w fotografiach ilustrujący zastosowanie przyborów i przyrządów gimnastycznych w przedszkolu*, 1959).

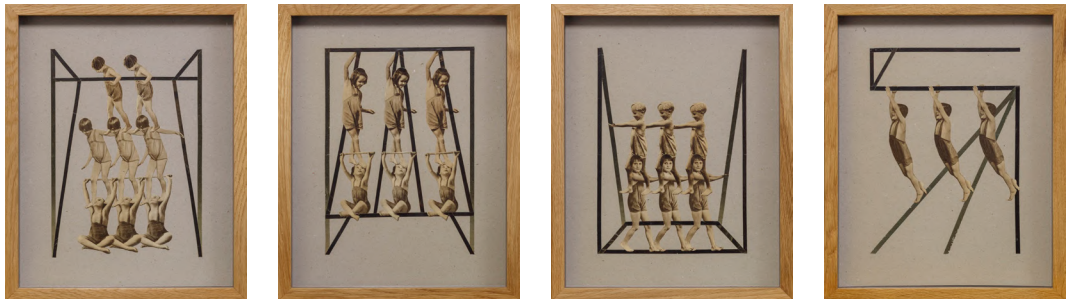
Pomysł sięgnięcia do podręcznika gimnastyki nie jest nowy, wystarczy przywołać choćby *Ćwiczenia na równowagę* Karola Radziszewskiego (2007, *Kolekcja II* Galerii Arsenał w Białymstoku). Budując swoje prace, Orzechowska czerpie z ogromnego repozytorium obrazów. Obok oczywistych inspiracji, jakimi były zdjęcia ilustrujące ćwiczenia gimnastyczne, przywołać można plątaninę papierowych mebli *Habitatu* Katarzyny Józefowicz (1993–96, *Kolekcja II*). Trudno też uciec od skojarzeń z fotograficznymi klatkami rejestrującymi sekwencje ruchu Eadwaerda Muybridge'a czy od mniej oczywistych odniesień do siatki Lampreya, prostego narzędzia służącego do sporządzania pomiarów antropometrycznych, wypracowanego na gruncie brytyjskiej antropologii fizycznej. Orzechowska zdaje się pracować techniką kopiuj-wklej, symptomatyczną choćby dla dzisiejszego dziennikarstwa. W powielaniu artystka jest twórcza – powstające kolaże stanowią nową jakość. Zasadza się ona na multiplikowaniu i wpisywaniu ciała w różne struktury, klatki, szkielety budowli i konstrukcje liter. Jeden z zestawów składa się w napis „HAUS", co odnosi do dyscyplinującej roli instytucji domu.

Według autorek podręcznika ich wskazówki miały służyć wychowaniu dzieci na ludzi wszechstronnie rozwiniętych, zdrowych, odważnych i odpowiedzialnych. Deklaracja ta wydaje się naiwnym postulatem eugeniki społecznej. Obciąża ją fakt, iż fotografowane ćwiczenia wykonywane były przez dzieci z domu dziecka. Kształtowanie społeczeństwa poprzez subordynowanie ciała i psychiki, wpisane w program każdej władzy, ma tu szczególnie bezwzględny wymiar. Czy praca Orzechowskiej świadczy o tym, że wyczerpał się nasz język mówienia o tym problemie? Czy praktyka kopiowania obrazów jest tu najbardziej komunikatywna? Czy kwestia ćwiczeń tresujących, przez dekady uwewnętrznianych, jest cały czas aktualna i nie straciła na sile?

The work *HAUS* from the *Letters* series and the two versions of *Habitat* from the *Structures* series, all belonging to the greater *Kinderturnen* cycle that unites all the series, share a source of inspiration. Patrycja Orzechowska has referred to the book *Kinderturnen: eine Übungssammlung in Bildern, über die Verwendung der Turn- und Gymnastikgeräte im Kindergarten* (Children's Gymnastics: A Collection of Photographs Illustrating the Use of Exercise Equipment in Kindergartens) by Margot and Ursula Kriesel, published in East Berlin in 1955.

The concept of referring to a handbook of gymnastics is not new; suffice it to mention *Exercises for Balance* by Karol Radziszewski (2007, *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok). Constructing her works, Orzechowska draws from a vast repository of images. Apart from the obvious inspiration provided by the photographs illustrating gymnastic exercises, the jumble of paper furniture in the *Habitat* by Katarzyna Józefowicz (1993–96, *Collection II*) is worth recalling in this context. Associations with Eadwaerd Muybridge's photographic frames registering motion sequences or the less obvious references to Lamprey's grid, a simple tool for making anthropometric measurements invented for use in British physical anthropology, are also difficult to escape. Orzechowska seems to be working in the copy-paste technique, one symptomatic to, for instance, today's journalism. Yet she is creative in her copying; the resulting collages constitute a new quality. Her method is based on multiplying and inscribing a body in various structures, cages, skeletons of architectural forms and constructions of letters. One of such sets constitutes the word "HAUS", referring to the disciplining role performed by the institution of home.

According of the authors of the German handbook, their guidelines were to help in bringing up the children to become thoroughly well-developed, healthy, courageous and responsible young people. Their declaration now seems a naive postulate of social eugenics. It is additionally burdened by the fact that the photographed exercises were performed by children from a children's home. The concept of shaping the society by subordinating the body and psyche to a process of formation, inherent in the program of any authority, is here particularly remorseless. Does Orzechowska's work signify that the language through which we might speak of this problem is by now exhausted? Is the practice of copying images the most communicative one in this case? Is the subject of drill exercises that had for decades been internalized still pertinent and as potent as it once had been?







HAUS, z serii **Litery**, z cyklu **Kinderturnen**, 2012
4 kolaże, ramy drewniane, 30 × 24 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2020 r.

Habitat, z serii **Struktury**, z cyklu **Kinderturnen**, 2014
kolaż, ramy drewniane, 60 × 50 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystkę w 2020 r.

Habitat, z serii **Struktury**, z cyklu **Kinderturnen**, 2014
kolaż, ramy drewniane, 85 × 70 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2020 r.

HAUS, the **Letters** series in the **Kinderturnen** cycle, 2012
4 collages, wooden frames, 30 × 24 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2020

Habitat, the **Structures** series in the **Kinderturnen** cycle, 2014
collage, wooden frame, 60 × 50 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2020

Habitat, the **Structures** series in the **Kinderturnen** cycle, 2014
collage, wooden frame, 85 × 70 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2020

Andrzej Pepłoński

Absolwent Andrzeja Pepłońskiego, zdradzający wiele formalnych i ikonograficznych powinowactw z dziełami Andy'ego Warhola, zbudowany został z trzydziestu malarskich interpretacji kadrów z filmu Mike'a Nicholsa pod takim samym tytułem (*The Graduate*, 1967). Powtórzenie ujęć twarzy Dustina Hoffmana, wcielającego się w postać głównego bohatera filmu, stanowi o sile oddziaływania pracy, będąc jednocześnie kluczem do jej zrozumienia. Dostrzegane przez krytyków związki wczesnej (z lat 80. i początku 90. ubiegłego wieku) twórczości artysty z pop-artem wydają się opierać na relacjach nieco głębszych niż sięganie po charakterystyczną multiplikację motywów z bogatego zasobu popkultury i wizualnego archiwum mediów.

Zastosowana w pracy *Absolwent* repetycja nie jest prostym chwytem kompozycyjnym. Nie była też nim w wypadku zwielokrotnionych wizerunków Marilyn Monroe czy Jackie Kennedy. Zabieg ów odczytywać można w kontekście teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana i jego koncepcji Realnego. Realne, wedle Lacana, nie jest tym samym co rzeczywiste, które istnieje w porządku języka. Generalizując: rzeczywiste zaczyna dla podmiotu istnieć w momencie, gdy podejmuje on pierwsze próby posługiwania się mową. To, co było przed mową, przed porządkiem języka, jest w ujęciu Lacana Realnym. Jest ono niewysłowione i niemożliwe do uchwycenia, a wszystko, co powiedziane, zaledwie wokół niego krąży. Natarczywe powtarzanie można rozumieć jako usiłowanie dotarcia do Realnego, a także jako dążenie do scalenia podmiotu.

Absolwent Pepłońskiego jest osobowością rozbitą. Problemy z tożsamością, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym, pośrednio sugeruje analogia do bohatera filmu Nicholsa. Stworzenie obrazu Absolwenta jest z jakichś powodów niemożliwe, stąd Pepłoński ucieka się do portretu zwielokrotnionego. O pracach artysty pisano w kontekście entropii, „nieobecności przedmiotu" i prób zbudowania jego koherentnej wizji poprzez np. pokazywanie go z różnych stron. O odczuciu nieobecności podmiotu/przedmiotu i kłopotach z jego wyrażeniem mówił też sam artysta: „Generalnie najbliższą mi strategią jest cytat jako pewna zasada. Mam zaufanie do rzeczy już istniejących, ponieważ tak najlepiej można dowieść prawdziwości i realności świata [...]". Sam cytat wydaje się jednak nie wystarczać, a rzeczywiste (już istniejące) okazuje się tak samo nieosiągalne jak Lacanowskie Realne.

The Graduate by Andrzej Pepłoński, which evinces manifold formal and iconographic affinities with the works of Andy Warhol, is constructed of thirty painterly interpretations of shots from Mike Nichols' film under the same title (*The Graduate*, 1967). Repetitions of the face of Dustin Hoffman, who played the main protagonist of the film, give the work its expressive power and concurrently constitute the key to its understanding. Links with pop-art, noticed by critics in Pepłoński's early works (i.e. dating from the 1980s and early 1990s), seem to be based on relations less superficial than the use of the characteristic multiplication of motifs derived from the rich stock of pop-culture and the visual archives of the media.

Repetition used in *The Graduate* is not a simple compositional device; neither was it that in the case of the multiplied images of Marilyn Monroe or Jackie Kennedy. This device may be interpreted in terms of the psychoanalytic theory of Jacques Lacan and his concept of the Real. The Real, according to Lacan, is not the same as the real, existing in the order of the language. To generalize, the real begins to exist for a subject in the moment when that subject undertakes the first attempts to use speech. Whatever was before speech, before the order of the language, is, in Lacan's interpretation, the Real. It is inexpressible and impossible to capture, and all that is said only revolves around it. Obsessive repetition may be understood as an attempt to approach the Real, as well as an endeavour to integrate the subject.

Pepłoński's graduate has a shattered personality. Problems with identity, in the individual as much as in the social aspect, are indirectly suggested by the analogy to the protagonist of the film by Nichols. Creating the image of the Graduate is for some reason impossible; hence Pepłoński resorts to the multiple portrait. His works have been interpreted in terms of entropy, the "absence of subject" and attempts to construct its coherent vision through, for instance, showing it from multiple angles. A feeling of the absence of the subject/object and the problems with expressing it have also been commented upon by the artist himself: "Generally, my preferred strategy is quotation as a principle. I trust in things that already exist, since this is the best method to prove the veracity and realness of the world [...]". Quotation alone, however, seems no longer enough, and the (already existing) real turns out to be as unapproachable as Lacan's Real.



Absolwent, 1991
tempera na papierze, 30 elementów, 30 × 43 cm każdy
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1994 r.

The Graduate, 1991
tempera on paper, 30 elements, 30 × 43 cm each
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1994

Dan Perjovschi

Galeria Arsenal Notebook to notatnik Dana Perjovschiego oraz seria jego rysunków z wystawy indywidualnej w Galerii Arsenał w Białymstoku („Legalnie, nielegalnie lub na odwrót", 2012). Jak podkreśla rumuński artysta, wszystkie jego projekty mają początek w notatniku jako „małej prywatnej przestrzeni". Notatnik wydaje się kluczowym elementem dającym wgląd w metodę pracy i sposób myślenia Perjovschiego. Wykonane w nim rysunki zostają później odtworzone w znacznie większej skali – dopracowane pod względem formy i przekazu – bezpośrednio na ścianach galerii.

Perjovschi jest sprawnym rysownikiem i bystrym obserwatorem rzeczywistości. Oszczędne w formie prace, wykonywane szybką, nieco niestaranną kreską, odznaczają się maksymalną kondensacją treści. Wielu z nich towarzyszą napisy przypominające skrótowe notatki bądź hasła wypisane sprayem w przestrzeni miejskiej. Zresztą inspiracji do tych rysunków można upatrywać w działaniach graficiarzy, kulturze vlepek, komiksach i motywach wykorzystywanych przez miejską alternatywę. Wizualno-werbalne komentarze Perjovschiego podszyte są ironią i sarkazmem, a ich trafność wynika z dystansu, jaki artysta zachowuje wobec rzeczywistości.

Perjovschi krytycznym okiem patrzy na politykę międzynarodową, relacje ekonomiczne w Unii Europejskiej i proces budowania tożsamości w postkomunistycznej Rumunii. W *Galeria Arsenal Notebook* znajdziemy odniesienia zarówno do konfliktów wojennych i zamachów terrorystycznych, jak też do ludzkiej mentalności i panujących w społeczeństwie konwencji. Istotny dla artysty jest kontekst lokalny, stąd wiele rysunków w notatniku nawiązuje do realiów Białegostoku. Zwięzłą formułę „BIALYSTOK ONE ARSENAL MANY CHURCHES" można odczytać jako komentarz na temat tożsamości miasta, w którym zarówno faktycznie, jak i symbolicznie znajduje się więcej kościołów niż galerii sztuki. Miasta z jednej strony chlubiącego się wielością wyznań i kultur, z drugiej zaś zdominowanego przez prokatolickie partie polityczne. Artysta gra też słowem „ARSENAL" – nazwą własną galerii, ale też synonimem zbrojowni. Obejmując rzeczywistość w wymiarze globalnym, Perjovschi potrafi uchwycić specyfikę nowego dla siebie terytorium. Wyostrza ją i czasami wyśmiewa, a perspektywa przybysza pozwala mu pokazać oblicze miasta w zaskakujący i odkrywczy sposób.

Galeria Arsenal Notebook comprises Dan Perjovschi's notebook and a series of his drawings from his solo exhibition at the Arsenal Gallery in Białystok (*Legal and Illegal or the Other Way Around*, 2012). The Romanian artist stresses that his every project begins in the "private little space" of a notebook. Thus, a notebook seems to be a key element that allows us a glimpse of his manner of thinking and his work method. Drawings made therein are later repeated – in a much greater scale and better finished in terms of form and message – directly on the gallery walls.

Perjovschi is an adept draughtsman and a keen observer of the surrounding reality. His works are spare in form, made in a swift, slightly untidy line; their message is, characteristically, condensed to the utmost. Many of them are accompanied by inscriptions resembling brief notes or spray-on slogans seen in urban spaces. In fact, their inspiration may be sought in the works of graffiti artists, the culture of sticker messages, comics and motifs used by urban alternative movements. Perjovschi's visual-cum-verbal comments are tinged with irony and sarcasm, and their aptness results from the artist's distance towards reality.

Perjovschi looks at the international politics, economic relations within the European Union, and the identity-building process in post-communist Romania with a critical eye. His *Galeria Arsenal Notebook* contains references to wars and terrorist attacks, as well as to human mentality and to enforced social conventions. The local context is crucial to him; hence so many of his drawings refer to Białystok realities. The brief phrase: "BIALYSTOK ONE ARSENAL MANY CHURCHES" may be read as a comment on the identity of a city which both actually and symbolically contains more churches than art galleries; a city which proudly proclaims its multi-cultural and multi-denominational character but is dominated by pro-Catholic political parties. In addition, the artist plays on the word "ARSENAL", a name of the gallery, but also a synonym to the term *armoury*. By embracing reality on a global scale, Perjovschi is able to grasp the specific character of a territory that is new to him. He presents it in sharp relief and occasionally mocks it, while a newcomer's perspective allows him to show the city in a surprising and revealing manner.



Galeria Arsenal Notebook, 2012
notatnik (15,7 × 11 × 2 cm), tusz na papierze, 84 rysunki + 3 strony notatek osobistych, unikat; 35 wybranych rysunków w zapisie elektronicznym, z możliwością odtworzenia, edycja 4 + AP
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2014 r.

Galeria Arsenal Notebook, 2012
notebook (15.7 × 11 × 2 cm), ink on paper, 84 drawings + 3 pages of personal notes, an unique piece; 35 selected drawings recorded in an electronic medium, with a remake option, edition 4 + AP
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2014

Agnieszka Polska

Na przeciwległych ekranach Agnieszka Polska snuje dwie równoległe opowieści. Łączy je miejsce i czas akcji, a także struktura, powtarzające się ujęcia i nałożona na warstwę filmową animacja. W obu filmach słyszymy te same dialogi i partie śpiewu. Różni są bohaterowie, ich rozterki i oczekiwania. Jedni i drudzy trafiają na siebie w lesie. Dwoje z nich być może kiedyś się znało – jeden z mężczyzn wypowiada imię kobiety: Wiktoria. Jego symbolika stanowi o ciężarze spotkania.

Opowieści osadzone są na początku lat 50. XX wieku w okolicach fikcyjnej wsi Stasiny. Na pierwszym z ekranów śledzimy parę inżynierów odpowiedzialnych za podłączenie wsi do sieci elektrycznej; na drugim – dwóch partyzantów ukrywających się w okolicznych lasach. Ci pierwsi żyją nadzieją i misją, przedzierają się przez bagna, by dostrzec nierealność nakreślonego odgórnie planu prowadzenia przewodów. Program elektryfikacji kraju był sztandarowym projektem władz PRL, usankcjonowanym uchwaloną w 1950 r. ustawą. Ranga przedsięwzięcia była wysoka, o czym świadczy obecność w strukturach rządu ministerstwa energetyki. Partyzanci stoją w opozycji do władzy, żyją w ukryciu, z drobnego rabunku. Nad obydwiema parami wisi cień wojny i modernizacji. Pierwsi boją się powrotu wojny; drudzy żyją nadzieją na jej ponowny wybuch; inżynierowie w doprowadzeniu prądu widzą szansę na eliminację strachu; partyzanci myślą o przejęciu węzłów rozprowadzających energię. Pokoleniowo bliscy, inaczej odnaleźli się w powojennych realiach. Łączy ich doświadczenie przełomu, bycia częścią dziejącej się historii. Kwestia „Prąd odmierza nowy czas" jest tu symptomatyczna.

W narracjach kluczowe są wizje sielskiej przyrody oraz dystopijne obrazy metropolii i kosmosu. Nad ludźmi i zwierzętami migają ogniki; rozbłyski światła wibrują w kolejnych ujęciach, iskry wyładowań elektrycznych spowijają twarze bohaterów. Filmy Polskiej to odczarowanie zdalnie sterowanych procesów industrializacji, ale także namysł nad obecnością człowieka w świecie. Duma z ujarzmienia elektryczności, przejawiana przez inżynierów, miesza się z refleksją nad wewnętrzną energią przyrody. Zachwyt nad modernizacją przywołuje dyskusje o odnawialnych źródłach energii. Przyglądając się przeszłości, Polska komentuje teraźniejszość. Przewartościowuje procesy stanowiące o naszym „dzisiaj".

Film wyprodukowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przy wsparciu Art Collection Telekom

Agnieszka Polska's two parallel narratives unfold on two screens facing each other. The narratives are linked by the place and time of events, and by their structure, with repeated takes and animation superimposed on the film layer. In both films, we hear the same dialogues and sung parts. The protagonists, however, their dilemmas and expectations are different. In both films, they meet, accidentally, in a forest. Two of them may have known each other before; one of the men says the woman's name, Victoria. Its symbolism defines the weight of the meeting.

The narratives are set in the early 1950s, in the vicinity of a fictitious village of Stasiny. On one of the screens, we watch a pair of engineers responsible for connecting the village to the electrical grid, on the other, two guerrillas hiding in the nearby forests. The first two are guided by hope and the sense of a mission; they force their way through, only to see the unfeasibility of the top-down project for laying the cables. In the People's Republic of Poland, the countrywide electrification programme was the authorities' chief project, sanctioned by an a governmental decree passed in 1950. The fact that the state administration structures included the Ministry of Energy indicates the rank of that venture. The guerrillas, in turn, stand in opposition to the authorities; they live in hiding and survive by small-scale robbery. Both pairs move under the twin shadows of the war and the modernisation processes. The first two are afraid that the war might return; the other two are hoping it would. The engineers perceive electrification as a chance to eliminate fear; the guerrillas are planning to seize grid junctions. While they come from the same generation, they had reacted to the post-war realities in differing manners. They are linked by the experience of living in a breakthrough period and being a part of an unfolding history. The line: "Current is the measure of new times" is symptomatic.

Key to the narratives are the views of idyllic nature and dystopian images of the metropolis and interstellar space. In some shots, will-o'-the-wisps glimmer over men and animals; flashes of light vibrate, electrical discharges surround the protagonist's faces. Polska's films debunk the magic of remote-controlled processes of industrialisation, but also prompt reflection regarding the human race's presence in the world. The engineers' pride in harnessing electricity is combined with the contemplation of nature's inner energy. Admiration for modernization processes brings to mind debates concerning renewable energy sources. In observing the past, Polska comments on the present; she reappraises the processes defining our "today".

The film was produced by the Museum of Modern Art in Warsaw with support from Art Collection Telekom



Plan Tysiącletni, 2021
wideo dwukanałowe, 28 min
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2021 r.

The Thousand Year Plan, 2021
two-channel video, 28 min
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2021

Mariola Przyjemska

Znajdujący się w *Kolekcji II* obraz Marioli Przyjemskiej należy wiązać z krótkim okresem w twórczości artystki, kiedy w latach 1991–93 tworzyła spokojne, zharmonizowane kompozycje malarskie. W jej dorobku znajdowały się już wtedy ekspresjonistyczne płótna nasycone odniesieniami do mitologii, literatury i historii sztuki, a późniejsza twórczość miała pójść w stronę tzw. sztuki krytycznej, koncentrując się m.in. na kwestiach związanych z konsumpcjonizmem.

Na tle problemów przeważnie podejmowanych przez Przyjemską grupa jej wczesnych prac wydaje się odosobniona. Artystka skupia się w nich na dekoracyjnych walorach malarstwa: całe powierzchnie płócien pokrywa ornamentem, dając pierwszeństwo jego aspektom zdobniczym, a nie np. symbolicznym. Wśród malowanych przez nią motywów znalazły się krzyże koptyjskie, figury geometryczne, hieroglify, fragmenty mozaik, a także wzory zdobiące obrusy, pościel czy tapety. Artystka komponowała je często tak, by obraz dawał złudzenie tkaniny, której dekoracyjność podkreślana była dodatkowo przez bogatą kolorystykę. Rytmiczność układu i monotonna powtarzalność elementów z jednej strony wyciszały kompozycję, sprawiając, że odbiorca obcował z obrazem wręcz kontemplacyjnym, z drugiej zaś kierowały uwagę w stronę wartości figuratywnych, motywu jako takiego, jego formy i relacji z pozostałymi składnikami struktury wizualnej.

Obraz powstał w tym samym czasie co zaangażowane społecznie projekty Zbigniewa Libery, Grzegorza Klamana* czy Konrada Kuzyszyna**. Praca Przyjemskiej należy do przeciwstawnego nurtu, noszącego znamiona „introwertycznej" postawy artystów. Mieszczą się w nim realizacje będące wyrazem skrupulatnych analiz samego procesu twórczego (w tym centralnej postaci twórcy), języka formalnego oraz materii, jaką operuje artysta. Do podobnej zasady malarskiej – skupienia na formie, ornamencie i wizualnych aspektach obrazu – artystka powróciła też dużo później w serii balansujących na granicy abstrakcji, rozedrganych płócien z 2007 r., zdradzających powinowactwa z wywodzącą się z kubizmu twórczością Roberta i Soni Delaunay.

Mariola Przyjemska's painting included in *Kolekcja II* must be associated with the years 1991–1993, the short period in her oeuvre when she was creating tranquil, harmonious compositions in paint. By then her oeuvre had already included expressionistic canvases imbued with references to mythology, literature and art history; her later works turned toward the so-called critical art, focusing on, among others, issues linked with consumerism.

Against the background of issues usually referred to by Przyjemska, the group of her early works seems isolated. She focuses there on the decorative side of painting: entire surfaces of canvases are covered with ornament, with the foremost aspect of interest being its decorativeness and not, for instance, symbolism. Among the motifs are Coptic crosses, geometrical figures, hieroglyphs, details of mosaics, and patterns usually decorating tablecloths, bedlinen or wallpapers. Przyjemska often arranged them in such a way that the canvas gave the illusion of fabric, its decorativeness enhanced by rich colour schemes. On the one hand, the rhythm in the arrangement and the monotonous repetitiveness of elements imbued the composition with an air of tranquillity, so that the viewer communed with a painting that was virtually contemplative; on the other hand, they directed attention towards the figurative qualities, towards the motif as such, its form and its relation to other elements of the visual structure.

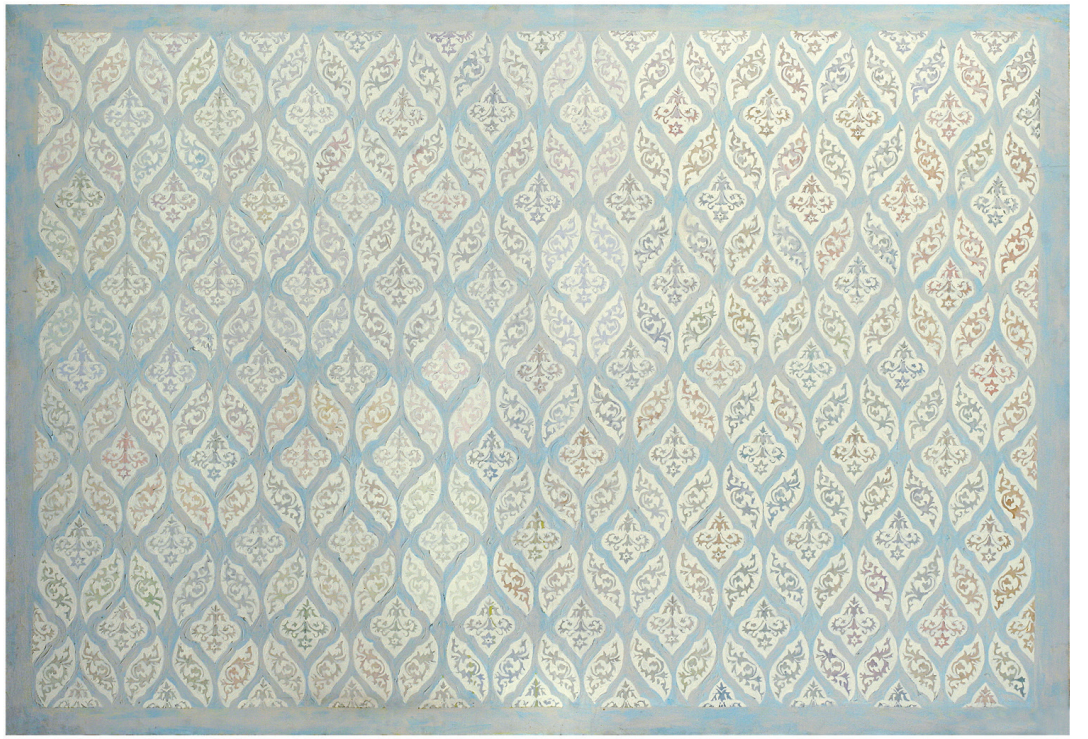
The painting dates from the same period as the socially involved projects by Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman* or Konrad Kuzyszyn**. Przyjemska's work belongs to the opposite current, which bears the mark of the artists' "introvert" approach. This current embraces works that are an expression of meticulous analyses of the creative process itself (including the central figure of the creator), the formal language and the matter on which the artist operates. Much later, Przyjemska returned to a similar creative manner, with the focus on form, ornament and the visual aspects of a picture; the result was her 2007 series of canvases. Tense, vibrant and balancing on the verge of abstractions, they evince affinities with the works of Robert and Sonia Delaunay derived from the experience of Cubism.

* Patrz np. *Katabasis*, 1993, w *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku, https://galeria-arsenal.pl/prace/katabasis.

** Patrz np. *Kondycja III*, 1995, w *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku, ss. 154–155 lub https://galeria-arsenal.pl/prace/kondycja-iii.

* See e.g. *Katabasis*, 1993, in the *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok, https://galeria-arsenal.pl/prace/katabasis.

** See e.g. *Kondycja III* [Condition III], 1995, in the *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok, pp. 154–155 or https://galeria-arsenal.pl/prace/kondycja-iii.



bez tytułu, 1993
olej na płótnie, 138 × 200 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1994 r.

untitled, 1993
oil on canvas, 138 × 200 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1994

Karol Radziszewski

Madonna, jeden z wczesnych obrazów Karola Radziszewskiego, zapowiada zarówno tematykę, konsekwentnie realizowaną przez artystę w kolejnych pracach, jak też język plastyczny, jakim będzie się posługiwał. Obszar popkultury, przywołany tu poprzez postać piosenkarki uznanej za jego niepodważalną ikonę, oraz eksperymenty z językiem pop-artu jako środkiem ekspresji będą jednym z istotnych nurtów poszukiwań Radziszewskiego. Portret Madonny utrzymany został w stylistyce rysunku komiksowego, a jego charakter automatycznie kieruje skojarzenia w stronę sztandarowych serigraficznych prac Andy'ego Warhola.

Czarno-biały wizerunek piosenkarki wychodzi jednak daleko poza zabawę konwencjami i powielanie łatwych do identyfikacji klisz. Androginiczna postać, uchwycona w zmysłowej pozie, wyraźnie przywołuje problem seksualności, podważa zabiegi typizacji płciowej i narzucane przez nią schematy zachowania oraz odczuwania zdefiniowanego w taki sposób „ja". W wypadku *Madonny* Radziszewskiego uwypuklona została problematyka gejowska. Artysta podejmuje ją przez postać bohaterki obrazu – Madonna uważana jest za ikonę nie tylko popkultury, ale także środowiska gejowskiego. Przyjmuje się, iż to właśnie ona wprowadziła mniejszości seksualne w świat popu. Androginiczni tancerze, transwestyci i gejowscy aktorzy pojawiają się w jej teledyskach, a także w słynnym filmie *W łóżku z Madonną* (1991). Sama piosenkarka ostentacyjnie eksponuje seksualność i kobiecość, w przerysowany sposób odgrywając przypisane jej kulturowo role. Wyreżyserowane sceny i wypracowane konwencje odnoszą się do pociągającego niegdyś gejów świata opery, którego cechy – dla nich fascynujące – przejęła popkultura. Praktyka przebierania się, gry, niedookreślenie pod względem płci i związanych z nią zachowań nieobce są zarówno operowej klasyce, jak też popkulturze. Wyczuwalne są także w pracy Radziszewskiego, który posługując się mocnymi, dosadnymi pociągnięciami pędzla, doskonale imitującymi rysunek, zbudował kolejną zapadającą w pamięć wizualną kliszę.

Madonna, one of Karol Radziszewski's early paintings, is a harbinger of both the topics he would systematically investigate in his later works, and the artistic language he would use. The area of pop-culture, here referred to through the image of the singer who is its incontestable icon, as well as experiments with the language of pop-art as means of expression constitute an important tendency in Radziszewski's artistic investigations. The portrait of Madonna has the stylistics of a comic-strip drawing, and its qualities automatically link it with the iconic screen-printed works of Andy Warhol.

The black-and-white image of the singer goes beyond a play upon conventions and repetition of easily identifiable clichés. The androgynous figure shown in a sensual pose constitutes a clear reference to the issue of sexuality, subverting attempts at gender typification and the resultant patterns of behaviour and perception of the 'I' defined in this way. Associations with the sitter of Radziszewski's *Madonna* underline the issue of gayness, since Madonna is considered to be not only the icon of pop-culture, but also of the gay milieus. It is assumed that it was Madonna who introduced sexual minorities into the pop world; her video clips, and the famous film *Madonna: Truth or Dare* (1991, renamed *In Bed with Madonna* outside of North America), are populated with androgynous dancers, transvestites and gay actors. The singer herself ostentatiously exhibits sexuality and femininity, exaggeratedly playing her culturally imposed roles. Highly contrived scenes and refined conventions bring to mind the world of opera, once so enticing to the gays, of which pop-culture inherited precisely those features that made it so alluring to them. The practices of masquerade and cross-dressing, play-acting, fluid gender identification and associated forms of behaviour are found as much in operatic classics as in pop-culture. The same issues are perceptible also in Radziszewski's work; his strong, expressive brushwork perfectly imitating a drawing has helped him to construct another memorable visual cliché.



Madonna, 2002
akryl na płótnie, 100 × 100 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2006 r.

Madonna, 2002
acrylic on canvas, 100 × 100 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2006

Joanna Rajkowska

Socgwiazda Joanny Rajkowskiej należy do grupy prac podejmujących dialog z historią, przestrzenią i życiem społecznym Białegostoku. Artystka stworzyła koncepcję przekształcenia jednego z kluczowych miejsc na mapie miasta – placu Niezależnego Zrzeszenia Studentów (do 2017 r. Uniwersyteckiego, a przed przełomem roku 1989 – Adama Próchnika). Plac był świadkiem procesów społecznych i politycznych, działy się tu istotne wydarzenia z historii PRL i okresu tuż po transformacji. Kluczowym elementem założenia jest Dom Partii projektu Stanisława Bukowskiego (1953–54). W jego otoczeniu znajdują się też symbole poprzedniego ustroju: pomnik Bohaterów Ziemi Białostockiej (1975) i dom handlowy Central (1976).

Kilka dekad temu rola placu została sprowadzona do węzła komunikacyjnego o niedokładnie zdefiniowanym statusie – nie jest rondem ani skrzyżowaniem, nie ułatwia życia pieszym. Artystka, analizując liczne materiały ikonograficzne, skonstatowała, że niegdyś był on miejscem żywym, przyjaznym dla przechodniów, z ławkami i klombami. W dobie socjalizmu odgrywał ważną rolę społeczną, której przywrócenie jest w koncepcji Rajkowskiej kluczowe.

Socgwiazda została pomyślana jako miejsce spotkań, koncertów i debat publicznych. Centralnym elementem projektu jest platforma na planie pięcioramiennej gwiazdy, lekko wyniesiona, zbudowana z czerwonego kamienia. Miałaby to być struktura samowystarczalna energetycznie, zasilana energią słoneczną bądź geotermalną. Jej temperatura powinna być utrzymana powyżej zera, tak by była miejscem ciepłym i suchym, w którym można schować się przed wiatrem i deszczem. Ma być wyposażona w spiczasty kaptur chroniący przed palącym słońcem, a także mobilne bryły, które można przesuwać wedle potrzeb.

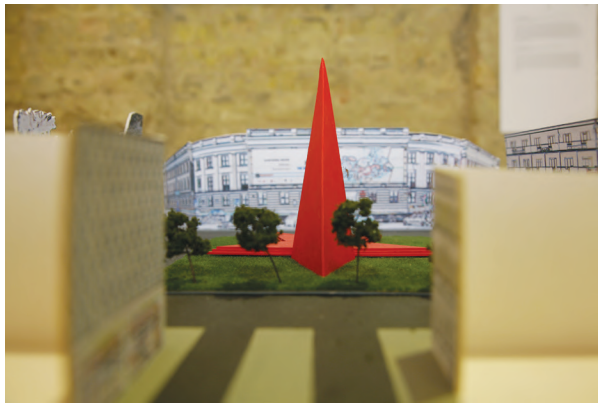
Propozycja Rajkowskiej nie zyskała akceptacji władz miejskich – nigdy nie wyszła poza fazę projektu. *Socgwiazda*, będąca nawiązaniem do utopijnych dzieł awangardy radzieckiej, architektury socrealizmu i rabaty czerwonych kwiatów w kształcie gwiazdy, zasadzonej na placu tuż po wojnie, poza istotnym aspektem funkcjonalności ma też ważny wymiar historyczny. Odwołując się do komunistycznej przeszłości miasta, nie apologizuje systemu; ma służyć pamięci o ciemnej stronie historii i jej wspólnotowemu przepracowaniu.

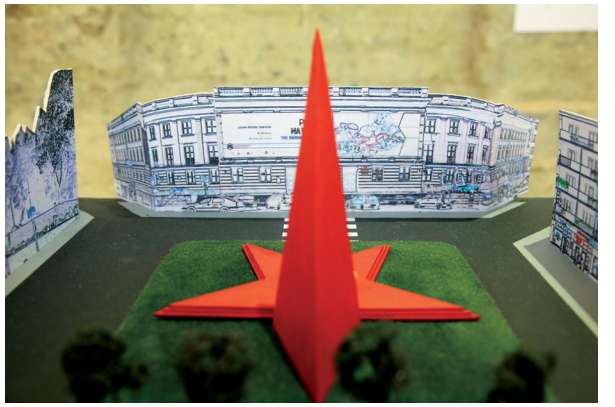
The Soc-Star by Joanna Rajkowska belongs to a group of works that engage in a dialogue with the history, space and social life of Białystok. Rajkowska created a design for the transformation of one of the key places on the city map: the Square of the Independent Students' Association (until 2017 University Square, before the political breakthrough of 1989 – Adam Próchnik Square). The square witnessed social and political processes; this was where events crucial to the history of the People's Republic of Poland and the period just after the transformation took place. The key element of this urban complex is the Party House designed by Stanisław Bukowski (1953–1954). The square is also surrounded by symbols of the previous regime: the monument to the Heroes of Białystok (1975) and the Central department store (1976).

A few decades ago, the role of the square was reduced to a traffic junction with an imprecisely defined status; it is neither a roundabout nor a crossroads, and it is not friendly to pedestrians. Having analysed numerous iconographic materials, Rajkowska concluded that the square had once been a place that was lively and welcoming, with benches and flower beds to tempt the passers-by. In the socialist era, it played an important social role, the restoration of which is crucial to Rajkowska's design.

The Soc-Star was conceived as a venue for meetings, concerts and public debates. The centrepiece of the project is a platform in the shape of a slightly elevated five-pointed star constructed of red stone. It would be a self-sufficient structure in terms of energy, powered by solar or geothermal energy. Its temperature would stay above freezing, so that it would be a warm and dry place in which to shelter from wind and rain. It would be equipped with a pointed hood to protect from the scorching sun, as well as mobile blocks that could be moved as required.

Rajkowska's proposal did not gain the approval of the city authorities; it never went beyond the design phase. Making a reference to the utopian works of the Soviet avant-garde, the architecture of Socialist Realism and the star-shaped bed of red flowers planted in the square just after the war, *The Soc-Star* has an important historical dimension in addition to its functional aspect. While referring to the city's communist past, it does not eulogise the system; it is intended to serve the memory of the dark side of history and its subsequent communal scrutiny.







Socgwiazda, 2011
cykl fotografii, rysunek, makieta
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2012 r.

The Soc-Star, 2011
a cycle of photographs, drawing, scale model
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2012

Vlada Ralko

Dzienniki kijowskie to reakcja Vlady Ralko na falę protestów, jakie przetoczyły się przez miasta Ukrainy w końcu 2013 i w 2014 r. Ukraińcy sprzeciwili się wówczas odmowie podpisania przez ówczesnego prezydenta, Wiktora Janukowycza, umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską. Centrum wydarzeń stanowił Euromajdan, plac Niepodległości w Kijowie. Dynamiczne manifestacje były pacyfikowane przez specjalne jednostki milicji i torpedowane przez partie o orientacji prorosyjskiej. Po fali protestów Rosja rozpoczęła hybrydowe ataki na Ukrainę, które w 2022 r. przybrały formę otwartej napaści zbrojnej.

Dzienniki kijowskie, cykl kilkuset rysunków dotyczących wydarzeń na placu Niepodległości, niełatwo zaklasyfikować; krytycy określają je mianem „dziennika intymnego", ale ta formuła nie wyczerpuje ich wielowarstwowości. Sporządzane naprędce zapisy niepokoju i terroru to istotnie osobista wizja artystki, ale zakorzeniona w bogatym archiwum europejskich obrazów wojny i imaginarium ukraińskiego folkloru. Przeglądając karty *Dzienników*, napotykamy kobiety noszące tradycyjne wianki bądź chusty, natrafiamy na postać św. Sebastiana przeszywanego amunicją, rozpoznajemy znanego z legend Kozaka Mamaja i bohaterów wierszy Tarasa Szewczenki, widzimy towarzyszące ludziom zwierzęta (np. niedźwiedzia będącego figurą Rosjanina). Wykrzywione twarze, siekiery wbite w postumenty pomników, poćwiartowane ciała – to uzewnętrznione przez Ralko jej własne odczuwanie konfliktu, ale także wizualny traktat na temat ludzkich postaw, gestów i emocji.

Komentatorzy prac artystki wskazują, iż poprzez symboliczny charakter wykorzystywanych motywów, sięganie po archetypy tradycji ukraińskiej i operowanie metaforą nabierają one charakteru ponadczasowego. Język, jakim posługuje się Ralko, czerpie ze środków wyrazu wielokrotnie już używanych przez artystów do mówienia o wojnie, bólu i złu. W jej rysunkach przewijają się motywy bliskie tym, którymi posługiwała się Frieda Kahlo; barwa, kreska i charakterystyka postaci sięgają tradycji ekspresjonizmu i Nowej Rzeczowości. Wizje Ralko są zarówno regionalne, jak uniwersalne, a nadrzędna zasada deformacji i brutalizacji obrazu jest czytelnym narzędziem wizualizacji zła.

The *Kyiv Diary* constitutes Vlada Ralko's reaction to the wave of protests that swept the cities of Ukraine in late 2013 and 2014. The Ukrainians came out in opposition to the refusal of the then president, Viktor Yanukovych, to sign the pending association agreement with the European Union. The centre of the Euromaidan events was the Independence Square in Kyiv. The energetic demonstrations were quashed by special units of the militia and torpedoed by pro-Russian parties. After those protests, Russia launched hybrid attacks on Ukraine, which in 2022 turned into an all-out military invasion.

The *Kyiv Diary*, a cycle of a few hundred drawings referring to the events in the Independence Square, are not easy to classify; the critics have described them as an "intimate diary", but this formula does not suffice to define their multi-layered nature. These hastily jotted down records of anxiety and terror are indeed Ralko's private vision; but it is a vision rooted in the large archive of European images of war and in the *imaginarium* of Ukrainian folklore. Looking through the pages of the *Diary*, we see women wearing traditional garlands or shawls, a St. Sebastian shot through with ammo, and animals that accompany people (including a bear, the figure of a Russian). We recognise Mamay the Cossack, a legendary hero, and the protagonists of Taras Shevchenko's poems. Grimacing faces, axes embedded in pedestals of monuments, quartered bodies; this is how Ralko externalises her own perception of the conflict. Yet it is also a visual treatise on human attitudes, gestures and emotions.

Critics who comment on Ralko's works point out that their timeless character springs from the symbolic nature of her motifs, her application of archetypes drawn from the Ukrainian tradition, and her confident use of metaphors. Yet the language employed by Ralko draws from an assortment of the means of expression which artists have many times used to speak about war, pain and iniquity. Some motifs found in her drawings are close to those used by Frieda Kahlo; her colour, line and characterisation of figures refer to the traditions of Expressionism and New Objectivity. Ralko's visions are universal as much as they are regional, and her paramount principle of deforming and brutalizing the image is an intelligible tool with which to visualise the evil.



40 rysunków z cyklu **Dzienniki kijowskie**, 2013–2015
akwarela, papier, 29,7 × 21 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2020 r.

40 drawings from the **Kyiv Diary** cycle, 2013–2015
watercolour on paper, 29.7 × 21 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2020

Mykola Ridnyi

W serii *Blind Spot* Mykola Ridnyi wykorzystał zdjęcia prasowe ilustrujące doniesienia na temat wojny w Donbasie. Każda z fotografii ze wschodniej Ukrainy została przez artystę przetworzona. Na dziesięciu z nich w centrum widnieje rozpylona sprayem plama czarnej farby; na kolejnych dziesięciu obraz dostrzec można jedynie w niewielkim kręgu nieco przesuniętym względem środka fotografii, pozostała powierzchnia zdjęcia jest zaciemniona.

Fotografiom towarzyszą cztery mniejsze rysunki z opisami objaśniającymi anatomię i fizjologię ludzkiego oka. Tytuł pracy odwołuje się bowiem do plamki ślepej – niewielkiego obszaru na siatkówce pozbawionego fotoreceptorów i przez to niewrażliwego na światło. Plamki ślepe umiejscowione są w gałkach ocznych człowieka (i innych kręgowców) w taki sposób, że martwe obszary w polu widzenia obu oczu nie pokrywają się. Niezarejestrowane elementy obrazu rzeczywistości są uzupełniane przez ośrodki wzrokowe w korze mózgowej na podstawie wiedzy i pamięci osoby percypującej oraz wzorów z bezpośredniego sąsiedztwa plamki.

Plamka ślepa oraz spowodowane chorobami „martwe pola" pojawiające się w polu widzenia (ang. *scotoma*) posłużyły Ridnemu za metaforę ukraińskiego społeczeństwa. W jego pracach obrazy zniszczeń w Doniecku i Ługańsku są zapośredniczone i niekompletne. Oddają tym samym naturę przekazu medialnego, warunkowanego przez polityczne zapatrywania reporterów i analityków. Propaganda wojenna pogrąża społeczeństwo ukraińskie w chaosie informacyjnym, pokazuje konflikt tylko z jednej strony, celowo pomijając jego inne aspekty. Zdezorientowani ludzie, których opinie kształtowane są przez doniesienia prasowe i telewizyjne, tracą ostrość widzenia, perspektywę, zdolność konfrontowania wiadomości i ich krytycznej oceny. Owe czarne plamy na obrazie współczesnych realiów Ukrainy można widzieć także w perspektywie przyszłości – nieuniknionych zakłamań historii, upraszczania istoty konfliktu, zacierania jego wielowymiarowości.

Prace z cyklu *Blind Spot* pokazywane były w zestawieniu z fragmentami wierszy Serhija Żadana* (m.in. w Berlinie w 2014, w Wenecji w 2015 r.). Czarne plamy z prac Ridnego nabierały w tym kontekście nowych znaczeń. Otwierały się na opisywane przez Żadana, a wyparte z przekazu medialnego jednostkowe historie i indywidualne doświadczenia wojny.

In the *Blind Spot* series, Mykola Ridnyi made use of press photographs illustrating reports on the war in the Donbas. Each of the photographs from eastern Ukraine was transformed by the artist. In ten of them, the centre was sprayed with black paint; in the next ten, the image can be seen only in a small, slightly off-centre circle and the rest of the surface is dark.

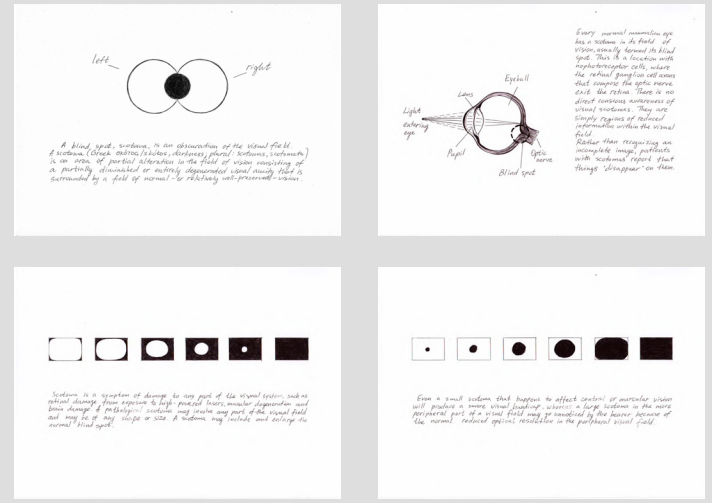
The photographs are accompanied by four smaller drawings with descriptions explaining the anatomy and physiology of the human eye. This is because the title of the work refers to the blind spot, the *punctum caecum* in medical terminology, a small area of the retina which has no photoreceptors and therefore is not sensitive to light. In the eyeballs of humans and other vertebrates, these spots are placed in such a way that those "dead areas" in the field of vision do not overlap. The unregistered elements of reality are interpolated by the visual cortex in the brain based on the person's knowledge and memory and on the image derived from the vicinity of the blind point.

Ridnyi turned the physiological blind spots and the pathological "dead areas" in the field of vision, collectively known as scotomas, into a metaphor of the Ukrainian society. In his works, the images of destruction in Donetsk and Luhansk are mediated and incomplete. As such, they illustrate the nature of the media content, which is determined by the political views of the reporters and analysts. The war propaganda drowns the Ukrainian society in information chaos; it shows the conflict one-sidedly, deliberately overlooking its other aspects. Disoriented citizens, whose views are shaped by the newspaper and television reports, lose the acuity of their vision, their perspective and ability to compare and critically evaluate pieces of news. Those black areas in the image of Ukraine's present-day realities may also be viewed from the viewpoint of the future: the inevitable deformations of historical truth, oversimplifications regarding the essence of the conflict, obscuring its multidimensional nature.

Works from the *Blind Spot* cycle were exhibited paired with passages from poems by Serhiy Zhadan* (Berlin 2014, Venice 2015 and others). In this context, the dark areas in Ridnyi's works acquired new meanings, opening to individual stories and personal experience of the war, which Zhadan described but which was absent from media reporting.

* W Polsce opublikowane w zbiorze *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*, tłum. J. Podsiadło, Warszawa 2018.

* Published in Poland in the collection *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*, translated by J. Podsiadło, Warszawa 2018.





Blind Spot, 2014–2015
spray akrylowy na wydruku, 20 prac, 42 × 59,4 cm; 4 rysunki na papierze, 21 × 29,7 cm, edycja 3 + 2 AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

Blind Spot, 2014–2015
acrylic spray on printout, 20 pieces, 42 × 59.4 cm; 4 drawings on paper, 21 × 29.7 cm, edition 3 + 2 AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Józef Robakowski

Julien Offray de La Mettrie, francuski lekarz i filozof, dowodził, że człowiek jest maszyną, a od zwierzęcia odróżnia go jedynie konstrukcja i zdolność mowy, będąca własnością przypadkową. La Mettrie zauważył, że zarówno ludzie, jak i zwierzęta potrafią oddzielić dobro od zła, odczuwają ból i doznają radości, a niewłaściwe wybory moralne skutkują u nich wyrzutami sumienia. Za podstawową władzę psychiczną, występującą u człowieka i zwierzęcia, filozof uznał wyobraźnię, którą widział jako szczególną zdolność ciała. W filozofii autora *Człowieka-maszyny* (*L'homme machine*, 1748) obecna była więc silna tendencja do antropomorfizacji zwierząt.

Poglądy La Mettriego można przyjąć za jeden z kontekstów pracy Józefa Robakowskiego *Rozmyślania przy lizaniu*. Bohaterem wideo jest kot artysty, Rudzik. Obserwujemy go w trakcie dwóch czynności – albo liże swoją sierść, albo uważnie patrzy. W tle słychać głos artysty, który adekwatnie do zachowania kota mówi: „liżę, liżę, liżę..." lub „myślę, myślę, myślę...". Czasowniki wypowiadane w pierwszej osobie liczby pojedynczej podkreślają podmiotowość kota: to on jest osobą komunikującą się z widzem. Konsekwentnie powtarzając „myślę", Robakowski przypisuje kotu zdolność rozumowania, uznawaną za umiejętność właściwą człowiekowi. Podchodzi więc do zwierzęcia osobowo, a jego praca wpisuje się w nurt współczesnych badań nad światem wewnętrznym i możliwościami poznawczymi zwierząt.

Wizje Robakowskiego i La Mettriego różni podmiotowe podejście do zwierzęcia. Zdolność myślenia i samoświadomość kota artysta wydaje się wiązać z umysłem i pierwiastkiem duchowym. La Mettriemu na dostrzeżenie analogii między człowiekiem a zwierzęciem pozwolił skrajny materializm, uznający duszę za rodzaj materii. Pogląd ten umożliwił mu zrównanie człowieka ze zwierzęciem, zniesienie hierarchii istot żywych, różniących się jedynie stopniem inteligencji. Filozof uważał, że małpy można skutecznie nauczyć ludzkiej mowy i ukształtować jako istoty zdolne funkcjonować jak człowiek. Robakowskiemu „uczłowieczenie" zwierzęcia wydaje się czymś groteskowym, potwierdzającym antropocentryzm myślenia ludzkiego. *Rozmyślania przy lizaniu* pokazują, że kotu nie trzeba nadawać cech osobowych, wystarczy je w nim dostrzec, zachowując autonomię jego świata.

Julien Offray de La Mettrie, a French physician and philosopher, argued that a human being is a machine, and that it is only his or her construction and the ability to speak (which he considered an accidental property) that differentiate him or her from an animal. La Mettrie noted that both men and animals are able to tell good from evil, to feel pain and pleasure, and to experience pangs of conscience as a result of inappropriate moral choices. The philosopher defined imagination, which he perceived as a particular ability of the body, as the fundamental psychological ability present in both a human being and an animal. The philosophy of the author of *Man a Machine* (*L'homme machine*, 1748) thus evinced a strong tendency towards anthropomorphising animals.

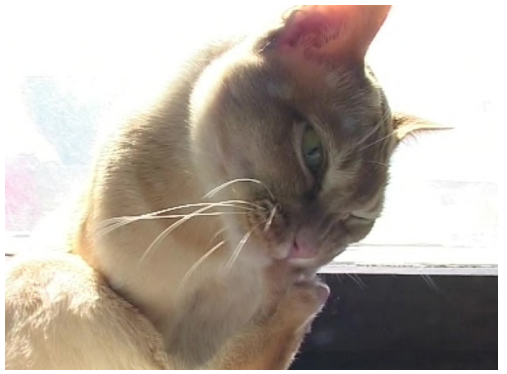
La Mettrie's philosophy serves as one of many contexts of Józef Robakowski's work *Meditations while Licking*. The protagonist of his video is Rudzik, the artist's pet cat. He is observed while licking his fur and looking attentively. In the background, Robakowski's voice is repeating, in concert with the cat's action, "I am licking, I am licking..." or "I am thinking, I am thinking..."* The 1st person singular form of the verbs underlines the cat's subjectivity: it is him communicating with the spectator. By repeating "I am thinking...", Robakowski ascribes to the cat the power of reasoning, a property attributed to human beings. He thus approaches the animal as a personality, and his work belongs to the recent research on the inner world and cognitive faculties of animals.

The contemporary artist and the French philosopher differ in their approach to an animal as a subjective being. Robakowski seems to associate the cat's self-awareness and ability to think with cognition and the spiritual element. La Mettrie discovered an analogy between a human being and an animal due to extreme materialism, in which soul is perceived as a type of matter. This view permitted him to equate man and animal, to subvert the hierarchy of the living things as differing in the level of intelligence. The French philosopher was of the opinion that monkeys can be effectively taught human speech and thus moulded into beings able to function like a man. Robakowski perceives the "humanisation" of an animal as a grotesque procedure that confirms the anthropocentrism of human approach. *Meditations while Licking* demonstrate that a cat does not need to be endowed with personality features; it is enough to see them in it, not invading the autonomy of the cat's world at the same.

* Both verbs having more concise, one-word 1st person singular forms in the present tense (*liżę* and *myślę*), the effect of the repetition is more dynamic in Polish (translator's note).













Rozmyślania przy lizaniu, 2007
wideo, 6 min 5 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w 2010 r.

Meditations while Licking, 2007
video, 6 min 5 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2010

Józef Robakowski

Józef Robakowski, jeden z prekursorów sztuki wideo w Polsce, doskonale wykorzystuje i demaskuje manipulacyjne własności mediów. Dla konsekwentnej drogi twórczej Robakowskiego istotne są przede wszystkim badania zależności między nim – artystą/podmiotem – a filmem, środkiem przekazu, jakim się posługuje. Kwestie społeczno-polityczne, dochodzące do głosu w jego pracach, pojawiają się niejako w sposób naturalny, na marginesie obserwacji filmowego medium, jego możliwości kreacyjnych oraz relacji względem prawdy i obiektywizmu – począwszy od podatności na skrajnie subiektywne i nieprzewidywalne interpretacje odbiorców po świadome wykorzystywanie dla celów propagandy i indoktrynacji.

W tym nurcie badań artysty mieszczą się *Zabawy Polaków* (1989) – skondensowany filmowy brikolaż zmontowany ze scen i obrazowych klisz z ostatniej dekady komunistycznej Polski. Stworzony przez Robakowskiego obraz to 26-minutowy miks wstrząsających materiałów nadawanych w telewizji, dokumentacji akcji Pomarańczowej Alternatywy i artystycznych performansów, dla których klamrę stanowi postać dziewczynki bawiącej się w wyliczanki.

Zapisy protestów obywatelskich i brutalnych pacyfikacji dokonywanych przez komunistyczne władze to przede wszystkim wizja doświadczeń jednostki w państwie totalitarnym. Między obrazami opresji i oporu pojawiają się powszednie sceny z życia. Absurdy ustroju nieuchronnie pociągały za sobą paranoję codzienności. Zbiorowy portret Polaków ostatnich lat komunizmu to splot dramatycznych wyborów, świadomych ucieczek w surrealistyczny humor pozwalających zachować dystans do niedorzeczności systemu, a także utopijne pragnienie normalności, które znalazło spełnienie jedynie w dziecięcej nieświadomości i oderwanej od otaczającego świata grze w wyliczanki.

Józef Robakowski, one of the precursors of video art in Poland, perfectly applies and exposes the capability of the media for manipulation. The investigation of interdependence between himself, the artist/subject, and film, the means of communication he uses, are of crucial importance to Robakowski's consistent artistic path. Socio-political issues examined in his works emerge naturally, on the margin, so to speak, of his observation of the film medium, its creative capabilities and its relation to truth and objectivity, beginning from its susceptibility to extremely subjective and unforeseeable interpretations of the recipients to its conscious applications in propaganda and for indoctrination.

This current of Robakowski's investigations includes *The Games Poles Play* (1989), a condensed film bricolage assembled from scenes and expressive images from the last decade of the Communist rule in Poland. The picture created by Robakowski is a 26-minute mix of startling images originating from television materials and documentation of the Orange Alternative actions and artistic performances, a bracket for which is provided by the figure of a girl playing counting-out games.

Records of civic protests and brutal pacifications carried out by the Communist authorities are mainly a visualisation of an individual's experience in a totalitarian state. Quotidian scenes are intermingled with images of oppression and resistance. Absurdities of that system inevitably resulted in paranoiac everyday life. The collective portrait of Poles in the last years of Communism is a concoction of dramatic choices, conscious escapes into surrealistic humour which enabled people to maintain some distance to the nonsensicalness of the system, and an utopian desire for normality realised only in the child's unawareness and her counting-out game that is disconnected from the surrounding world.



Zabawy Polaków, 1989
wideo, 26 min 2 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1993 r.

The Games Poles Play, 1989
video, 26 min 2 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1993

Józef Robakowski

Zgromadzone w *Kolekcji II* prace Józefa Robakowskiego, powstałe w okresie od 1984 do 1992 roku, oddają obraz nurtujących go zagadnień formalnych, kwestii społecznych i egzystencjalnych, odbijają też problemy wyartykułowane w kluczowych dla działalności artysty latach 70., gdy był jednym z członków założycieli Warsztatu Formy Filmowej (1970–1977). Drogę twórczą Robakowski rozpoczął od fotografii, eksperymentował z metodami pracy, wykonywał fotoobiekty. Te doświadczenia istotnie zaważyły na jego praktyce w dziedzinie filmu eksperymentalnego, którym zajął się na początku lat 60. Skupił się na nowatorskich badaniach związanych z warsztatem i metodami tworzenia obrazu filmowego. Ogromny dorobek Robakowskiego wsparty jest rozległym namysłem teoretycznym, metodologicznym i refleksją z zakresu historii sztuki, stąd też jego *oeuvre* powinno być czytane krzyżowo. W licznych manifestach, deklaracjach i eksplikacjach założeń artystycznych Robakowski dawał interpretacyjne wsparcie komentatorom jego twórczości. Na kolejnych etapach poszukiwań podejmował nowe problemy i sięgał po nowe formy wypowiedzi, by wspomnieć tylko „zapisy mechaniczno-biologiczne" czy koncepcję „kina własnego". Powracał do nich w kolejnych latach, uzupełniając o pierwiastki autobiograficzne, prywatne czy spostrzeżenia natury socjologicznej.

Zarówno ze względów chronologicznych, jak i problemowych omawianie prac artysty należy rozpocząć od filmu ***Bliżej – Dalej*** z cyklu *Dedykacje* (1984). Stanowi on egzemplifikację namysłu Robakowskiego nad relacją między operatorem a kamerą, jest syntezą działania i jego rejestracji. Film, określany mianem najbardziej strukturalnej pracy lat 80., jest z pozoru prostym testem kamery. Operator wydaje zwięzłe komunikaty: „bliżej – dalej", jednocześnie wydłużając lub skracając ogniskową, wskutek czego kamera przybliża bądź oddala ciemny prostokąt na tle okna – lustro, w którym po komendzie „bliżej" ukazuje się twarz artysty. Jego wizerunek pojawia się jeszcze kilka razy, gdy zoom obiektywu przestaje mierzyć światło na oknie, a skupia się na lustrze. W niewielkim pokoju artysta jest sam na sam z narzędziem swojej pracy, przygląda się jego własnościom i technicznym niedostatkom, przez które na tle okna może ujrzeć swoje oblicze. Wydawanym przez niego poleceniom towarzyszy napływający z zewnątrz hałas, rwane odgłosy remontu, które wraz z rozciągającym się za oknem miejskim pejzażem naruszają sterylność warsztatu.

Widok miasta Robakowski rejestrował przez ponad 20 lat, tworząc wideoepopeję *Z mojego okna* (1978–1999; w *Kolekcji II*)[1]. Oko kamery służyło mu

[1] Zob. I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii*

Józef Robakowski's works belonging to *Collection II*, created between 1984 and 1992, reflect the formal issues, as well as social and existential questions that preoccupied him, as well as the problems articulated in the 1970s decade, when he was one of the founding members of the Film Form Workshop (Warsztat Formy Filmowej, 1970–1977); a period of crucial importance to his artistic activity. At the beginning of Robakowski's creative path lay photography, as he experimented with work methods and photo-object making. These experiences significantly influenced his practice in the field of experimental film, in which he began to be involved in the early 1960s. He focused on innovative explorations related to the workshop and methods of creating a filmic image. His vast oeuvre is supported by wide-ranging theoretical and methodological thought and by reflection on art history; hence his artistc oeuvre should not be read in isolation. His numerous manifestos, declarations and explications of his artistic assumptions lend interpretive support to commentators on his work. At successive stages of his explorations, Robakowski took up new problems and reached for new forms of expression; suffice it to mention his "mechano-biological recordings" or the concept of "one's own cinema". He returned to them in later years, supplementing them with autobiographical and private elements or observations of a sociological nature.

For the reasons of both chronology and the discussed problems, a review of Robakowski's output must begin with the film ***Nearer – Farther*** from the series *Dedications* (1984), since it exemplifies Robakowski's reflection on the relationship between the camera operator and the camera itself; it is a synthesis of action and its registration. The film, described as the most structural work of the 1980s, is seemingly a simple test of the camera. The operator issues succinct messages: "closer – farther", simultaneously lengthening or shortening the focal length, with the result that the camera zooms in or out of a dark rectangle against the window; this rectangle is a mirror in which, after the command "closer", the artist's face appears. His image appears a few more times when the zoom lens stops gauging the light on the window and focuses on the mirror. In a small room, the artist is alone with the instrument of his work, looking at its properties and technical shortcomings, by means of which he can see his face against the window. The commands he issues are accompanied by noise coming from outside, the throbbing sounds of renovation work, which, together with the urban landscape stretching beyond the window, violate the sterility of the workshop.

Robakowski recorded the view of the city for over

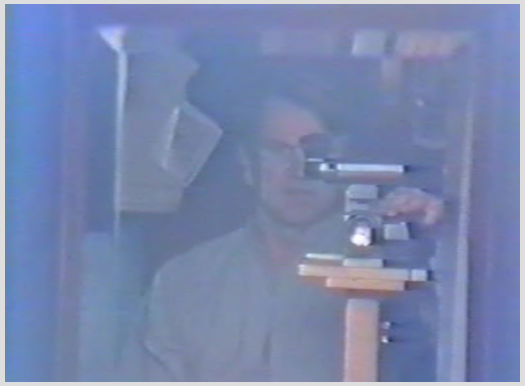












strony 235–247:
zestaw 15 filmów wideo, 1984–1992
szczegółowy spis – patrz s. 4
wideo *Zabawy Polaków* – patrz ss. 232–233
Prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1993 r.

powyżej:
Dla Warsztatu Formy Filmowej: Bliżej – Dalej, 1984
wideoperformans, 4 min

pages 235–247:
set of 15 videos, 1984–1992
for a detailed inventory, see p. 15
for the video *The Games Poles Play*, see pp. 232–233
Works purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1993

above:
For the Film Form Workshop: Nearer – Farther, 1984
video performance, 4 min

wówczas do podglądania rytmu miasta i życia jego mieszkańców. W *Bliżej – Dalej* świat zewnętrzny leży poza zainteresowaniami artysty, który snuje autoteliczne rozważania na temat obrazu wideo i narzędzi jego rejestracji. Właściwy *Bliżej – Dalej* język wypowiedzi wywodzi się z poszukiwań twórców Warsztatu Formy Filmowej, któremu dedykowana jest praca. Działając na pograniczu kinematografii i sztuki współczesnej, członkowie Warsztatu operowali strategiami konceptualnymi po to, by dotrzeć do prymarnych własności filmu, oczyścić go z naleciałości literackich i kulturowo usankcjonowanych znaczeń. Postulat uwolnienia filmu od przekazu narracyjnego miał wówczas także wymiar polityczny i ideologiczny – szukano bowiem języka i gestów nieużytecznych propagandowo, nienadających się na instrumenty manipulacji.

Skupienie na medium filmowym, analiza jego struktury i języka, zawsze pozostanie istotnym komponentem badań Robakowskiego. Z czasem artysta w obręb poszukiwań wprowadził własną osobę. W szczególny sposób zaczęła interesować go relacja między nim a kamerą – narzędzie pracy przestało służyć wyłącznie do obiektywnej rejestracji, przestało być przedmiotem eksperymentów badawczych, a stało się przedłużeniem artysty, elementem biomechanicznej relacji. Robakowskiemu bliska była idea sprawczości i kreatywności maszyny, skłaniająca go do przemyślenia kategorii autorstwa. W efekcie powstały formy filmowe cechujące się nieantropocentrycznym wejrzeniem w fizyczność, emocjonalność i ekspresyjność artysty. Czas trwania tych filmów jest równy czasowi ich zapisu, dzięki czemu możliwe jest przeniesienie wrażeń twórcy na odbiorcę. Obserwując relację między własnym organizmem a narzędziem pracy filmowca, Robakowski wypracował koncepcję zapisów biologiczno-mechanicznych, w których kamera staje się przekaźnikiem, a film rejestracją stanów psychofizycznych artysty.

Przykładem takich zapisów są filmy: ***Taniec z drzewami*** (1985), ***Chodź do mnie*** (1987), ***Ojej, boli mnie noga…*** (1990) i ***Szukaj!*** (1990). Każdy z nich został zarejestrowany w jednym ujęciu, z pozycji artysty, który sam nie pojawia się w kadrze (lub obecny jest jedynie poprzez cień i fragment butów, jak w *Chodź do mnie*). Kamera zapisuje trajektorię i dynamikę jego ruchu: Robakowski spaceruje, kręci się i wiruje z zadartą głową w lesie, idzie wzdłuż białej linii namalowanej na boisku piłkarskim, z trudem stąpa po leśnej ścieżce, przyjmuje perspektywę psa, tropiąc bliżej nieokreślony obiekt. Obrazom towarzyszy dźwięk – coraz szybsze

Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Białystok 2012, ss. 196–197 lub https://galeria-arsenal.pl/prace/z-mojego-okna (przyp. red.)

twenty years, creating the video-epic *From My Window* (1978–1999; in *Collection II*)[1]. At the time, the eye of the camera served him to peep into the rhythm of the city and the lives of its inhabitants. In *Nearer – Farther*, as the artist wove autotelic reflections on the video image and the tools of its registration, the outside world lay beyond his interest. The language of expression that typifies *Nearer – Farther* was derived from the explorations of the creators of the Film Form Workshop, to which the work is dedicated. Working on the borderline between cinematography and contemporary art, members of the Workshop employed conceptual strategies in order to reach the primary properties of film, purifying it of the sediments of literature and culturally sanctioned meanings. In that period, the demand to free film from its narrative message had a political and ideological dimension, as the artists were looking for a language and gestures that were unsuitable as instruments of manipulation and could not be used to propagandistic purposes.

The focus on the film medium, the analysis of its structure and language, would always remain an essential component of Robakowski's artistic search. Over time, he introduced his own person into the realm of exploration. He became particularly interested in the relationship between himself and the camera. The work tool ceased to serve solely for objective registration and to be an object of research experiments; instead, it became an extension of the artist, an element of a biomechanical relationship. The concept of the causality and creativity of a machine was close to Robakowski's heart, prompting him to rethink the category of authorship. As a result, he produced film forms characterised by a non-anthropocentric insight into his own physicality, emotionality and expressiveness. The duration of these films is equal to the time of their recording, allowing for the transfer of the creator's impressions to the viewer. Observing the relationship between his own organism and the tool of a filmmaker's work, Robakowski developed the concept of mechano-biological recordings, with the camera turning into a transmitter and the film, into a record of the artist's psycho-physical states.

The films: ***Dancing with Trees*** (1985), ***Come to Me*** (1987), ***Ouch, My Leg Hurts…*** (1990) and ***Search!*** (1990) are examples of such recordings.

[1] See I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z* Kolekcji II *Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych / Open set. Works from* Kolekcja II *of Galeria Arsenał in Białystok and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012, pp. 196–197 or https://galeria-arsenal.pl/prace/z-mojego-okna (editor's note).









od góry, od lewej do prawej:

Taniec z drzewami, 1985
wideoperformans, 2 min 30 s

Chodź do mnie, 1989/90
wideoperformans, 5 min

Ojej, boli mnie noga…, 1990
wideo, 2 min 44 s

Szukaj!, 1990
wideo, 1 min 22 s

from top, left to right:

Dancing with Trees, 1985
video performance, 2 min 30 sec

Come to Me, 1989/90
video performance, 5 min

Ouch, My Leg Hurts…, 1990
video, 2 min 44 sec

Search!, 1990
video, 1 min 22 sec

nucenie sylab, dobiegające z offu rytmiczne „pam, pam, pam” wypowiadane przez Bogdana Konopkę, głos Robakowskiego uskarżającego się na ból nogi lub wydającego polecenie „szukaj”. Prace, pozbawione linearnej narracji i konwencjonalnej iluzji filmowej, są zapisem subiektywnych doznań artysty: doświadczenia przestrzeni, czasami tak dynamicznego, że ocierającego się o utratę orientacji i rozmycie spostrzeganego obrazu, doznania bólu, braku tchu i zmęczenia będącego efektem nerwowego rozglądania się.

W nurcie stanowiącym kontynuację zapisów biologiczno-mechanicznych mieści się także nieco inaczej skonstruowane wideo ***La – Lu La – Lu*** z cyklu *Ćwiczenia dla video, kolor* (1985). W tym wypadku Robakowski także znajduje się poza kadrem, a o jego obecności świadczy głos zsynchronizowany z obrazem. Filmowane huśtawki kołyszą się jak wahadła, uruchomione niezależną od niego siłą, niejako inicjując jego aktywność i prowokując do podążania za ich rytmem. W przeciwieństwie do omówionych wyżej prac artysta nie rejestruje z ręki, kamera stoi nieruchomo, a on – sterując ogniskową – przybliża i oddala obraz. Zgodnie z tempem ruchu huśtawek autor wypowiada sylaby „la” (gdy obraz oddala się) i „lu” (gdy się przybliża), nadając im różny ton i intensywność. Melodyjne, łagodne i wysokie „la” zderza się z mocnym, krótkim i niskim „lu”, automatycznie sugerując zmianę nastroju i odczuć. Robakowski pisał o wideo jako o „psychicznym lustrze”, „notatniku do powiązywania moich relacji ze światem zewnętrznym”.

Prace *Samochody, samochody* (1985) i *Pieśń nastroju* (1987) mieszczą się w formule „kina własnego”. Obydwie, podobnie jak *Bliżej – Dalej* i *Z mojego okna*, zostały zarejestrowane w mieszkaniu artysty, w pokoju z widokiem na łódzki Manhattan. W wypadku filmów *Z mojego okna* i *Samochody, samochody* okno „otwiera” się na miejską rzeczywistość; w wypadku *Bliżej – Dalej* i *Pieśni nastroju* – rozciągający się pejzaż stanowi tło dla mówienia o medium filmowym i dyskusji artysty z własnym wizerunkiem. Film ***Samochody, samochody*** należy do grupy realizacji będących przejawem zaangażowanej postawy Robakowskiego wobec rzeczywistości społecznej. Zainteresowania filmowca skupiają się tu na rytmie miasta, dynamice przejeżdżających samochodów, rejestrowanych ustawioną w jednym punkcie, szybko panoramującą kamerą. Zapis wideo opatrzony jest dobiegającym z offu głosem artysty, który ze zmieniającą się intonacją i tempem wypowiadania słów komentuje to, co dzieje się na ulicy. Energia miejskiego pejzażu skontrastowana jest ze spokojem przestrzeni, w której znajduje się kamera, co wprowadza napięcie odbijające stan emocjonalny autora.

Each was made in a single take, from the position of the artist, who himself does not appear in the frame (or is only present through a shadow and a fragment of his shoes, as in *Come to Me*). The camera records the trajectory and dynamics of his movement: Robakowski walks, turns and spins with his head up in the woods; he walks along the white line painted on the football pitch; he walks with difficulty along a forest path; he adopts the perspective of a dog, tracking an undefined object. The images are accompanied by sounds – the increasingly rapid humming of syllables, the rhythmic “pam, pam, pam” spoken off-screen by Bogdan Konopka, Robakowski’s voice as he complains of leg pain or issues the command “search”. The works, devoid of linear narration and conventional film illusion, are a record of the artist’s subjective feelings: the experience of space, which at times is so dynamic that it verges on loss of orientation and blurring of the perceived image, and the experience of pain, breathlessness and fatigue resulting from nervously looking around.

The trend that constitutes a continuation of the mechano-biological recordings includes the slightly differently constructed video ***La – Lu La – Lu*** from the *Exercises for video, colour* series (1985). In this case, too, Robakowski remains outside the frame and his presence is indicated by his voice synchronised with the image. The swings that are being filmed sway like pendulums, set in motion by a force independent of him, initiating his activity, as it were, and provoking him to follow their rhythm. Unlike in the works discussed above, Robakowski does not use a handheld camera in motion here; the camera stands still while he, controlling the focal length, moves the image in and out of zoom. In time with swinging movement, Robakowski utters the syllable *la* when the image zooms away and *lu* when it moves closer, giving them different tone and intensity. Each time the melodious, soft and high *la* clashes with the strong, short and low *lu*, naturally suggesting a change in mood and feeling. Robakowski wrote of the video as a “mirror for psychology”, “a notebook for relating my relations with the outside world”.

The works *Cars, cars!* (1985) and *The Song of a Mood* (1987) fall within the formula of “one’s own cinema”. Both, like *Nearer – Farther* and *From My Window*, were recorded in Robakowski’s flat, in a room overlooking the high-rise housing estate in Łódź, known as the Manhattan. In the case of the films *From My Window* and *Cars, cars!*, the window “opens” onto urban reality; in the case of *Nearer – Farther* and *The Song of a Mood*, the landscape provides a backdrop for the artist talking about the film medium and for his debate with his own image. The film ***Cars, cars!*** belongs to a group of works that constitute manifestations of









od góry:

La – Lu La – Lu, 1985
wideoperformans, 2 min

Samochody, samochody!, 1985
wideoperformans, 2 min

from top:

La – Lu La – Lu, 1985
video performance, 2 min

Cars, Cars!, 1985
video performance, 2 min

Pieśń nastroju to z kolei wideoperformans, w którym Robakowski, kierując kamerę na siebie, tworzy etiudę na temat własnej kondycji. Sylwetka (a właściwie „popiersie") artysty, siedzącego na pierwszym planie na tle okna, jest zaciemniona, rysy twarzy niemal niewidoczne. To efekt celowo niewłaściwej ekspozycji, zabieg często stosowany przez Robakowskiego w jego polemice z konwencją i estetyką tradycyjnego kina. Statyczna kamera filmuje artystę recytującego sylaby i wybijającego rytm palcami o stół, odsłaniając go przed widzem, ujawniając proces autoanalizy, otwierając obszar prywatny. Pierwiastki autobiograficzne i prywatne od połowy lat 80. stanowią istotny wątek prac Robakowskiego. Komentatorzy jego twórczości łączą ów zwrot w stronę obserwacji siebie i życia wokół z represjami politycznymi, jakie go dotknęły, i traktują w kategoriach emigracji wewnętrznej, gdzie nie obowiązują, jak pisał Robakowski, „wszystkie mody i prawidła estetyczne oraz ustalone kodyfikacje językowe", a samo „kino własne" sytuuje się „blisko życia filmującego".

Wątki autobiograficzne i prywatne pozwalają z jednej strony na pełne ironii spojrzenie na świat, z drugiej zaś służą artyście do budowania własnej mitologii. Ciasny kadr filmu ***Okulary*** (1992) jest wypełniony twarzą Robakowskiego, który snuje na wskroś osobistą narrację o swojej kondycji duchowej. Pretekstem do mówienia o emocjach są okulary zmarłego dziadka Stanisława. To wokół nich i dylematu, czy je założyć, artysta wygłasza monolog o przygnębieniu, lęku, zapaści psychicznej i jej wpływie na odbiór rzeczywistości. Jego twarz jest odrealniona, pokazana w zapisie negatywowym i obrócona niemal o 180 stopni. Wydaje się być za szybą, niejako „po drugiej stronie". Kondensacja obrazu i słowa powoduje jednak, że historia artysty jest blisko odbiorcy, oplata go swą intensywnością.

W sensualnym erotyku ***Dotknięcie Józefa*** (1989) Robakowski powraca wspomnieniami do trzech doświadczeń homoseksualizmu, z którym zetknął się jako dziecko, nastolatek i dorosły mężczyzna. W jednym z wywiadów wspominał o homoseksualnych zabawach, których świadkiem i uczestnikiem był w domu dziecka. Epizody swej intymnej historii zilustrował obrazami z życia pary gejów, których poznał w Montrealu. Ciepłe, kojące ujęcia dwóch mężczyzn kontrastują ze słowami artysty wypowiadanymi dosadnym, oddającym poczucie zagrożenia głosem.

W refleksji Robakowskiego często powraca wątek sztuki, kondycji i tożsamości twórcy. W performansie dokamerowym ***Moje videomasochizmy II*** (1990) artysta zadaje sobie ból fizyczny – wbija widelec w policzek, przytyka do niego rozbitą butelkę, płatki uszu

Robakowski's engaged attitude towards social reality. Here, his interests focus on the rhythm of the city, the dynamics of passing cars, recorded with a fast-panning camera set at a single point. The video recording is accompanied by Robakowski's voice, commenting off-screen, with constantly varying intonation and speed of uttering words, on what is happening in the street. The energy of the urban landscape is contrasted with the calmness of the space in which the camera is placed, which introduces a tension that reflects the author's emotional state.

The Song of a Mood, in turn, is a video performance, in which Robakowski, pointing the camera at himself, creates an etude on the topic of his own condition. The silhouette (or rather "bust") of the artist, sitting in the foreground against the backdrop of a window, is dark, his facial features almost invisible. This is an effect of deliberately inappropriate exposure, a technique often used by Robakowski in his polemic against the conventions and aesthetics of traditional cinema. The static camera films the artist reciting syllables and pounding out the rhythm with his fingers against the table, thus laying him bare before the viewer, revealing the process of self-analysis and creating a window into a private area. Autobiographical and private elements have been an important theme in Robakowski's work since the mid-1980s. Critics commenting on his work associate this turn towards the observation of himself, and of the life around him, with the political repression he had suffered and perceive it in terms of internal emigration, where, as Robakowski wrote, "no fashions or aesthetic rules or established linguistic codifications" apply, and where "one's own cinema" itself is situated "close to the life of the filmmaker".

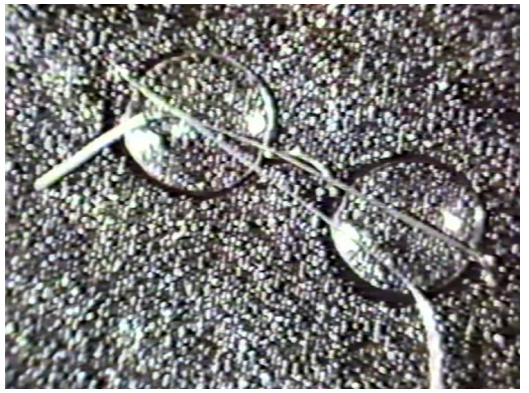
Autobiographical and private motifs allow Robakowski to look at the world with irony on the one hand, and on the other, they serve him to construct his own mythology. In ***The Glasses*** (1992), Robakowski's face fills the narrow frame as he weaves an exceedingly personal narrative about his spiritual condition. A pretext for talking about emotions is provided by the spectacles of his late grandfather Stanisław. It is around them, and the dilemma of whether or not to put them on, that he builds a monologue about depression, anxiety, mental collapse and its impact on the perception of reality. His face, recorded in the negative and turned almost 180 degrees to the side, looks unreal. He seems to be behind glass, "on the other side" as it were. The concentration of image and word, however, brings his story close to the viewer, enfolds the viewer in its intensity.

In the sensual erotic film ***Joseph's Touch*** (1989), Robakowski recalls three experiences of homosexuality













od góry:

Pieśń nastroju, 1987
wideoperformans, 1 min 30 s

Okulary, 1992
wideoopowiadanie, 9 min

Dotknięcie Józefa, 1989
wideo, 18 min

from top:

The Song of a Mood, 1987
video performance, 1 min 30 sec

The Glasses, 1992
video story, 9 min

Joseph's Touch, 1989
video, 18 min

przycina nożycami, twarz owija metalowym łańcuchem. Praca wyrosła z doświadczenia bólu, którego doznał po uderzeniu się młotkiem w palec. *Moje videomasochizmy II* stanowią ironiczny komentarz na temat realizacji performerów, którzy kaleczą swoje ciała. Robakowski sceptycznie podchodzi do sztuki jako medium doświadczania bólu, podając tym samym w wątpliwość autentyzm filmów będących rejestracją masochistycznych performansów. W jednym z manifestów pisał: „sztuka nie boli […]. Jest kpiną z realnej boleści, jest zaledwie pozorem faktycznego przeżycia artysty".

Wideo ***Testament P. Józefa*** (1990) wykorzystane zostało w jednym z trzech epitafiów, które Robakowski stworzył w latach 1966–1994 – w instalacji opatrzonej tytułem *Pan Jeleń (autoepitafium*). Statyczne ujęcie z ptasiej perspektywy pokazuje artystę leżącego na czerwonoróżowej wykładzinie z przytroczonymi do głowy rogami jelenia. Trzymając w ustach palącego się papierosa i wydychając dym, performer wygłasza dłuższy, niezrozumiały monolog – słowa są bełkotliwe, brzmią, jakby mówił z pełnymi ustami. Autoepitafium Robakowski skomentował w następujący sposób: „Dzisiaj, po trzydziestu prawie latach, pojawia się inne epitafium, tym razem »Pana Jelenia«, aby personifikować chęć butnych gestów. Ma ono rozprawić się z mizernym losem współczesnego artysty jako naiwnego błazna, dupodaja i twórcy pięknych idei i rzeczy...". Ironiczna wypowiedź artysty odnosi się do niego samego – sięgając po stereotypowe skojarzenia wiązane z jeleniem, kreuje on wizerunek człowieka naiwnego, żyjącego ideami, obdarzonego jednocześnie twórczym popędem, siłą, która nakazuje wykonywanie „butnych gestów".

Istotne miejsce w twórczości Robakowskiego zajmują prace podejmujące dialog z dorobkiem innych artystów, m.in. Katarzyny Kobro i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Stanowią element procesu poszukiwania przez artystę własnego drzewa genealogicznego. Te działania odwołują się do metodologii historii sztuki, praktyk komparatystycznych, prób zdefiniowania relacji uczeń – mistrz i źródeł własnej twórczości. Robakowski łączy w nich warsztat historyka sztuki i artysty – tworzy „sztukę o sztuce". Jest autorem filmów żywiących się innymi dziełami sztuki, czyjeś doświadczenia czyni swoim udziałem, uwewnętrznia je, podążając drogą poprzedników. Wszystkie te zabiegi prowadzą do określenia tożsamości artysty i sformułowania autodefinicji jego sztuki.

Arnolvideofini – 1434–1992 odwołuje się do odległej przeszłości. Od razu należy zwrócić uwagę na zakres chronologiczny ujęty w tytule dzieła, sugerujący ciągłość między pracą Robakowskiego i twórczością

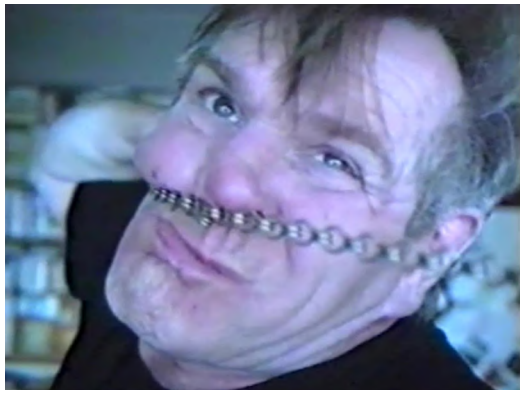
which he had as a child, a teenager and an adult man. In one interview, he recalled the homosexual games he had witnessed and participated in at the orphanage where he was reared. Episodes of his intimate story are illustrated with images from the life of a gay couple Robakowski met in Montreal. The warm, soothing shots of the two men contrast with the artist's words, spoken in a clipped manner that conveys a sense of danger.

A creator's output, condition and identity are a recurrent topic in Robakowski's oeuvre. In a performance made in front of a camera ***My Video Masochisms II*** (1990), he inflicts physical pain on himself; he pushes a fork into his cheek, presses a broken bottle against it, cuts his earlobes with scissors, wraps his face in a metal chain. The work grew out of the experience of the pain he had felt having accidentally hit his finger with a hammer. *My Video Masochisms II* are an ironic commentary on the productions of performers who mutilate their bodies. Robakowski is sceptical of art as a medium for experiencing pain, thus casting doubt on the authenticity of films recording masochistic performances. In one of his manifestos, he wrote that "art does not hurt […]. It is a mockery of true pain; it is merely a semblance of the artist's actual experience".

The video ***Mr Joseph's Last Will*** (1990) was used in one of the three epitaphs that Robakowski created between 1966 and 1994, in an installation entitled *Mr Deer (Self-Epitaph)*. The static shot from a bird's-eye perspective shows the artist lying on a red and pink carpet with deer antlers attached to his head. Holding a burning cigarette in his mouth and exhaling smoke, the performer delivers a longer, unintelligible monologue; the words are gibberish, as if he were speaking with his mouth full. Robakowski commented on his self-epitaph: "Today, after almost thirty years, another epitaph appears, this time of 'Mr Deer', to personify the desire for arrogant gestures. It is meant to decry the miserable fate of the contemporary artist as a naïve fool, a bootlicker and creator of beautiful ideas and things…". Robakowski's ironic commentary refers to himself; by drawing on the stereotypical associations associated with deer (in Polish: *jeleń*, which means 'loser'), he creates an image of a naïve man, feeding on ideas, but at the same time endowed with a creative drive, a force that compels him to make "arrogant gestures".

Works that engage in a dialogue with the works of other artists, including Katarzyna Kobro and Stanisław Ignacy Witkiewicz, hold an important place in Robakowski's oeuvre. They are part of his hunt for his own genealogy. These explorations refer to the methodology of art history, to comparative practices









od góry:

Moje videomasochizmy II, 1990
wideoperformans, 4 min

Testament P. Józefa, 1990
wideoperformans, 4 min

from top:

My Video Masochisms II, 1990
video performance, 4 min

Mr Joseph's Last Will, 1990,
video performance, 4 min

braci Jana i Huberta van Eyck. Artysta sięgnął po fragmenty dwóch dzieł niderlandzkich mistrzów: *Adorację Mistycznego Baranka* z Ołtarza Gandawskiego (ukończony 1432) i *Portret małżonków Arnolfini* (1434)[2]. Film określił mianem „obrazu wotywnego", okazując tym samym szacunek dziełu van Eycków. Konstrukcja pracy oparta jest na naprzemiennym cytowaniu fragmentów obydwu arcydzieł, wyodrębnianiu z całości kompozycji istotnych dla artysty elementów. W szczególny sposób obecny jest w filmie wizerunek ołtarza – pojawia się on na kartach z albumu, które zestawione ze sobą tworzą dyptyk. Widnieją na nich zbliżenia twarzy Adama i Ewy. Fragment Ołtarza Gandawskiego służy adoracji *oeuvre* van Eycków. Jednakże wykorzystanie reprodukcji z albumu odbiera dziełu jego sakralny wymiar. W pewnym momencie artysta skrzyżowanymi dłońmi zasłania na chwilę twarze Adama i Ewy, a wśród przywoływanych fragmentów zaczynają dominować te z wizerunku Arnolfinich. Wiążącą dla Robakowskiego datą, jak wskazuje tytuł filmu, jest też moment powstania ich portretu, a nie ukończonego dwa lata wcześniej ołtarza.

Pozwala to sądzić, iż w narracji Robakowskiego kluczowy jest świecki aspekt dzieła van Eycków. Z dialogu między twórczością współczesnego artysty a dorobkiem dawnych mistrzów, czytelnego choćby w relacjach między studiem tego pierwszego a wnętrzem uchwyconym na portrecie małżonków, wyłania się wspólna płaszczyzna. Jak wskazują komentatorzy sztuki Robakowskiego, powinowactwo jego poszukiwań z malarstwem braci opiera się na „postawie szczególnego uniesienia twórczego, postawie skupienia i głębokiego potraktowania tematu". Ponadto *oeuvre* trzech artystów przenika „swoiste sacrum sztuki", wolnej od przekazu transcendentnego, sakralnego. Dla Robakowskiego kluczowym dokonaniem van Eycków jest *Portret małżonków Arnolfini* ze względu na jego świecki i prywatny wymiar, bliski poszukiwaniom artysty. Dialog między dziełem van Eycków a pracą Robakowskiego ma naturę dynamicznej wymiany i nieustannych zwrotów optyki widzenia. Artysta przygląda się XV-wiecznym obrazom, analizując przy tym własności wideo i relacje, w jakie nowoczesne medium wchodzi z tradycyjnym malarstwem. Bacznie przy tym obserwuje własne kroki i decyzje, a w pytaniach, jakie stawia sztuce van Eycków, odbijają się jego przemyślenia na temat własnej twórczości.

[2] W czasie gdy Robakowski pracował nad *Arnolvideofini – 1434–1992*, obydwa cytowane przez niego dzieła uznawano za prace braci Jana i Huberta van Eyck. Ostatnie badania wykazały, że starszy z braci, Hubert, zmarł w 1426 roku. Obydwa dzieła są więc dziś uznawane za prace Jana van Eycka.

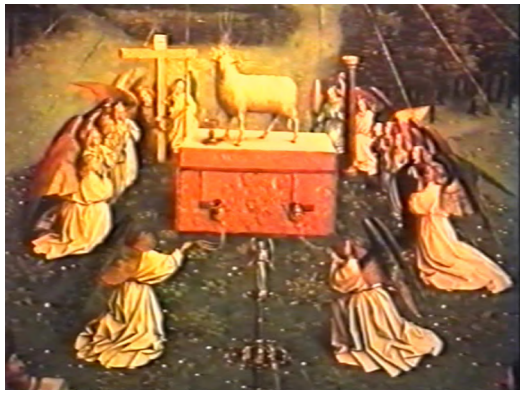
and attempts to define the pupil-master relationship and the sources of his own creative production. In those works, Robakowski combines the workshop of an art historian and an artist; he creates "art about art". He is the author of films that feed on other works of art; he makes someone else's experience his own, internalising it, and follows in the footsteps of his predecessors. All these procedures result in his defining his artistic identity and formulating a self-definition of his art.

Arnolvideofini – 1434–1992 (1992) refers to a distant past. First of all, attention must be drawn to the chronological range included in the work's title, suggesting a continuity between Robakowski's work and that of the brothers Hubert and Jan van Eyck. Robakowski made use of details of two works by the Netherlandish masters: *Adoration of the Mystic Lamb* from the Ghent Altarpiece (completed 1432) and *The Arnolfini Portrait* (1434)[2]. He described the film as a "votive picture", thus showing his respect for the work of the van Eyck brothers. The structure of the film is based on alternating quotations from details of both masterpieces, extracting elements important to the artist from the whole composition. The image of an altar is featured in a special way: it appears on pages from an album, which placed side by side, form a diptych. They show close-ups of the faces of Adam and Eve. A detail of the Ghent Altarpiece is used to extol the oeuvre of the van Eycks. However, the fact that these are reproductions from the album robs the work of its sacred dimension. At a certain point, the artist briefly covers the faces of Adam and Eve with his crossed hands, and images from the Arnolfini portrait begin to dominate among the recalled details.

As the title of the film indicates, Robakowski perceives the binding date to be the year when the portrait was created, not the completion of the altarpiece two years earlier. This seems to mean that the secular aspect of the van Eycks' work is central to Robakowski's narrative. A common ground emerges from the dialogue between the work of the contemporary artist and the oeuvre of the old masters, clear for instance in the relationship between the former's studio and the interior captured in the portrait of the Arnolfini couple. As commentators on Robakowski's art point out, the affinity of his explorations with the paintings by the

[2] When Robakowski produced *Arnolvideofini – 1434–1992*, both pieces he referred to were attributed to the brothers Jan and Hubert van Eyck. However, recent studies proved that Hubert van Eyck, the older of the brothers, died in 1426. Consequently, both works quoted are recognized today as Jan van Eyck's pieces.







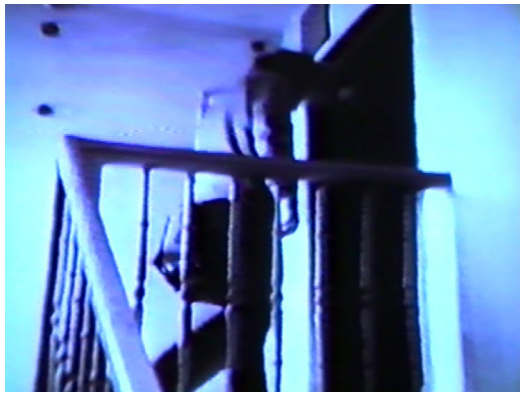

Arnolvideofini – 1434–1992, 1992
wideoperformans, 11 min

Arnolvideofini – 1434–1992, 1992
video performance, 11 min

Robakowski działał także jako dokumentalista życia społecznego, zwłaszcza bliskiego mu środowiska alternatywnego. Do realizacji z tego obszaru należy ***Party z Lutosławskim*** (1987), które powstało w wyniku przemontowania wideo *Łódź Kaliska* nakręconego wspólnie z Witoldem Krymarysem (1986). Był to zapis zaaranżowanej sytuacji – swobodnej zabawy członków tytułowej grupy i artystów związanych z Kulturą Zrzuty. Robakowski i Krymarys sfilmowali ich wędrówkę przez miasto, która zakończyła się imprezą na Strychu, będącym ważnym na mapie awangardowej Łodzi nieformalnym miejscem spotkań. Akcje przeprowadzone na ulicach, w barze Balaton i na Strychu miały stanowić wizualny element teledysku do popularnej pieśni sławiącej robotniczą Łódź. Zbiorowy performans wymknął się spod kontroli, zakończył zniszczeniem pamiątkowego akordeonu, a jego zapis to w istocie galeria dramatycznych, nadekspresyjnych gestów i narastającej degrengolady. Rok później Robakowski poddał wideo reinterpretacji: na nowo zmontował nagrany materiał, spowolnił jego bieg i zmienił kolory, a za tło muzyczne obrał dźwięki *III Symfonii* Witolda Lutosławskiego. W *Party z Lutosławskim* podkład muzyczny rozmija się z zapisem obrazu, sprawiając, że zarejestrowana sytuacja jest jeszcze bardziej absurdalna, a wpisany w nią pierwiastek nihilizmu przybiera na sile. Ten ostatni był w twórczości Robakowskiego ważny jako narzędzie kreacji quasi-artystycznych koncepcji będących odpowiedzią na miałkość konwencjonalnych form i narracji.

van Eyck brothers is based on “an attitude of particular creative exaltation, an attitude of concentration and a profound treatment of the subject matter”. In addition, the oeuvre of the three artists is permeated by a “peculiar sacrum of art” free of transcendental, sacred messages. For Robakowski, *The Arnolfini Portrait* is the brothers’ key achievement because of its secular and private dimension, close to his own explorations. The dialogue between the works of the van Eycks and the works by Robakowski has the nature of a dynamic exchange and constant alteration of viewpoints. Robakowski looks at fifteenth-century paintings while at the same time he analyses the properties of video film and the relationship that the modern medium has with traditional painting. In doing so, he keeps a close eye on his own actions and decisions, and his reflections on his own work are mirrored in the questions he asks of van Eycks’ art.

Robakowski was also active as a documenter of social life, especially of the alternative milieu with which he was close. Among his works in this area is ***A Party with Lutosławski*** (1987), that resulted from his re-editing the video *Łódź Kaliska* (1986) which he had shot together with Witold Krymarys. It was footage from an arranged situation: an unrestrained party shared by members of the eponymous group and artists associated with the Pitch-In Culture (Kultura Zrzuty) group. Robakowski and Krymarys filmed their walk through the city, which ended with a party at The Loft (Strych), an important informal meeting place on the map of avant-garde Łódź. Actions carried out in the streets, in the Balaton Bar and at The Loft were intended to form the visual element for a music video that was to accompany a popular song celebrating the working-class Łódź. The collective performance got out of hand, ending with the destruction of an accordion that had been someone’s keepsake, and what the footage shows is, in reality, a sequence of dramatic, over-expressive gestures and an increasing collapse. A year later, Robakowski reinterpreted the video: he re-edited the recorded material, slowed it down, changed the colours, and chose Witold Lutosławski’s *Symphony No. 3* as background music. In *A Party with Lutosławski*, background music is unrelated to the footage, rendering the recorded situation even more absurd and reinforcing the element of nihilism inherent in it. The latter was important in Robakowski’s work as a tool for creating quasi-artistic concepts that constituted a response to the shallowness of conventional forms and narratives.









Party z Lutosławskim, 1987
wideoperformans, 27 min

A Party with Lutosławski, 1987
video performance, 27 min

Mirosław Rogala

Wideo Mirosława Rogali przesiąknięte jest poczuciem końca, charakterystycznym dla kultury Zachodu przed przełomem tysiącleci. Dało się wówczas zaobserwować wzmożone zainteresowanie Księgą Objawienia, która stała się narzędziem interpretacji niepokojów społecznych. Podobnie trafnym repozytorium symboli objaśniających rzeczywistość okazały się sztuki Williama Szekspira. O ile Apokalipsa, znacząc koniec, nakazywała zwrócić się w stronę przyszłości, o tyle dzieła Szekspira konotowały przeszłość, niosąc fragmenty świata możliwe do zachowania.

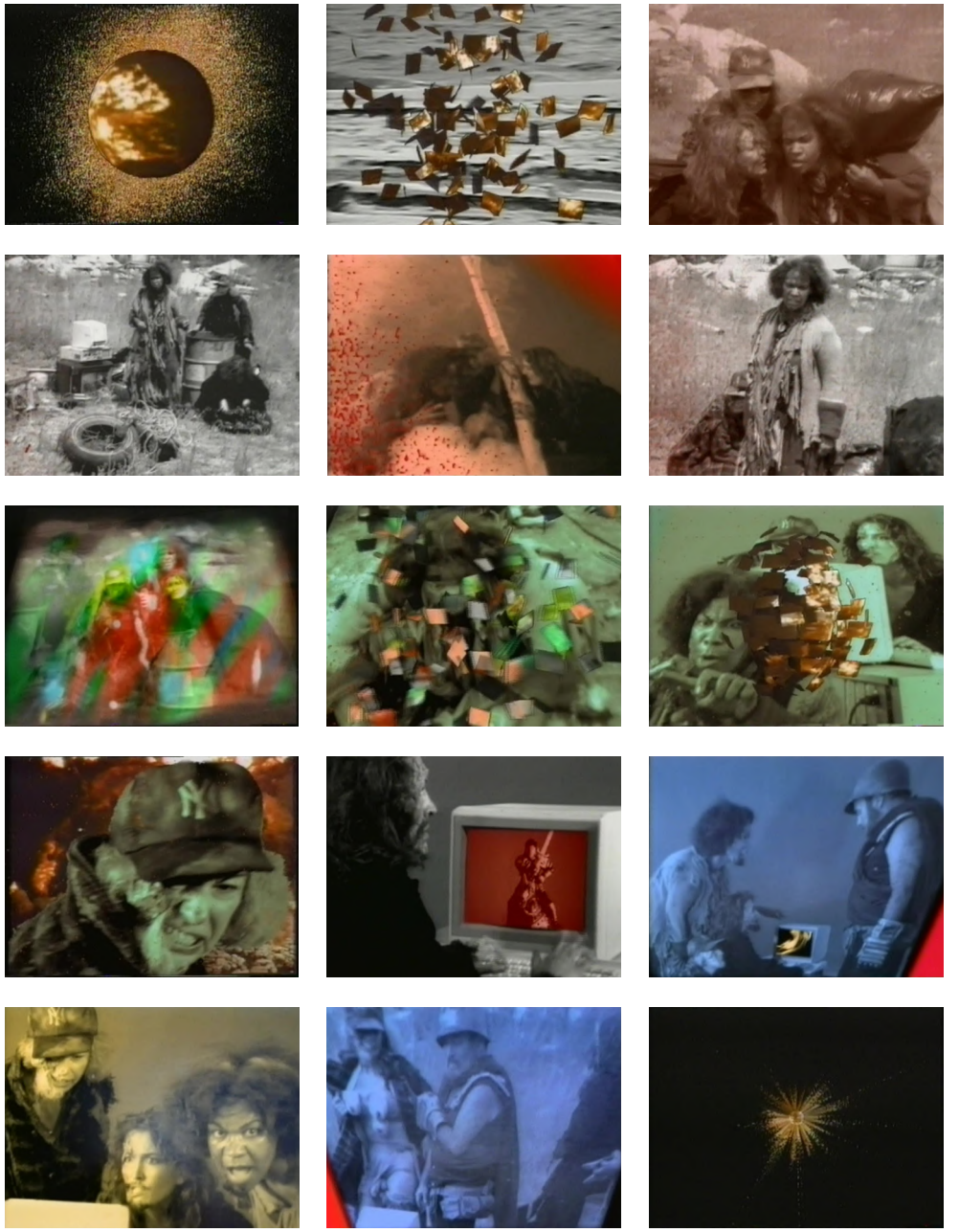
W swojej interpretacji *Makbeta* Rogala uwypukla mowy upiornych sióstr i nadaje komputerowi moc wieszczenia przyszłości, budując przeplatające się wizje końca świata i świata po końcu. Jego narracja nosi znamiona dystopii. Wiedźmy to obdarte hybrydyczne postaci o wielu piersiach i jednostronnie brodatych twarzach. Ich wrzosowisko usiane jest toksycznymi odpadami, elektrośmieciami i postindustrialnymi ruinami. W poszczególnych scenach na ekranach pojawiają się obrazy wojny. Postać Makbeta jest rozbita i rozpikselowana, sterują nią wiedźmy za pomocą klawiatury komputera. Władzę sprawuje technologia, której demony używają, by przyspieszyć katastrofę – przedstawioną tu jako natychmiastowa waporyzacja. Obrazy rozpadają się i scalają, nie ma między nimi ciągłości, elektronicznie przetworzona mowa nie jest zsynchronizowana z ruchem ust. Język i obraz straciły funkcję nośników znaczeń.

Wykorzystując motywy obecne w sztuce Szekspira, Rogala osadza jej akcję we współczesności. Paralelą czwartego jeźdźca Apokalipsy – Śmierci nadchodzącej, by zabijać mieczem i głodem – jest jadący konno żołnierz w masce gazowej. Kociołek wiedźm to komputer, plaga zaś ma postać wirusa. Czytelny w oryginalnym dramacie strach przed końcem ludzkości, opisany przez wiedźmę jako ustąpienie wzwodu u żeglarza, w wideo Rogali znajduje odpowiednik w potencjalnej śmierci dziecka spadającego z parkowej konstrukcji do wspinaczki. Artysta wieszczy kres społeczeństwa, cokolwiek bowiem zostało z języka Szekspira, jest zdeformowane. Tuż przy końcu narracji twarz Makbeta, desperacko wołającego o uwolnienie go od ciągłej dezintegracji, eksploduje, sugerując, że dla świata nie ma innej alternatywy niż nawracająca katastrofa.

Mirosław Rogala's video is imbued with a sense of things ending, characteristic of Western culture before the turn of the millennium. At the time, there was a heightened interest in the Book of Revelation, which became a tool for interpreting social unrest. William Shakespeare's plays proved to be a similarly apt repository of symbols to explain reality. While the Apocalypse, which marked an ending, recommended a turn towards the future, Shakespeare's works pointed towards the past, carrying splinters of the world that could be preserved.

In his interpretation of *Macbeth*, Rogala highlights the speeches of the weird sisters and gives the computer the power to foretell the future, building up interwoven visions of the end of the world and the world after the end. His narrative bears the hallmarks of dystopia. The witches are hybrid beings dressed in rags, with multiple breasts and beards on one side of their faces. Their moor is strewn with toxic waste, old electric devices and post-industrial ruins. In certain scenes, images of war appear on the screens. The figure of Macbeth is fragmented and pixellated, controlled by witches by means of a computer keyboard. The power is wielded by the technology the demons use to hasten disaster, which is depicted as instant vaporisation. Images disintegrate and fuse with no apparent continuity between them, and the electronically processed speech is out of sync with lip movement. Language and image have lost their function as carriers of meaning.

Making use of motifs present in Shakespeare's play, Rogala sets the action in the present day. A soldier on horseback, wearing a gas mask, is a parallel to the fourth horseman of the Apocalypse, Death, coming to kill with sword and famine. The witches' cauldron is a computer and the plague takes the form of a virus. The fear of the ending of the human race discernible in the original drama, described by the witch as a sailor's final loss of erection, in Rogala's video finds its counterpart in the potential death of a child falling from a climbing frame in a park. Rogala announces the end of society, for whatever remains of Shakespeare's language is deformed. At the very end of the narrative, Macbeth desperately cries for freedom from the constant disintegration and his face explodes, suggesting that the world has no other alternative to a recurring catastrophe.



Makbet: sceny czarownic, 1988
wideo, kolor, stereo; muzyka: Mirosław Rogala, 17 min 38 s, produkcja we współpracy z Piven Theatre i Optimus Inc., Chicago
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1996 r.

Macbeth: The Witches Scenes, 1988
video, colour, stereo, music: Mirosław Rogala, 17 min 38 sec, produced in cooperation with Piven Theatre and Optimus Inc., Chicago
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1996

Zbigniew Rogalski

Dwie prace bez tytułu Zbigniewa Rogalskiego znajdujące się w *Kolekcji II* powstały, gdy artysta był studentem poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego ówczesne poszukiwania były zwrócone do wnętrza eksplorowanej przez niego dziedziny – malarstwa. Rogalski wyrósł ze szkoły abstrakcji geometrycznej Jerzego Kałuckiego, w którego pracowni studiował. Przyjrzawszy się wczesnym pracom jak też późniejszemu dorobkowi Rogalskiego, trudno nie skonstatować, że poszedł on odmienną drogą – zgłębiania barwy, własności farby, siły malarskiego gestu, a w końcu autotelicznych rozważań na temat natury malarstwa. Jednakże wydaje się, że z lekcji Kałuckiego artysta wyniósł wiele zasad: precyzję wypowiedzi, dążenie do budowania syntetycznych form i wyczulenie na znaczenia, jakie niesie wykreowany przez siebie obraz.

Bohaterem obydwu płócien jest kolor, immanentny budulec malarskiego uniwersum. Artysta przygląda mu się z dwóch perspektyw: materiału – farby będącej nośnikiem barwy – i potencjału oddziaływania na odbiorcę. Inspiracją do prac były wzorniki kolorów dostępne w profesjonalnych sklepach dla plastyków oraz tablice z wypisanymi rzędami liter bądź cyfr służące okulistom do oceny ostrości wzroku. Mniejszy z obrazów odznacza się bogatą fakturą. Rogalski maluje zamaszystym gestem, kładzie farbę grubymi warstwami, zostawiając wyraźne ślady pacnięć i pociągnięć. Na powierzchni można dostrzec włosie pędzla, gdzieniegdzie przebija splot płótna. Artysta nie ukrywa tych niedoskonałości, a wibrująca faktura poddaje się działaniu światła. Czerwień, której nazwa wypisana jest w różnych językach – ROUGE, ROJO, ROSSO, RED – ujawnia swą niejednoznaczność.

Rogalski dobitnie pokazuje – w czym pomagają mu wzorniki i nazwy własne odcieni barw – że uogólniona czerwień jest fikcją. Nie ma jednej czerwieni, a malarz ma do dyspozycji wiele jej niuansów. Już we wczesnych pracach artysta wykazał dużą podejrzliwość względem własnego warsztatu. Będzie mu ona towarzyszyła już zawsze, zwłaszcza w realizacjach podejmujących dyskusję z realizmem i pozorną oczywistością widzenia świata. Badając warsztat swej pracy, Rogalski odkrywa przed widzem wyjątkową malarską rzeczywistość, której główną siłą napędu jest imperatyw tworzenia, potrzeba malowania.

The two untitled works by Zbigniew Rogalski in *Collection II* were created during the artist's student days at the Academy of Fine Arts in Poznań. His explorations at the time were directed towards the core of the field he was exploring, namely, painting. Rogalski originated from the geometric abstraction school of Jerzy Kałucki, in whose studio he studied. Looking at his early works, as well as his later oeuvre, it is hard not to conclude that he followed a different path; that of exploring colour, the properties of paint, the power of the painterly gesture, and finally autotelic reflections on the nature of painting. Nevertheless, it seems that many of his principles: the precision of expression, the aspiration to build synthetic forms, and the sensitivity to the meanings conveyed by the image he creates, he had gained from Kałucki's teachings.

The protagonist of both canvases is colour, the immanent building block of the painterly universe. Rogalski looks at it from two perspectives: the material – the paint which carries the colour – and the potential to influence the viewer. The works were inspired by colour charts available in professional art shops, as well as tables with rows of letters or numbers used by ophthalmologists to assess visual acuity. The smaller of the paintings is characterised by its rich texture. Rogalski paints with a sweeping gesture, applying paint in thick layers, leaving clear traces of dabs and strokes. Loose hairs of the brush can be discerned on the surface, and in places, the weave of the canvas shows through. Rogalski does not hide these imperfections, and the vibrant texture yields to the light. The colour red, whose name is written in various languages: ROUGE, ROJO, ROSSO, RED, reveals its ambiguity.

Helped by the pattern books and the proper names of colour shades, Rogalski emphatically demonstrates that a generalised "red" is a fiction. There is no single red colour, and the painter has many nuances of it at his disposal. Even in his early works, Rogalski showed himself greatly suspicious of his own technique. This attitude of suspicion stayed with him, especially in works that engage in a discussion with realism and the apparent obviousness in seeing the world. By exploring the workshop of his métier, Rogalski reveals to the viewer a unique painterly reality, whose main driving force is the imperative to create; the need to paint.



bez tytułu, 1998
akryl na płótnie, 180 × 480 cm (dwa blejtramy)
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2000 r.

bez tytułu, 1998
akryl na płótnie, 50 × 60 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2001 r.

untitled, 1998
acrylic paint on canvas, 180 × 480 cm (two canvases)
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2000

untitled, 1998
acrylic paint on canvas, 50 × 60 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2001

Zbigniew Rogalski

Aparat fotograficzny służy Zbigniewowi Rogalskiemu nie tyle do rejestracji rzeczywistości, co do snucia rozważań o malarstwie. Artysta od lat już dyskutuje ze stereotypem malarstwa jako medium wyczerpanego, demaskuje zakłamanie realizmu jako wiernego odwzorowania rzeczywistości, analizuje warsztat malarza i z przenikliwością przygląda się relacji między spojrzeniem a jego materializacją, między tym, co malarz widzi, a tym, co rejestruje na powierzchni płótna. Bezkompromisowe podejście Rogalskiego każe mu notować wszelkie ułomności procesu postrzegania, jego efekty uboczne w postaci cieni, refleksów, rozmytych konturów. Problem widzenia, realizmu i złudzenia łączy jego poszukiwania w zakresie malarstwa z tymi w obrębie fotografii.

Historia sztuki dawno rozprawiła się z tendencją do utożsamiania realizmu z prawdą, a krytyka fotografii podważyła jej status jako narzędzia służącego do obiektywnego zapisu rzeczywistości. Rogalski zdaje się iść krok dalej. Wykorzystuje fotografię do tego, by zakwestionować jedno z uświęconych przekroczeń, jakie zanotowała historia malarstwa. Fotografując kwadratowy neon, Rogalski uwiecznił w istocie biały kwadrat na białym tle, który automatycznie odnosi jego pracę do *Białego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza (1918). Fotografii daleko jednak do posuniętej do granic możliwości abstrakcji, supremacji bieli, pochwały czystej barwy i czystego odczucia.

Artysta nie jest apologetą Malewiczowskiej deklaracji kresu obrazowania. Wprost przeciwnie, rzuca wyzwanie wielkiemu malarzowi i teoretykowi, pokazując, że ani fotografia, ani tym bardziej malarstwo nie wyczerpały swoich możliwości. Wzrok artysty zapośredniczony przez oko aparatu fotograficznego rejestruje biały kwadrat na białym tle, z rzucanym przez neon cieniem, ciemniejszym w miejscu mocowania do ściany. Fotografia staje się środkiem do reinterpretacji kanonicznego dzieła malarstwa, a spojrzenie i technika patrzenia odgrywają tu kluczową rolę. W kontekście doświadczeń Rogalskiego praca z cyklu *Neony* jest kolejnym etapem pogłębionej analizy widzenia. Z tych poszukiwań wyłania się refleksja na temat zależności między malarstwem a fotografią, nad fotograficznością obrazu malarskiego i malarskością ujęcia fotograficznego, w końcu nad nieoczywistością przyjętych schematów obrazowania i patrzenia.

Zbigniew Rogalski uses his camera not so much to record reality, but to reflect on the subject of painting. For many years now he has been challenging the stereotype of painting as an exhausted medium. He unmasks the fallacy of realism as a faithful imitation of reality. He analyses the painterly workshop and carefully investigates the relationship between the artist's gaze and its materialisation; between what the painter sees and what he records on the surface of the canvas. Rogalski's uncompromising approach forces him to record all the flaws in the perception process, its side effects, such as shadows, reflections or blurred contours. The questions of seeing, realism and illusion are a common factor of his explorations in the field of painting and those in the area of photography.

Art history has long ago dealt a death blow to the tendency towards identifying realism with truth, and criticism of photography undermined its status as a tool serving to objectively record reality. Rogalski seems to go a step further, however; he uses photography to question one of the sacred transgressions to be recorded in the history of paining. Photographing a square neon, Rogalski essentially recorded a white square on a white background, which automatically refers his work to *A white square on a white background* by Kazimierz Malewicz (1918). Yet the photograph is far removed from this ultimate abstraction, the supremacy of white, the paean to pure colour and pure feeling.

Rogalski is not an apologist of Malewicz's announcement of the "end of representation". Quite the opposite; he challenges this great painter and theoretician, demonstrating that neither photography nor, all the more, painting have exhausted their capabilities. The artist's gaze, mediated by the photographic camera, records a white square on a white background together with the shadow cast by the neon, slightly darker in the place where it is mounted to the wall. Thus, a photograph becomes a means for reinterpreting a canonical work of painting, with the key roles played by the gaze itself and by the technique of looking. In the context of Rogalski's experiments, this work from the *Neons* cycle constitutes a successive stage in his in-depth analysis of seeing. Reflections resulting from his explorations touch upon the relationship between painting and photography, as well as on the photographic quality of the painted image and the painterly quality of a photographic shot, and ultimately on the ambiguous nature of the accepted schemata of seeing and imaging.



praca z cyklu **Neony**, 2009
fotografia barwna, 80 × 84 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2011 r.

work from the **Neons** cycle, 2009
colour photograph, 80 × 84 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2011

Daniel Rycharski

Gniazda Daniela Rycharskiego odnoszą się do doświadczanej przez artystę bezdomności duchowej. Rycharski wielokrotnie podkreślał, że jego realizacje są wypadkową samoświadomości determinowanej przez tożsamość mieszkańca wsi i artysty wizualnego, głęboką wiarę, orientację seksualną i przynależność do środowiska LGBTQ+. *Gniazda* – z wplecionymi kolorowymi piórami, uwite na metalowych obręczach i osadzone na żeliwnych krzyżach wbitych w pnie – bezpośrednio nawiązują do kwestii relacji niehetero-normatywnej seksualności i katolicyzmu. Rycharski swą osobą pokazuje, że te dwa aspekty życia pozostają w pozornej tylko sprzeczności i że mogą łącznie kształtować tożsamość człowieka. Jego działania są dokumentem prób odnalezienia się w społeczności katolickiej, prób zakończonych niepowodzeniem, gdyż, jak skonstatował: „Kościół się nie zmieni". Artysta przeszedł na stanowisko „chrześcijaństwa bezreligijnego", rozwoju duchowego poza instytucją Kościoła. Dla niego, jak stwierdził, remedium na duchową bezdomność stała się przestrzeń wsi, kultury ludowej.

Rycharski sięga po formy i obiekty stanowiące element wiejskiego pejzażu. Z niego wywodzą się krzyże będące „kręgosłupem" *Gniazd*. Artysta konsekwentnie przygląda się polskiej wsi, wiele istotnych prac zrealizował i pokazywał w rodzinnym Kurówku i pobliskim mieście Sierpc. Śledzi i komentuje procesy społeczne i ekonomiczne, które warunkowały zmiany na wsi. Obserwacje te skłaniają go ku tezie o końcu wiejskich tradycji. Przenosząc swą działalność na wieś, buduje on pomost między ofertą wielkomiejskich galerii a przestrzenią kultury dostępnej poza ośrodkami miejskimi. O swej sztuce mówi jako o nowej sztuce ludowej, nieco pokrewnej tej, która na przełomie XIX i XX wieku została zdefiniowana przez inteligencję.

Jak twierdzi Rycharski, *Gniazda* podejmują też wątek zanikania na wsi niektórych gatunków ptaków i zwierząt. Regulacje unijne nie pozwalają np. na trzymanie pod jednym dachem różnych gatunków ptactwa. To prowadzi do spadku liczebności gatunków synantropijnych, jak jaskółki, które lepią gniazda przytwierdzone do zabudowań w wiejskich zagrodach. Wedle lekcji Rycharskiego *Gniazda* to praca zarówno o niemożności dialogu miedzy LGBTQ+ a Kościołem, jak i o stopniowej utracie przez wieś jej dawnej specyfiki.

Daniel Rycharski's *Nests* refer to the spiritual homelessness he experiences. Rycharski has repeatedly emphasised that his works are the product of a self-awareness determined by his identity as an inhabitant of a village and a visual artist, his deep faith, his sexual orientation and his membership in the LGBTQ+ community. With their colourful feathers woven in, strung on metal hoops and set on cast-iron crosses driven into tree trunks, his *Nests* directly allude to the issue of the relationship between non-heteronormative sexuality and Catholicism. By means of his work, Rycharski shows that these two aspects of life are only seemingly at odds with each other and that they can jointly shape a person's identity. His actions document his attempts to find himself in the Catholic community; attempts that ended in failure because, as he concluded, "the Church will not change". Rycharski has moved to a position of "irreligious Christianity", of spiritual development outside the Church as an institution. As he stated, he found a remedy for spiritual homelessness in the space of the countryside, of folk culture.

Rycharski draws on forms and objects that are part of the rural landscape. The crosses that are the "backbone" of his *Nests* originate from it. Rycharski is consistent in his viewing of the Polish countryside; he has completed and exhibited many important works in his home village of Kurówko and the nearby town of Sierpc. He follows and comments on the social and economic processes that have conditioned changes in the countryside. These observations make him lean towards the theory that rural traditions are coming to an end. By moving his activities to the countryside, he builds a bridge between the offers of big-city galleries and the space of culture available outside urban centres. He refers to his art as new folk art, somewhat akin to that defined by the intelligentsia at the turn of the nineteenth century.

According to Rycharski, his *Nests* also address the issue of the disappearance of certain bird and animal species from the countryside. EU regulations, for example, do not allow a variety of bird species to be kept under the same roof. This has caused a decline in synanthropic species, such as swallows, which make nests attached to buildings in rural homesteads. According to Rycharski, *Nests* is a work about the impossibility of dialogue between the LGBTQ+ community and the Church, as well as about the village's gradual loss of its former specificity.



Gniazdo #1, 2022
drewno, metal, tęczowe pióra, wys. 182, ∅ 67 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2023 r.

Nest #1, 2022
wood, metal, rainbow-coloured feathers, H 182, ∅ 67 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2023

Jadwiga Sawicka

Zadanie artysty to interwencja w materię książki czeskiego pisarza Karola Schulza *Kamień i cierpienie* (wyd. polskie: 1987), poświęconej Michałowi Aniołowi Buonarrotiemu, jednemu z najwybitniejszych artystów późnego włoskiego renesansu. Jadwiga Sawicka prowadzi dialog z narracją na temat życia i spuścizny artystycznej rzeźbiarza za pośrednictwem kolaży naklejanych na karty książki. Komponuje je m.in. z reprodukcji znanych, niemal ikonicznych prac Buonarrotiego – na kolejnych stronach odnajdziemy np. część płaskorzeźby *Bitwa* (ok. 1492, Casa Buonarroti, Florencja), fragment posągu *Mojżesza* (1515, kościół San Pietro in Vincoli, Rzym) czy postaci *Zmierzchu* i *Świtu* (1524–31, Kaplica Medyceuszy, Bazylika San Lorenzo, Florencja).

Tytuł nadany obiektowi przez Sawicką, jak też ramy książki, która stanowi podłoże jej działań, podsuwają tropy mogące służyć interpretacji pracy. *Zadanie artysty* automatycznie przywodzi na myśl kwestię powinności twórcy, które, widziane przez ciągle żywą w polskiej mentalności spuściznę romantyzmu, mają wyraźny rys martyrologiczno-patriotyczny. Ta wizja jest nieodłącznie spleciona z figurą geniusza, od antyku i renesansu po czasy późnej nowoczesności towarzyszącą wyobrażeniom o artyście. Wątków patriotycznych w pracy Sawickiej nie odnajdziemy, natomiast zdecydowanie patronuje jej duch postaci osobnej, wielkiego talentu, który przyświeca refleksji na temat twórczości oraz wszelkich wiążących się z nią aspektów.

Michał Anioł to doskonały kontekst i pretekst do takich rozważań. Należy do twórców, których dokonania, nie tylko w popularnym piśmiennictwie na temat sztuki, chętnie opisywane są przez pryzmat biografii „psychologicznej" – zmagań z zaburzeniami nastroju, głębokiej autorefleksji, wątpliwości natury egzystencjalnej, trudów procesu tworzenia. Refleksje Sawickiej dotyczą osoby artysty w wymiarze uniwersalnym. Buonarroti jest tu tylko jego figurą. Interwencja w opowieść o *oeuvre* Michała Anioła prowokuje pytania o sens tworzenia, osobisty i społeczny wymiar sztuki, inflację produkcji artystycznej, jej konsumpcję, wchłanianie i wykluczanie z obiegu, a w końcu, co chyba najważniejsze – o dzieło jako takie.

The Artist's Task is an intervention into the matter of *Kamień i cierpienie* – Polish edition (1987) of the book *Kámen a bolest* [Stone and Pain] (1942) by the Czech writer Karel Schulz, which focuses on the life of Michelangelo Buonarroti, one of the greatest artists of the Italian late Renaissance. Jadwiga Sawicka conducts a dialogue with the narration pertaining to the sculptor's life and artistic heritage by means of collages affixed on the book's pages. She composes them of, among others, reproductions of Buonarroti's famous, indeed iconic works; the pages are adorned with a section of the relief *Battle of the Centaurs* (c. 1492, Casa Buonarroti, Florence), a section of the statue *Moses* (1515, San Pietro in Vincoli, Rome), the figures of *Dusk* and *Dawn* (1524–31, the Medici Chapels, Basilica of San Lorenzo, Florence) and others.

The title given by Sawicka to her work, as well as the framework of the book which constitutes the base for her action, hint at concepts that may serve its interpretation. The phrase "the artist's task" immediately brings to mind the question of creator's obligations which, viewed through the Romantic heritage still alive in Polish mentality, are of a tragic and patriotic nature. This vision is inseparably linked with the figure of a genius, which from the Antiquity and Renaissance until late Modernity was associated with the image of an artist. Patriotic motifs are absent from Sawicka's work, but it is decidedly suffused with the spirit of an outstanding figure, a vast talent, which presides over reflection regarding creation and all aspects thereof.

Michelangelo constitutes a perfect context and reason for such reflection. He is one of those creators whose achievements are often described, not only in popular texts on fine arts, in the form of a "psychological biography": struggles with mood swings, profound self-reflection, existential doubts, exertions caused by creation process. Sawicka's reflections pertain to an artist in the universal dimension, of whom Buonarroti is only an emblem. Intervention into a tale about Michelangelo's oeuvre provokes questions as to the meaning of creation, the personal and social aspects of art, the inflation of artistic production, its consumption, assimilation or exclusion from circulation and, perhaps most crucially, as to a work as such.



praca z serii **Zadanie artysty**, 2012
książka, kolaż, 25,5 × 18,5 × 3,5 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

work from **The Artist's Task** series, 2012
book, collage, 25.5 × 18.5 × 3.5 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak & Karolina Wiktor)

Beznadziejnik to seria performansów realizowanych przez artystki z grupy Sędzia Główny od 2008 r. – równolegle do działań określanych mianem rozdziałów, mieszczących się w głównym nurcie ich poszukiwań artystycznych i tytułowanych cyframi rzymskimi. Epizody *Beznadziejnika*, oznaczane cyframi arabskimi, stanowią addendę do tych akcji i z założenia są nieudane. Tworząc je, artystki sięgnęły po niewykorzystane, beznadziejne pomysły.

Zdarzenie *Artystka na głowie* miało miejsce na dziedzińcu Pałacu Branickich w Białymstoku*. Na wydzielonej przestrzeni, po której biegały psy, ustawiono dwa przezroczyste plastikowe cylindry, do których mężczyźni, ubrani w garnitury i czarne okulary, trzykrotnie wstawiali artystki głową w dół. Już na początku zastrzegły one, iż to, co oglądają widzowie, nie jest performansem, ale otwartą sesją fotograficzną, odmawiając tym samym akcji statusu działania artystycznego. Jednak, jak napisał jeden z recenzentów zdarzenia, mimo zapewnień, iż jest beznadziejne, „nikt sobie nie poszedł".

W *Beznadziejnikach* Sędzia Główny przewrotnie mierzy się z problemem dzieła nieudanego, miałkie pomysły obracając w prace na temat warsztatu i zaplecza działań performera oraz instytucji i rynku sztuki. Odsłony pomyłek to odreagowanie zarówno ciężaru performansu jako formy wypowiedzi, jak i podejmowanej przez artystki tematyki, wymagającej pokonywania własnych ograniczeń. Formuła sesji fotograficznej, kojarzonej z show biznesem, a nie ze sztuką, oraz obraz półnagich artystek stojących na głowie (być może stających na głowie dla sukcesu) mogą stanowić odniesienie do przesady i skandalu zapewniających krótkie, gwiazdorskie zaistnienie w świecie sztuki. W tle zdarzenia obecna jest też instytucja, publiczność i problem wartościowania działań artystycznych. Czy artysta, którego sukces uzależniony jest od wystaw i galerii, może pozwolić sobie na błędy? Akcja prowokuje też inne pytanie: dlaczego właściwie „nikt sobie nie poszedł"? Z powodu ciekawości, pewności co do wartości działań czy przekonania, iż nie mogą być beznadziejne, skoro legitymizuje je galeria?

* Akcja odbyła się 16 maja 2008 r. w ramach wystawy „Odsłoń mnie – (albo) wyprzedaż teatru. Basia Bańda, Grupa Sędzia Główny, Tomasz Kowalski", kurator Wojciech Kozłowski, 16.05–15.06.2008, Galeria Arsenał w Białymstoku.

Trash Bash Rejectamenta is a series of performances given by artists from the Sędzia Główny (Chief Judge group) beginning in 2008. The project is run in parallel to other actions designated by the artists as chapters (numbered with Roman numerals) and which belong to the main area of their artistic explorations. The *Trash Bash Rejectamenta* are numbered with Arabic numerals and constitute a supplement to the above mentioned actions. They are intentionally failed and based on rejected and hopeless ideas.

The Artist Upside Down event took place in the courtyard of the Branicki Palace in Białystok.* Two transparent plastic containers were placed in a delineated area with dogs running around it freely. Men dressed in suits and sunglasses placed the artists, held upside down, in the containers, repeating the action three times. At the very start the viewers were told that what they were about to witness was not a performance but a photo shoot open to the public. By providing the caveat, the whole action was not to be seen as an artistic undertaking. Nevertheless, as one critic wrote, despite the declarations that the whole event would be completely hopeless, "nobody left."

In *Trash Bash Rejectamenta* the Sędzia Główny group takes on the problem of a failed work of art based on banal concepts. By doing so, the artists turn the piece into one which deals with the question of skill and the conditions of a performer's work, as well as the issue of art institutions and the art market. By revealing their mistakes, the artists are venting the pressure created by choosing performance as a medium for artistic expression, as well as stemming from the choice of subject matter, which requires from them the effort to overcome their own limitations. The photo shoot format, which is associated with show business more than with art, as well as the images of the half-naked artists standing on their heads (maybe doing so for success), can be a reference to the notions of excess and scandal, which can guarantee five minutes of stardom in the world of art. The event is set against a background of the institution and the audience, referencing the problem of valuating artistic endeavours. Taking into account the fact that the artist's success depends on exhibitions and galleries, can he/she actually afford mistakes? But the action also provokes other questions: why has nobody left? Out of curiosity? Because of the quality of the action? Or perhaps out of a conviction that the event cannot be hopeless if it is organized under the auspices of a gallery?

* The action took place on 16 May 2008 as part of the exhibition *Raise the Curtain – (or) Theatre on Sale. Basia Bańda, Grupa Sędzia Główny, Tomasz Kowalski*, curator Wojciech Kozłowski, 16.05–15.06.2008, Arsenal Galery in Białystok.



Beznadziejnik. Rozdział 2. Artystka na głowie, 2008
wideo, 6 min 44 s
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2009 r.

Trash Bash Rejectamenta. Chapter 2. The Artist Upside Down, 2008
video, 6 min 44 sec
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2009

Jacek Sempoliński

Malarstwo Jacka Sempolińskiego jest zapisem przewartościowań dokonywanych przez artystę na przestrzeni kilku dekad twórczości. Rozważaniom na tematy związane ze sztuką, sytuacją artysty i kondycją człowieka towarzyszyła refleksja natury teoretycznej, odwołująca się do wartości estetycznych i etycznych. Sempoliński był malarzem i wytrawnym myślicielem, który z uwagą przyglądał się własnym decyzjom artystycznym i krokom podejmowanym pod wpływem nagłego impulsu. Edukacja artystyczna pod okiem kolorystów uwrażliwiła go na barwę, materialność farby i ekspresyjne własności faktury. Te wartości będą obecne w jego pracach przez cały okres twórczości.

Czaszka należy do większej grupy dzieł opatrzonych takim samym tytułem, powstałych w latach 80. i początkach lat 90. Nieco wcześniej artysta odszedł od intensywnych badań nad możliwościami barwy, które prowadził, opierając się głównie na bliskich kolorystom pejzażach. W obręb jego przemyśleń i rozstrzygnięć czysto malarskich wkroczyła kwestia wiary, śmierci, istoty człowieczeństwa; zmianie uległ także język wypowiedzi. Płótna z cyklu *Czaszka* są utrzymane w monochromatycznej gamie brudnych błękitów, fioletów, spopielałych szarości. Sempoliński grubo kładzie farbę, zamaszysty gest pozostawia ślady szerokich pociągnięć pędzla. Powierzchnia płótna jest usiana grudkami farby. Silne emocje znajdują ujście w akcie dziurawienia podobrazia. Lektura *Dziennika* Sempolińskiego pozwala powiązać ten okres jego twórczości z doświadczeniem choroby i śmierci matki. *Czaszka* to wizualne zmagania z zagadnieniami egzystencjalnymi, wyraz bezradności wobec nieuniknionego.

Do gestu destrukcji obrazów Sempoliński powrócił w końcu lat 90. Wówczas przekreślał grubą warstwą farby swoje wcześniejsze prace. Nadawał im nowe tytuły i daty, które zapisywał na odwrociu. Tak powstawały obrazy „podwójne", a figura „podwójności" stała się jednym z kluczy do odczytania jego twórczości. Co istotne, w czasie gdy powstawały *Czaszki*, Sempoliński narysował także serię własnych aktów, do których nie wracał przez długi czas. Jednym ze „zniszczonych" na nowo obrazów było płótno z cyklu *Czaszka*, na którym artysta namalował genitalia. „Podwójność" ujawnia się tu jako zetknięcie sprzeczności: siły śmierci i siły życia, erotyki i eschatologii (Maria Poprzęcka).

Jacek Sempoliński's works record the revaluations he had conducted in the course of several decades of creative work. Reflections concerning art, the status of an artist, and the human condition are coupled with considerations of a theoretical nature, referring to aesthetical and ethical qualities. Sempoliński was a painter and a seasoned thinker who closely observed his own artistic decisions and steps taken under the influence of a sudden impulse. Art education received under the eye of colourists made him sensitive to colour, to the material qualities of the paint and the expressiveness of texture; this will be evident in his work throughout his entire creative life.

The Skull belongs to a larger group of works under the same title, dating from the 1980s and early 1990s. A little before that, Sempoliński abandoned his concentrated research on the potential of colour, which he conducted mainly in a genre crucial to the colourists: the landscape. Afterwards, his reflections and his purely painterly decisions began to centre on the issues of faith, death, and the essence of humanity; his expressive language underwent a transformation as well. Canvases from the *Skull* cycle are kept in the monochromatic palette of dirty blue, purple and ash-grey hues. Paint is applied thickly and broad brushstrokes indicate a vigorous gesture. The surface of the canvas is spattered with clumps of paint. Strong emotions are expressed through the act of punching holes through the canvas. Sempoliński's *Diary* makes it possible to link this period in his creative life with the experience of illness and his mother's death. *The Skull* is a visual record of a struggle with existential problems, an expression of helplessness in the fact of the inevitable.

In the late 1990s, Sempoliński returned to the gesture of destroying his work. At that time, he obliterated his earlier works, covering them with a thick layer of paint; on their reverses he wrote their new titles and dates. This is how his "dual" paintings emerged; the concept of duality provides one of the keys to interpreting his work. Crucially, in the period when the *Skulls* were being created Sempoliński drew a series of his self-portraits in the nude, to which he afterwards did not return for a long time. One of the works thus "destroyed" was a canvas from the *Skull* cycle, over which Sempoliński painted a set of genitals. As put by Maria Poprzęcka, duality is here revealed as a conjunction of the opposites: the power of death and the power of life, eroticism and eschatology.



Czaszka, 1986
olej na płótnie, 100 × 81 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1991 r.

The Skull, 1986
oil on canvas, 100 × 81 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1991

Sergey Shabohin

Praktyki podporządkowania to archiwum przedmiotów, dokumentów tekstowych i wizualnych, zapisów wideo i audio, które dla Sergeya Shabohina stały się uniwersalnymi reprezentacjami strachu. To szczególnego rodzaju kolekcja semioforów – rzeczy wyposażonych w znaczenia – które odnoszą odbiorcę do doświadczenia systemu totalitarnego i autorytarnego, terroru i inwigilacji wszystkich sfer życia. Za konstelacją codziennych przedmiotów kryje się sieć gęsto utkanych treści, wspólnie tworzących zarówno dosłowny, jak metaforyczny obraz relacji między jednostką a opresyjnym państwem.

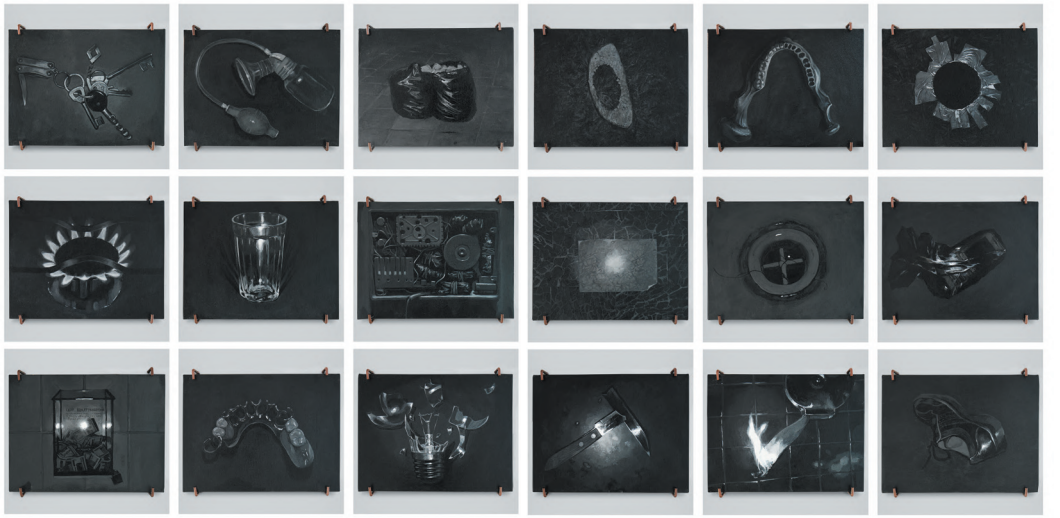
Prywatne archiwum rzeczy Shabohin zapoczątkował w 2010 r. Odtąd w miejscach publicznych Mińska i domach prywatnych wynajduje obiekty będące pozornie tylko niemymi świadkami brutalnych działań białoruskiego reżimu wobec obywateli. Artysta bada niszczący wpływ państwa na jednostkę, pokazując, że zaczyna się on jeszcze przed jej narodzinami (poprzez kontrolę urodzeń i naruszanie praw kobiet) i trwa po jej śmierci (reżim zarządza pamięcią o zmarłych, zwłaszcza opozycjonistach). Z upływem lat kolekcja Shabohina nabierała coraz bardziej totalnego wymiaru: obok przedmiotów pojawiły się zarejestrowane mówione historie mieszkańców oraz osób odwiedzających Białoruś. Ten wielowarstwowy, leżący na styku kilku dyscyplin projekt w dużej mierze kształtowały dyskusje prowadzone we współczesnej humanistyce. Nowe badania nad archiwami i rzeczami, „zwrot archiwalny" i „materialny" jak też studia nad tkanką miasta są tu właściwymi tropami interpretacyjnymi.

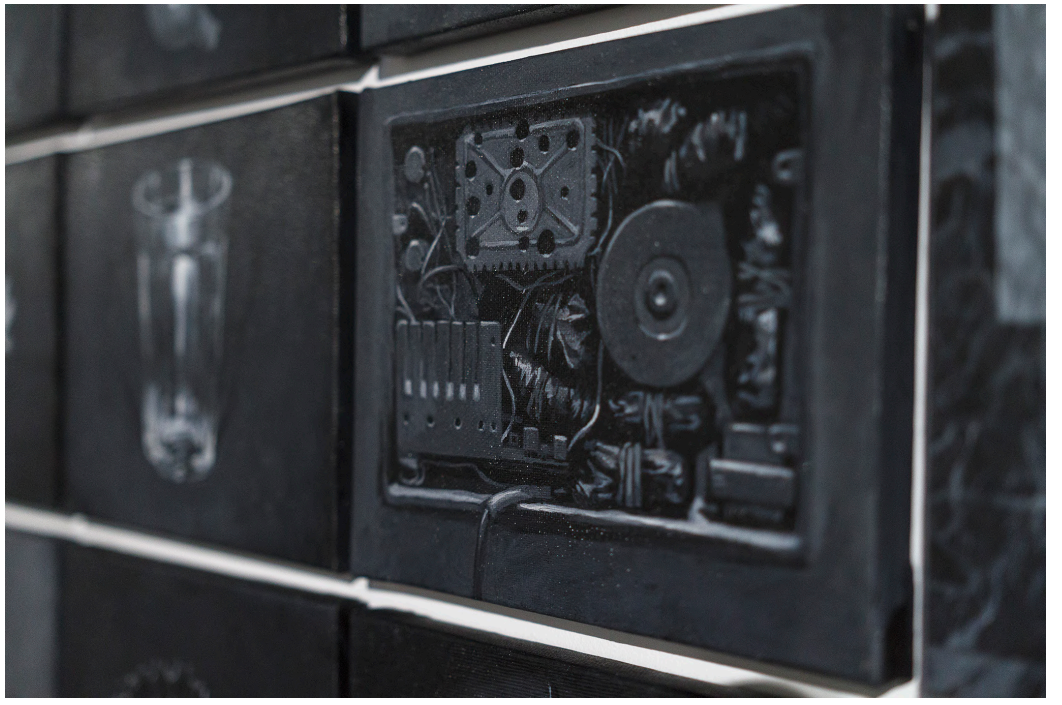
Praca w kolekcji Galerii Arsenał w Białymstoku to cykl osiemnastu obrazów stanowiących wizualizację struktury archiwum zbudowanego z osiemnastu zespołów. Zgodnie z zasadą *pars pro toto* na każdym z płócien znajduje się jeden obiekt reprezentujący większą całość. Ów cykl portretów rzeczy to szczególna lekcja anatomii: rozbiór funkcjonowania, mechanizmów sprawowania władzy i ideologicznych podstaw białoruskiego reżimu. Shabohin zbiera ślady strachu, patriarchalnej postawy władz, niestabilności ekonomicznej państwa, propagandy, konserwatyzmu białoruskiej kultury, inwigilacji obywateli, aktów terroru, a także przejawów buntu społecznego. W archiwalnym zacięciu wybiega też w przyszłość, badając, w ramach osiemnastego zespołu, granice działania władzy i szkicując scenariusze jej upadku.

The *Practices of Subordination* are an archive of objects, textual and visual documents, video and audio recordings which to Sergey Shabohin constitute universal representations of fear. It is a collection of semiophores – things that carry meanings – of a very special kind; they refer to the experience of totalitarian and authoritarian political systems, to terror and surveillance extending to all spheres of life. A constellation of everyday items conceals a grid of densely packed meanings, which together create both the literal and the metaphorical image of the relation between an individual and an oppressive state.

Shabohin began to amass this private archive of things in 2010. Since then, in the public spaces of Minsk and in private houses, he has sought objects which only seemingly are silent witnesses to the brutality with which the Belarusian regime treats its citizens. Shabohin investigates the destructive influence the state exerts on the individual, showing that it begins even before this individual's birth (through birth control and infringement of women's rights) and continues after their death (through the regime's management of the memory of the deceased, especially that of dissidents). With time, Shabohin's collection acquired an increasingly comprehensive character: apart from objects, it began to include oral history recordings made by the citizens of Belarus and visitors to the country. This multi-layered project, situated on the borderlines between several disciplines, was to a considerable extent shaped by the present-day debates in the field of the humanities. The new research focus on archives and things, the archival turn and the material turn, as well as studies concerning the urban fabric are the pertinent interpretative directions here.

Shabohin's work in the collection of the Arsenal Gallery in Białystok is a cycle of eighteen paintings which are a visual representation of the archive's structure, consisting of eighteen sets of objects. In keeping with the principle of *pars pro toto*, each canvas shows one object which stands for a larger set. This cycle of portraits of things is a *sui generis* lesson of anatomy: an analysis of the Belarusian regime's operation methods, its mechanisms of governance and its ideological foundations. Tokens amassed in Shabohin's collection relate to fear, the authorities' patriarchal attitude, the state's economic instability, the propaganda, the Belarusian culture's conservatism, the surveillance to which its citizens are subjected, the acts of terror, as well as to the signals of social rebellion. Yet in his archivistic passion, Shabohin refers to the future as well: the eighteenth set pertains to the limits of the regime's power and the possible scenarios for its fall.





18 obrazów z cyklu **Praktyki podporządkowania**, 2016
akryl na płótnie, 18 × 24 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

18 paintings from the **Practices of Subordination** cycle, 2016
acrylic paint on canvas, 18 × 24 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Sergey Shabohin

Praca *St()re #1: History Holes* Sergeya Shabohina – przypominająca szklaną gablotę wypełnioną mnóstwem przedmiotów – powstała w 2010 r. na ArtBoom Tauron Festival w Krakowie, a w 2013 r. została zaadaptowana na wystawę rezydentów Galerii Arsenał w Białymstoku w ramach projektu „Wschód Kultury – Inny Wymiar". W Krakowie ustawiona była na Rynku Głównym, przy cokole rzeźby *Eros spętany* Igora Mitoraja. Ślad tego epizodu stanowi zdjęcie turystów pod rzeźbą Mitoraja naklejone na ścianę gabloty oraz znajdujące się wewnątrz niej znicze i kwiaty, złożone przy pracy Shabohina przez mieszkańców Krakowa w geście upamiętnienia m.in. katastrofy samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem.

Koncepcja pracy opiera się na relacji między słowami „store" (skład, magazyn) i „history" (historia) – artysta nawiązuje do pokrewieństwa ich brzmienia w języku angielskim. Wśród rzeczy wypełniających gablotę są reprodukcje dzieł sztuki i rycin (m.in. obrazu *Anioł leczący św. Sebastiana* Giovanniego Baglione, 1603; mapy Azji z atlasu *Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus* Willema Blaeu, 1635; jednego z projektów paryskiej Opéra au Carrousel Étienne'a-Louisa Boullée z 1781 r.), zdjęcia pieca krematoryjnego i bramy głównej obozu w Birkenau, butelka po popularnym niemieckim likierze, wycinki prasowe, korale, książki, w tym *Historia Polski 1914–1939* Henryka Zielińskiego (1983). Całość spaja motyw mandorli – aureoli otaczającej postać Jezusa, ale także otchłani wiązanej z waginą. Jej migdałowaty kształt ma m.in. jaskinia Utroba w Bułgarii, dawne miejsce kultu płodności. W twórczości Shabohina mandorla zajmuje miejsce symboliczne – jej nazwę nosi prowadzone przez niego studio (Gray Mandorla Studio).

Za pośrednictwem rzeczy i obrazów Shabohin buduje narrację odnoszącą się do przeszłości. Nie jest to linearna historia faktów, a relacje między rekwizytami nie są oczywiste. Rozliczne wątki tworzą sieć pełną wyrw, przemilczeń i aktów wyparcia. Wizjonerstwo przeplata się z męczeństwem i pamięcią o ludobójstwie; refleksja o konsumpcji, komercjalizacji przestrzeni i historii – z motywem historii pisanej na naszych oczach. Naukowa monografia bynajmniej nie zaprowadza porządku w chaosie rzeczy. Jest tylko elementem niekompletnej mozaiki. Tym, co w rozsypce fragmentów najbardziej interesuje artystę, jest brak, przerwana ciągłość i to, co ukryte w niewiadomym, a czego wizualną namiastką jest pustka mandorli.

Sergey Shabohin's work *St()re #1: History Holes*, reminiscent of a glass display case filled with a multitude of objects, was produced in 2010 for the ArtBoom Tauron Festival in Cracow, and in 2013 was adapted for the Arsenal Gallery in Białystok residents' exhibition in the framework of the "The Rise of Eastern Culture / Another Dimension" project. In Cracow, it was positioned in the Market Square, by the plinth of the sculpture *Eros Bendato* by Igor Mitoraj. A photograph of tourists beneath Mitoraj's sculpture pasted on the wall of the showcase is a trace of this episode, as are, inside the case, the candles and flowers which had been placed by Shabohin's work by the residents of Cracow in commemoration of, among others, the crash of the presidential plane near Smolensk.

The concept for the work is based on the artist's reference to the resemblance between the two words: "store" and "history" in English. Among the objects filling the case are reproductions of artworks and prints (e.g. the painting by Giovanni Baglione *St Sebastian Healed by an Angel*, 1603; the map of Asia from the *Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus* atlas by Willem Blaeu, 1635; one of Étienne-Louis Boullée's designs for the Opéra au Carrousel in Paris from 1781), photographs of the crematorium oven and the main gate of the Birkenau concentration camp, an empty bottle with the label of a popular German liqueur, press cuttings, beads, and books, including Henryk Zieliński's *Historia Polski 1914–1939* (1983). The whole is unified by the motif of the mandorla, the halo surrounding the figure of Jesus or the Virgin Mary, but also an abyss associated with the vagina. Its almond shape is seen in the Utroba cave in Bulgaria, an ancient fertility cult site. In Shabohin's work, the mandorla occupies a symbolic place: the studio he runs is named after it (Gray Mandorla Studio).

By means of objects and images, Shabohin constructs a narrative relating to the past. Yet this is not a linear story of facts, and the relationships between the props are not obvious. The manifold threads form a web full of rifts, silences, failures to mention and acts of denial. Visions of the future are intertwined with martyrdom and the memory of genocide; reflections on consumerism and the commercialisation of space and history – with the motif of history being written before our eyes. A scholarly monograph by no means brings order to the chaos of things; it is only an element of an incomplete mosaic. Yet what interests Shabohin most in this scattering of fragments is the absence, the broken continuity and all that is hidden in the unknown, of which the emptiness of the mandorla is a visual substitute.



St()re #1: History Holes, 2010
instalacja wieloelementowa, gablota z metalu i pleksi, świeczki, fotografie, wycinki z gazet, sztuczne kwiaty, znicze, butelki, kolaże, dewocjonalia
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2012 r.

St()re #1: History Holes, 2010
multi-element installation, metal and acrylic glass showcase, candles, photographs, newspaper cuttings, artificial flowers, glass grave candles, bottles, collages, devotional items
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2012

Slavs and Tatars

Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius [Mężczyźni są z Murmańska, kobiety są z Wilna] należy do grupy prac opatrzonych wspólnym tytułem *Nations* [Narody], którą kolektyw Slavs and Tatars przygotował z okazji 10. rocznicy powstania *concept store* Colette w Paryżu. W pierwszej edycji projektu (2007) prace miały formę plakatów, w drugiej – zaprezentowanej w Galerii Raster w Warszawie (2012) – krótkie frazy namalowane zostały na oprawnym w ramy szkle lustrzanym. Wszelkie wypowiedzi artystyczne Slavs and Tatars odnoszą się do wskazanego przez nich obszaru zainteresowań, który w chętnie przytaczanej przez krytyków deklaracji określili jako region na wschód od muru berlińskiego i na zachód od Wielkiego Muru Chińskiego.

Wyznaczony w ten sposób fragment Eurazji ma wymiar nie tyle geograficzny, co kulturowy. Obydwa wskazane mury to granice w sensie symbolicznym – w swoim czasie dzieliły bowiem świat pod względem polityczno-gospodarczym i etniczno-kulturowym. Jako takie odgradzały cywilizację od barbarii, gospodarcze centrum od jego marginesów.

Jak wskazuje nazwa kolektywu, artyści – mieszkańcy peryferii stereotypowo pojętego Zachodu i „barbarzyńskich" obszarów Wielkiego Stepu – niejako programowo ustawiają się na marginesie, krytycznie patrząc na obrazy utrwalone w zbiorowej wyobraźni. Podmiotem, który poddają antropologicznej wiwisekcji, jest rozległy obszar dawnego Związku Radzieckiego, politycznego tworu, który zawłaszczył część Europy Środkowo-Wschodniej i Azji Centralnej. Widziany jest on przez pryzmat dwóch miast: Murmańska i Wilna. Tytuł *Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius* jest z kolei parafrazą tytułu bestsellerowego poradnika psychologicznego Johna Graya *Men Are from Mars, Women Are from Venus* (1992) [wydanie polskie: *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, 1995]. Wskazane przez Graya różnice psychologiczne między kobietami a mężczyznami, których figurę stanowią postaci boga wojny i bogini miłości, są metaforą różnic między Rosjanami a Litwinami, a w szerszym sensie także mieszkańcami Eurazji. Slavs and Tatars zmagają się z trudną historią regionu i pogrywają z wynikającymi z niej stereotypami, ujmującymi zróżnicowane etnicznie, narodowo i religijnie terytorium jako zunifikowaną całość. Jego integralność artyści rozbijają za pomocą dobrze zadomowionej w kulturze popularnej formuły, która w ich interpretacji ma wydźwięk tyleż poważny, co ironiczny.

Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius belongs to a group of works sharing a common title *Nations*, which the art collective Slavs and Tatars prepared to celebrate the 10th anniversary of the Parisian concept store Colette. In the first edition of the project (2007), the works were in poster form, in the second, shown in Raster Gallery in Warsaw (2012), short phrases had been painted on mirror glass set in frames. All Slavs and Tatars' artistic statements refer to their chosen sphere of interest, which in a declaration very often quoted by critics they have described as "an area east of the former Berlin Wall and west of the Great Wall of China".

Thus delineated, this part of Eurasia is not so much a geographical as a cultural construct. Both Walls are boundaries in a symbolic sense: each in its own time, they divided the world with regard to politics and economy as much as to culture and ethnicity. As such, they separated civilisation from the barbarians and the economic centre from its periphery.

As the name of the collective indicates, the artists, being residents of the periphery of the stereotypically perceived West and of the "barbarian" area of the Eurasian Steppe, programmatically locate themselves on the margin and subject images fixed in collective imagination to criticism. The subject on which they perform an anthropological vivisection is the vast area of the former Soviet Union, a political structure that appropriated a part of Central-Eastern Europe and Central Asia. Two cities: Murmansk and Vilnius provide a focus for the observation. The title *Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius* is, in turn, a paraphrase of the title of John Gray's best-selling psychological self-help book *Men Are from Mars, Women Are from Venus* (1992). Psychological differences between men and women pointed out by Gray, personified by the god of war and the goddess of love, serve as a metaphor for the differences between Russians and Lithuanians, as well as, in a broader sense, between the inhabitants of Eurasia. Slavs and Tatars confront the region's difficult history and play upon the resulting stereotypes, in which this ethnically, nationally and religiously diversified territory tends to be perceived as a unified whole. The artists subvert its integrity by means of a formula which is popular and strongly rooted in culture, and whose overtones are, in their interpretation, as serious as ironic.



Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius, 2012
obiekt, malowane szklane lustro, drewniana rama,
160 × 109,5 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

Men Are from Murmansk, Women Are from Vilnius, 2012
object, painted mirror glass, wooden frame,
160 × 109.5 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Mikołaj Smoczyński

Fotografie Mikołaja Smoczyńskiego noszą w sobie wszystkie te własności, które zwykle skłonni jesteśmy przypisywać dziełom malarskim. Nierozerwalny związek dwóch sposobów widzenia – fotografii, będącej metodą zapisu obserwowanej rzeczywistości, oraz malarstwa, które stało się *de facto* językiem fotograficznego medium – wyczuwalny jest nawet w opisach zdjęć artysty, operujących przede wszystkim sformułowaniami właściwymi analizie tradycyjnie pojętego obrazu. Na początku drogi twórczej przez bardzo krótki czas Smoczyński malował, a doświadczenie malarstwa stało się dla niego konstytutywnym elementem aranżowanych później instalacji przestrzennych i fotografii.

W pracach artysty nie odnajdziemy narracji, która rozwijałaby się w czasie i przestrzeni, ale pełną niuansów opowieść o wszechotaczającej człowieka materii. Smoczyński nie fotografuje rzeczy; nie przygląda się przedmiotom, lecz przestrzeni, koncentrując uwagę obiektywu na zamykających ją ścianach, suficie czy posadzce. Artysta konsekwentnie przez cały niemal okres swej twórczości badał możliwości medium fotograficznego, unikając przy tym charakterystycznych dla fotografii konwencji dokumentu i komentarza. Cechująca jego zdjęcia malarskość jest wynikiem długotrwałego naświetlania, wyszukanych kadrów, odbitek o dużej skali, zamierzonego zderzenia szczegółu rejestrowanej powierzchni z wielkim formatem medium.

Rzeczywistość uchwycona przez Smoczyńskiego nie ma ekwiwalentu w świecie zewnętrznym. Bogata faktura, przenikanie światła i cienia, wyczuwalna „substancjalność" zatrzymanego fragmentu kierują refleksję w stronę wewnętrznego życia materii oraz sposobów jej istnienia niedostępnych bezpośrednio poznaniu. Skojarzenia z abstrakcją czy też pojemna formuła „rzeczywistości odrealnionej", jak najbardziej adekwatne do formalnego opisu prac artysty, okazują się niewystarczające, gdy mowa o esencji jego fotograficznych wyobrażeń. Wydaje się ona sięgać arystotelesowskiej koncepcji materii jako najgłębszej zasady bytu, podłoża zjawisk i ich przemiany, immanentnej własności substancji, jej wielości, różnorodności i podzielności.

Mikołaj Smoczyński's photographs have all the traits we are used to assigning to paintings. The inseparable connection between the two modes of looking at the world, i.e. photography, which is a method of recording the surroundings observed, and painting, which has in fact become a language of a photographic medium, is apparent even in the descriptions of the artist's works, which mostly uses formulations typical of an analysis of a traditionally understood painting. For a very short time at the beginning of his career Smoczyński was involved in painting. This experience would later become a constitutive element of his spatial installations and photography.

We can find no traces of narrative in his works, which would develop both in space and time. Instead we experience a richly nuanced story about the matter ubiquitously surrounding an individual. Smoczyński does not photograph things, nor does he study objects. He is more focused on space, directing the lens of his camera on the walls, floor, or ceiling enclosing it. Throughout most of his career Smoczyński has been very systematically researching the possibilities of the photographic medium, at the same time avoiding the convention of a document or a commentary, typical of photography. The painting-like specificity of his photographs is the result of a long process of exposure, sophisticated framing, large format copies, and the intentional juxtaposition of the detail of the recorded surface with the format of the medium.

The reality captured by Smoczyński does not have an equivalent in the outside world. The rich texture, permeating light and shade, the tangible "substantiality" of the frozen fragment lead our thoughts towards the external life of the matter and the means of its existence which are inaccessible to direct cognition. Associations with the abstract or the capacious formula of a "reality detached from reality" is very apt when formally describing the artist's works but turns out to be insufficient when talking about the essence of its photographic imaginings. It seems to be more by the way of Aristotle's concept of matter as the deepest principle of being, a basis of phenomena and their transformations, the immanent property of substance, its multitude, diversity, and divisibility.



Akcja równoległa, 1991
fotografia, 200 × 100 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1993 r.

Parallel Action, 1991
photograph, 200 × 100 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1993

Konrad Smoleński

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

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

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

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

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

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







The End of Radio, 2012
audioinstalacja, 194 mikrofony, 210 statywów, 20 wzmacniaczy słuchawkowych, 5 odtwarzaczy DVD i in.
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2013 r.

The End of Radio, 2012
audio installation, 194 microphones, 210 stands, 20 headphone amplifiers, 5 DVD players and others
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2013

Mikołaj Sobczak

Obraz Mikołaja Sobczaka *Znamia* inspirowany jest historią białostockiego ruchu anarchistycznego. Powstał na wystawę „Na początku był czyn!" (Galeria Arsenał w Białymstoku, 2021), podejmującą mało do niedawna rozpoznany problem anarchizmu insurekcyjnego w środowisku robotniczym miasta. Na początku XX wieku, w prężnym ośrodku przemysłu włókienniczego, jakim był Białystok pod zaborem rosyjskim, anarchiści (w większości pochodzenia żydowskiego) stanowili istotną siłę politycznego i społecznego oporu. Tytuł pracy to bezpośrednie nawiązanie do nazwy anarchokomunistycznego ugrupowania Czornoje Znamia (ros. *Чёрное знамя* – Czarny Sztandar), najważniejszej i jednej z najbardziej radykalnych w Imperium Rosyjskim organizacji ruchu robotniczego, powstałej w 1905 r. Czarnoznamieńcy inspirowali bojkoty ekonomiczne i powstania robotników przeciw fabrykantom, dopuszczali się sabotażu przemysłowego i aktów otwartej przemocy wobec burżuazji, policji oraz armii rosyjskiej.

Sobczak korzysta z archiwum rosyjskiego anarchizmu. Trzy grupy postaci po lewej stronie obrazu zostały namalowane na podstawie zdjęć ukazujących aktywistów: członków Czarnego Sztandaru w trakcie spotkania w Mińsku (1906), anarchistki w kolonii karnej w Nerczyńsku (1907) i młodych rewolucjonistów z podbiałostockich Krynek w więzieniu w Grodnie (1906). Inne ujęcia odwołują się do materiałów dokumentujących ataki bombowe, pochody robotników i pogrom białostocki (mord ludności żydowskiej inspirowany przez władzę, 1906). Karykaturalna postać po prawej stronie nawiązuje do kartki pocztowej z satyrycznym wyobrażaniem anarchisty Władimira Lapidusa „Strigi", który zginął w paryskim parku Bois de Vincennes, gdy przypadkowo wybuchła transportowana przez niego bomba. W lewym górnym rogu dostrzec można pieczęć Anarchistycznego Czerwonego Krzyża, organizacji wspierającej więźniów.

Wydarzenia i postaci historyczne Sobczak zestawia ze współczesnymi polskimi ruchami anarchistycznymi. Na obrazie widnieją portrety Margot, Łani i Lu z queerowego kolektywu Stop Bzdurom. Na dole zauważyć można rozpływające się zdjęcia prasowe z kontrdemonstracji nacjonalistów podczas białostockiego Marszu Równości w 2019 r. Artysta szuka paraleli między historią a współczesnością, wskazując na zbliżone mechanizmy represji i aktywnego oporu. W jego ujęciu przeszłość silnie odbija się w teraźniejszości, czas traci linearność, a historia niejako zatacza koło.

Mikolaj Sobczak's painting *Znamia* is inspired by the history of the Białystok anarchist movement. It was created for the exhibition *In the beginning was the deed!* (Arsenal Gallery in Białystok, 2021), which tackled the hitherto rarely acknowledged issue of insurrectionist anarchism in the city's working-class environment. In the early twentieth century, anarchists (most of whom were of Jewish origin) were an important force of political and social resistance in Białystok, then a thriving centre of textile industry under the Russian rule. The title of Sobczak's work is a direct reference to the name of an anarchist communist organisation Chernoe Znamia (Russian: *Чёрное знамя,* Black Banner), the most important, and one of the most radical, of the Russian Empire's worker organisations, which emerged in 1905. Its members, known as the *chernoznamentsy*, inspired economic boycotts and worker's revolts against factory owners, committed acts of industrial sabotage and practised open violence against the bourgeoisie, the police and the army of Russia.

In his work, Sobczak draws on the archives of Russian anarchism. The three groups of figures on the left-hand side were painted from photographs showing activists: members of the Black Banner at a meeting in Minsk (1906), anarchists in a penal colony in Nerchinsk (1907), and young revolutionaries from Krynki near Białystok in a Grodno prison (1906). Other images refer to footage documenting bomb attacks, workers' marches and the Białystok pogrom, a mass killing of the Jewish population, inspired by the authorities (1906). The caricatured figure on the right refers to a postcard with a satirical depiction of the anarchist Vladimir "Striga" Lapidus, who was killed in the Bois de Vincennes in Paris when a bomb he was carrying accidentally exploded. In the top left corner, there is the seal of a prisoner-support organisation, the Anarchist Red Cross.

Sobczak juxtaposes historical events and figures with contemporary Polish anarchist movements. The painting features portraits of Margot, Łania and Lu from the queer collective Stop Bzdurom. Discernible at the bottom are blurred press photos from the nationalist counter-demonstration staged during the 2019 Equality March in Białystok. Sobczak seeks parallels between the past and the present, pointing to similar mechanisms of repression and active resistance. In his perception, the past is strongly reflected in the present, time loses its linearity and history well nigh comes full circle.



Znamia, 2021
akryl na płótnie, 122 × 200 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2022 r.

Znamia, 2021
acrylic paint on canvas, 122 × 200 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2022

Monika Sosnowska

Obiekty Moniki Sosnowskiej należy usytuować w obszarze hybrydycznego pola wzajemnych wpływów architektury i rzeźby. Punktem wyjścia jest dla artystki szeroko pojęty modernizm – interesuje ją dorobek konstruktywizmu, socrealizmu, sztuka lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Sosnowska poszukuje inspiracji nie tylko w budynkach (jak Lake Shore Drive Apartments w Chicago projektu Miesa van der Rohe), sięga też po ich części składowe: schody, poręcze, klamki, kraty, fasady oraz po obiekty małej architektury, takie jak ławki, kioski czy kramy. Artystka poddaje je deformacji, podważa ich funkcjonalność, trwałość, konstrukcję i podstawy estetyki (jak zasada geometrii kąta prostego), kwestionując przy tym architektoniczne pryncypia modernizmu.

Praca *Bez tytułu* należy do serii *Stragany*. Dla tych realizacji istotne jest miejsce, w którym niegdyś funkcjonowały ich pierwowzory – zlikwidowany Jarmark Europa mieszczący się na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie. Stadion stanowił swoistą syntezę powojennej historii Polski – od propagandowej budowli doby PRL-u, której nasyp tworzyły gruzy ze zniszczonej w czasie II wojny światowej zabudowy miasta, po ogromnych rozmiarów targowisko, gdzie tętniło życie wczesnych lat transformacji ustrojowej. Sosnowską zafascynowała nie tyle monumentalna, wybitna pod względem architektonicznym bryła stadionu, co niszczejąca infrastruktura jarmarku: „szczęki", budki i kramy pozostawione przez drobnych kupców z Azji i krajów dawnego bloku wschodniego. W zgniecionych obiektach, stanowiących zupełnie nową jakość, trudno rozpoznać ich pierwotną funkcję. Być może usprawiedliwione jest odczytanie ich jako metafory kolejnej metamorfozy, jaką przeszedł teren Stadionu Dziesięciolecia – na którym od 2012 r. znajduje się nowy Stadion Narodowy.

Istotnym wątkiem poszukiwań artystki jest materiał i jego właściwości. Warto zwrócić uwagę na warsztatowy aspekt jej prac. Pierwszym etapem realizacji obiektów jest wykonanie papierowego modelu, który następnie jest moczony w wodzie i suszony. Kolejny krok polega na powtórzeniu modelu w stali, jej odpowiednim odkształcaniu i formowaniu. Cały proces w znacznej mierze przebiega we współpracy z inżynierami, robotnikami i materiałoznawcami, często zmuszonymi szukać nowych rozwiązań technicznych.

Monika Sosnowska's objects should be situated within a hybrid field of reciprocal influences between architecture and sculpture. Her starting point is the broadly understood Modernism; the achievements of Constructivism, Socialist Realism and the art of the 1960s and 1970s lie within the scope of her interest. Sosnowska looks for inspiration not only to edifices (e.g. the Lake Shore Drive Apartments in Chicago, designed by Mies van der Rohe); she also makes use of their constituent parts, such as stairs, handrails, doorknobs, grilles, façades, and the small-scale architectural structures, such as benches, kiosks or stalls. She subjects them to deformations, questioning their functionality, durability, construction and the fundamentals of aesthetics (such as the geometric principle of the straight angle) and thus also questioning the architectural codes of Modernism.

The work *Untitled* belongs to the *Stalls* series. The place in which their originals used to function – the no longer extant Jarmark Europa (Europe Fair) once located within the 10th-Anniversary Stadium in Warsaw – is essential to these works. The stadium constituted a *sui generis* synthesis of the post-war history of Poland: from the propagandistic structure from the period of the People's Republic of Poland, whose embankment was constructed from rubble taken from the ruins of the city destroyed during the 2nd World War, to the vast marketplace that used to be the city's beating heart in the early years of the political transformation. Sosnowska is less fascinated with the monumental, brilliant architecture of the stadium than with the increasingly dilapidated infrastructure of fair: booths known as "the jaws", kiosks and stalls abandoned by small-scale traders from Asia and the countries of the former Soviet bloc. The crumpled structures represent an entirely new quality; their original function is difficult to ascertain. It is perhaps justified to see them as a metaphor of the subsequent metamorphosis of the 10th-Anniversary Stadium area, where the new National Stadium has been standing since 2012.

The material and its qualities constitute an essential feature of Sosnowska's explorations. The workshop aspect of her pieces is worth noting. As the first stage in developing her objects a paper model is made, which is subsequently immersed in water and then dried. The next step is to repeat the model in steel, which is then formed, and deformed. The process is largely consulted with engineers, workers and specialists in construction materials, who are often compelled to seek new technical solutions.



Bez tytułu, 2015
malowana stal (zielona), 155 × 170 × 140 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2018 r.

Untitled, 2015
painted steel (green), 155 × 170 × 140 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2018

Irmina Staś

Już pierwszy kontakt z pracami Irminy Staś kieruje skojarzenia w stronę niewidocznego gołym okiem życia natury. Obłe, przekrojone na pół formy przedstawione na obrazie *Organizm 114* przywodzą na myśl drobnoustroje, krwinki czy komórki dostrzegalne dzięki powiększającej mocy mikroskopu. Ściekające po płótnie strużki farby przypominają wypustki, rzęski, zakończenia nerwowe. Artystkę fascynuje świat materii organicznej, jej amorficzność i nieokiełznanie, żywotność i powolne, acz nieuchronne nadchodzenie końca cyklu przemian. Prace Staś mają jednak niewiele wspólnego z naukową wizualizacją rzeczywistości; przepołowione „organizmy" stanowią daleko posuniętą transformację preparatu utrwalonego na szkiełku mikroskopowym. Malarka ewidentnie syntetyzuje, poszukując elementarnej cząstki życia, odpowiednika *materiae primae*.

Pod względem kompozycji i sposobu ujęcia prace Staś bliskie są tablicom medycznym lub ilustracjom w kompendiach botanicznych i zoologicznych. Wspólne jest im neutralne tło, które pozbawia struktury anatomiczne czy też okazy flory i fauny kontekstu geograficznego, historycznego i kulturowego. Daje to pozorną możliwość stworzenia obrazu obiektywnego, przynależnego obszarowi wiedzy uniwersalnej. Jednak prace Staś w żaden sposób nie spełniają tego postulatu, wprost przeciwnie – pokazują jego utopijność. Przekroje są co prawda dosłowne, ale ich forma to wynik malarskich negocjacji ze światem poznawalnym zmysłowo. Poszukując własnej koncepcji obrazu, malarka zaczęła od realistycznych ujęć natury, by przejść przez etap odtwarzania jej z pamięci i dotrzeć do aluzyjnej abstrakcji, która nie przedstawia realnych bytów, lecz ich powidoki.

Krytycy wywodzą twórczość Staś z różnych, czasami przeciwstawnych prądów. Jej „artystyczne drzewo genealogiczne" (Paweł Polit) jest wysoce rozbudowane, a jego gałęzie wyrastają z konstruktywizmu przedwojennych budowniczych nowego ładu, powojennego surrealizmu, informelu i wyrosłego na doświadczeniach kapistów koloryzmu. W pracach artystki można doszukiwać się spadku po wszystkich tych tendencjach. Wydaje się jednak, że ona sama, na obszarze wyznaczonym przez racjonalny porządek i ekspresyjny kolor, odnajduje się przede wszystkim w akcie malowania, będącym przełożeniem subiektywnego widzenia i rozumienia rzeczywistości.

Even the first contact with the works of Irmina Staś is enough to turn the current of associations towards that part of natural life which is invisible to the naked eye. The rounded, bisected forms shown in her painting *Organism 114* bring to mind microbes, blood corpuscles or cells perceptible only thanks to the magnifying power of the microscope. The trickles of paint oozing down the canvas resemble pseudopodia, cilia, nerve endings. Staś seems fascinated with the world of organic matter: its amorphousness and its unbridled nature, its vitality and the slow but inexorable arrival at the end of a life cycle. Yet her works have little in common with scientific representations of reality; her bisected "organisms" constitute far-reaching transformations of specimens fixed on microscope slides. In those evident syntheses, Staś is seeking an elementary particle of life, an analogue to the *materia prima*.

In terms of composition and the manner of depiction, Staś's works are close to medical plates or illustrations in botanical and zoological compendia, with which they share the neutral backgrounds, making it possible to extract the anatomical structures or specimens of fauna and flora from any geographical, historical or cultural context. This offers an illusory possibility to create an objective image, one that belongs to the sphere of universal knowledge. Yet Staś's works in no way conform to the claim of objectivity; on the contrary, they reveal its utopian character. Her cross-sections are literal; but their form results from artistic negotiations with the world as perceived by senses. In seeking her own conception of an image, Staś started with realistic representations of nature in order to go through a stage of recreating it from memory and finally arrive at an allusive abstraction that shows not real entities but their after-images.

The critics look for the origins of Staś's oeuvre in varying, occasionally contradictory currents. Her "artistic genealogical tree" (Paweł Polit) is very complex, some of its branches growing out of the Constructivism of the pre-war builders of the new order, from the post-war Surrealism, from Art Informel and from Colourism, rooted in the explorations of the Kapists. The legacy of all these currents is indeed present in her works; it seems, however, that in an area delimited by the rational order and the expressive colour, she herself finds herself the most comfortable with the very act of painting; an act which is a transmutation of her subjective perception and recognition of reality.



Organizm 114 (z cyklu **Przekroje**), 2018
olej na płótnie, 160 × 230 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2019 r.

Organism 114 (from the **Cross-Sections** cycle), 2018
oil on canvas, 160 × 230 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2019

Iza Tarasewicz

Poszukiwania artystyczne Izy Tarasewicz od początku koncentrowały się na materii. Artystka posługiwała się nią w sposób bezpośredni, traktując ją jednocześnie jako narzędzie refleksji o kondycji człowieka. Sięgała po materiały organiczne, budzące wstręt, jak jelita, pęcherze moczowe czy tłuszcz. *Dimensional Compression* mieści się w tym samym nurcie, prezentuje jednak nowe podejście. Tarasewicz zajęła się tym, co jest poza zasięgiem naszych zmysłów. Zainteresowała ją elementarna budowa materii oraz opisujące ją teorie naukowe. Przełomowe pod tym względem były pobyty studyjne artystki w Gruzji i Berlinie (2011, 2014).

Zmiana toru przemyśleń ujawnia się poprzez formę obiektów. Mniej w nich amorficzności, więcej geometrii, modułów wzorowanych na diagramach i schematach. Prace Tarasewicz stały się bardziej powściągliwe i zdyscyplinowane. Odwołania do nauk ścisłych, przy silnym pierwiastku humanistycznym, sprawiają, że abstrakcyjne obiekty mimo hermetyczności postrzega się jako mające moc objaśniania rzeczywistości. Komentując swoje realizacje, artystka podkreśla, że interesuje ją życie rzeczy, energia materii, zderzenia cząstek. O świecie rzeczy myśli holistycznie, poszukuje interakcji między przedmiotami, porządku rządzącego uniwersum, a także jego odchyleń – decydujących o powstaniu nowych jakości.

Obiekt *Dimensional Compression* tworzą jednakowe płaskie, sześciokątne elementy połączone tak, że całość przypomina harmonię. Kilkumetrowy przedmiot po złożeniu ma zaledwie kilkadziesiąt centymetrów długości. Ta przestrzenna kompaktowość odnosi się do potrzeby kompresji materii i energii. Tarasewicz wskazuje też na inspirację ludzkim DNA i jego zdolnością do kondensacji ogromnych zasobów informacji. Obiekt przywołuje podstawowe modele i struktury znane z biologii i fizyki oraz teorie poświęcone wymiarom przestrzeni. Zwrot w stronę naukowych obrazów nie oznacza, że taktylne czy zapachowe własności substancji przestały mieć dla artystki znaczenie. Faktura materiału, jego gęstość i temperatura są wciąż istotne. *Dimensional Compression* to obiekt wykonany ręcznie z płótna i płyty MDF wedle zasad rządzących konstrukcją akordeonu. Rzemiosło przeplata się z techniką, namacalność materii z naukową abstrakcją, model harmonii z teoriami budowy Wszechświata.

Iza Tarasewicz's artistic explorations have since the very beginning concentrated on matter. Tarasewicz used it in a direct manner, at the same time treating it as a tool in the reflection on human condition. She utilised organic materials which evoke disgust, such as intestines, bladders or fat tissue. Whereas *Dimensional Compression* is a part of this trend, it presents a new approach; here, being interested in the elementary structure of matter and the scientific theories that describe it, Tarasewicz focuses on what lies outside sensual perception. Study visits to Georgia and Berlin (2011, 2014) contributed to this breakthrough in her approach.

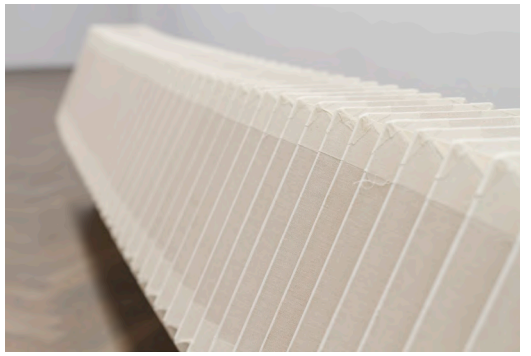
The change in the trajectory of Tarasewicz's explorations is revealed through the form of the objects. They are less amorphous and more geometric, with modules modelled on diagrams and schemata. Her works became more controlled and disciplined. A strong humanistic element notwithstanding, references to exact sciences cause the abstract objects, albeit hermetic, to be perceived as capable of explaining the reality. Commenting on her works, Tarasewicz emphasises her interest in the life of objects, the energy of matter, the collisions of particles. The world of objects she takes holistically, seeking interactions between things, an order that governs the universe, as well as deviations from this order which cause new qualities to arise.

The object entitled *Dimensional Compression* consists of two identical flat, hexagonal elements joined in such a way that the whole resembles a concertina. The object, which when unfolded is a few metres long, folds down to less than a metre. Its spatial compactness refers to the need for compressing matter and energy. Another inspiration pointed out by Tarasewicz is the human DNA and its ability to condense huge amounts of information. The object evokes fundamental models and structures known from biology and physics, as well as theories of spatial dimensions. Yet Tarasewicz's turn towards images related to science does not mean that tactile or olfactory features of substances lost their appeal to her; the texture, density and temperature of materials are still crucial to her. *Dimensional Compression* is an object made by hand from canvas and medium-density fibreboard following the rules of concertina construction. Craftsmanship is here intertwined with technology, the palpability of matter with the scientific abstraction, a model of a concertina with theories concerning the structure of the universe.









Dimensional Compression, 2014
obiekt, płyta MDF, płótno,
55 (wys.) × 40 (szer.) × 60–400 (dł.) cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2015 r.

Dimensional Compression, 2014
object, MDF, canvas,
55 (H) × 40 (W) × 60–400 (L) cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2015

Iza Tarasewicz

Bronisław Malinowski w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* (wyd. polskie: 1967) przywołał mit popularny wśród mieszkańców Wysp Trobrianda, wierzących, iż dusze zmarłych przenoszą się na wyspę Tuma. Żyjący tam ludzie starzeją się, a następnie odmładzają, zrzucając skórę. Zależność między „pozbyciem się skóry" a cyklicznością życia, stanowiąca istotę tych wierzeń, pozwala uczynić je tłem interpretacyjnym dla *Uniformu* Izy Tarasewicz.

Praca, zrealizowana w trakcie pobytu studyjnego artystki w Gruzji, prezentowana była na wieńczącej rezydencję wystawie „The Creature" (w ramach Artisterium 2011, Gruzińskie Muzeum Narodowe – Muzeum Historii Tbilisi). Tarasewicz wielokrotnie podkreślała, że w wypadku przygotowanych na ten pokaz obiektów istotne są okoliczności ich powstania – znalezienie się w nowym środowisku kulturowym, w porządku nieznanego języka, które skutkowało wyostrzeniem intuicji oraz uwrażliwieniem zmysłów na wszystko, co nie jest dane bezpośrednio. W orbicie poszukiwań artystki, zawsze skoncentrowanej na materii, najczęściej organicznej, związanej z biologicznym życiem człowieka i otaczającego go świata, pojawiła się nowa wartość – trudna do zdefiniowania energia wynikająca ze spotkania, dla której ciało i materia są jedynie locum.

Uniform, tak jak i inne obiekty stworzone w Gruzji, powstał ze znalezionych tam materiałów. Jego forma i znaczenia krążą wokół skojarzeń, jakie wywołuje tytuł pokazu: „the creature" – „istota żywa, żyjąca". Artystkę interesuje wszystko to, co wiąże się z procesem życia, od jego inicjowania poprzez zmiany zachodzące w jego trakcie po obumieranie. Istotne są dla niej zwłaszcza kwestie dotyczące odprawianych na tej drodze rytuałów i związanych z nimi faz przejścia. Tworząc *Uniform*, Tarasewicz sięgnęła po porzuconą zwierzęcą skórę. Zabieg ów to interpretacja przekonania o wieczności materii, która nie ginie, a jedynie podlega przemianom. Artystka nadała jej nową formę, szyjąc „ubranie", drugą skórę, która wciąż nasycona dawną energią staje się miejscem przygotowanym na coś nowego. Zrzucona skóra, przekształcona w nową jakość, jest figurą cyrkulacji materii, wielopłaszczyznowości jej przemian i nieustannej zmienności życia.

In his *Argonauts of the Western Pacific* (1922), Bronisław Malinowski referred to the myth popular among the residents of the Trobriand Islands, who believed that the souls of the dead travelled to the island of Tuma. Its habitants were supposed to grow old and then get rejuvenated by shedding their skin. Dependence between "skin-shedding" and the cyclic nature of life, which constitutes the core of these beliefs, makes them a fitting background to the interpretation of the work *Uniform* by Iza Tarasewicz.

The work, completed during Tarasewicz's study tour to Georgia, was presented at *The Creature*, the exhibition closing the residency period (part of Artisterium 2011, Georgian National Museum – Tbilisi History Museum). Tarasewicz has repeatedly stressed that in the case of works prepared for this exhibition, the circumstances of their making are of the essence. Her finding herself in a new cultural milieu, in a new language environment, resulted in a sharpening of intuition and heightened sensitivity to everything that is not a direct given. Thus, a new quality – the hard-to-identify energy resulting from a meeting with the unknown, to which body and matter are no more than a locus, has appeared in the sphere of artistic investigations performed by Tarasewicz, who has always been focused on matter (usually organic matter) associated with the biological life of human beings and of the world that surrounds them.

The *Uniform*, similarly to other objects created in Georgia, is made from materials found on the spot. Its form and meanings revolve around associations aroused by the title of the exhibition: "the creature", that is a living being. Tarasewicz is interested in everything that is associated with life processes, from its inception through changes occurring in its course to dying. Especially important to her are the issues linked with the rituals that are performed along this path and their attendant stages of passage. Tarasewicz created the *Uniform* making use of a discarded animal skin. This act is an interpretation of her belief in the eternal existence of matter, which does not vanish, but only undergoes changes. Tarasewicz imparted a new form on it by sewing a "garment", a second skin which, still imbued with the former energy, becomes a locus prepared for some new quality. Transformed into a new quality, a shed skin turns into a metaphor for the circulation of matter, the multidimensionality of its changes, and the endless changeability of life.





Uniform, 2011
obiekt, skóra zwierzęca, materiał, 30 × 35 × 104 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2012 r.

Uniform, 2011
object, animal skin, fabric, 30 × 35 × 104 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2012

Leon Tarasewicz

Leon Tarasewicz traktuje malarstwo jako wartość samą w sobie, a malowanie ma dla niego wymiar nie tylko poznawczy, ale także etyczny. Na drodze konsekwentnych poszukiwań artysta całkowicie oczyścił swoje prace z elementów mogących sugerować odniesienia do rzeczywistości. Istotnym źródłem jego inspiracji jest natura, której własności stara się oddać w malarskim języku barwy, światła i faktury. Elementy kształtujące malarskość dzieła są tutaj niezmiennymi wartościami, które stanowią o jego stronie estetycznej, ekspresywnej i poznawczej.

W wypadku prac Tarasewicza trudno nawet mówić o obrazach w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, bo nie o malowanie obrazów chodzi artyście, lecz o malarstwo w całym jego rozległym spektrum. To, co artysta daje odbiorcy na ograniczonym blejtramie czy w przestrzeni – bo realizacje Tarasewicza to nie tylko płótna czy tablice, ale także całe wnętrza pochłonięte migotliwymi barwami – to jedynie fragment nieskończonej, totalnej struktury, jaką jest malarstwo. Zasada *pars pro toto* – część w miejsce całości – przy właściwym artyście rozumieniu malarstwa stanowi jedyną możliwą figurę wglądu w jego tajemnicę.

Dyptyk Tarasewicza nie ma tytułu. Jest samym sobą, a wszelkie formuły mające służyć werbalizacji jego natury okazują się niewystarczające. Artysta unika słów i literackich komentarzy. W relacji z odbiorcą malarstwo ma mówić samo za siebie, przemawiać do zmysłów, a nie do intelektu, choć ten ostatni, na skutek oświeceniowej tradycji rozumienia i opisywania sztuki, trudno dzisiaj wyłączyć w kontakcie z dziełem. Prace Tarasewicza oddziałują malarskim gestem, jego zamaszystością lub skromnością, światłem barwy, plastycznością faktury, aktem tworzenia dzieła. Artyście ciągle bliska jest klasyczna triada prawdy, dobra i piękna, która zawiera się w autentyzmie jego dzieł, prawdzie, dobru i pięknu, które z szacunkiem i pokorą odkrywa w malarstwie.

Leon Tarasewicz treats painting as a quality in and of itself, for him having not only a cognitive dimension but also an ethical one. Embarking on a path of definitive pursuits, the artist has cleansed his works entirely of elements that could suggest references to reality. A significant source of inspiration for Tarasewicz is nature, whose properties he attempts to convey by way of the language of colour, light and texture. The elements shaping his works' painterly essence are universal qualities which define the aesthetic, expressive and cognitive facets of the works.

With respect to Tarasewicz's pieces, it is difficult to use the term 'paintings' in the traditional sense because the artist is not concerned with producing pictures but with the art of painting in its broadest sense. What he extends to the viewer on a finite stretcher or in free space – Tarasewicz's works include both canvases and boards as well as whole interiors engulfed in flickering hues – is only a fragment of the unfinished but holistic framework that is painting. With an understanding of painting that is appropriate to the artist's approach, the rule of *pars pro toto* – meaning 'a part for the whole' – offers a sole insight into his mystery.

This diptych by Tarasewicz does not have a title. It is what it is, and all formulae attempting to verbalise its nature prove to be insufficient. The artist avoids words and literary remarks. In its relation to the viewer, painting must speak for itself. It must speak to the senses and not to the intellect, despite the latter's near inseparability from contact with an artwork – a fact stemming our modern tradition of describing and understanding art. Tarasewicz's pieces owe their effect to painterly technique, with vigour or modesty, colour tone, textural makeup and creative impetus. The artist still displays an affinity for the classic triad of truth, goodness and beauty, which endow his works with authenticity; a truth, goodness and beauty that Tarasewicz humbly and respectfully keeps discovering in painting.



bez tytułu, 1997
2 obrazy, akryl na płótnie, 65 × 65 cm
Prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1998 r.

untitled, 1997
2 paintings, acrylic on canvas, 65 × 65 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1998

Agnieszka Tarasiuk

Żaloty Agnieszki Tarasiuk można rozpatrywać zarówno w kategoriach literackiego, jak i filmowego erotyku. Intymne życie żab zostało tu zarejestrowane w sposób tyleż poetycki, co dosłowny. Podejście artystki do obserwowanego przez nią fenomenu sprawia, że wideo balansuje na granicy przenikliwego dokumentu przyrodniczego i pełnej barw impresji na temat niedostrzeganego życia natury. Gdyby nie ów podwójny filtr – z jednej strony estetyczny, z drugiej zaś naukowy, sugerowany przez bliskie ujęcia – moglibyśmy chyba mówić o posuniętym do granic wojeryzmie.

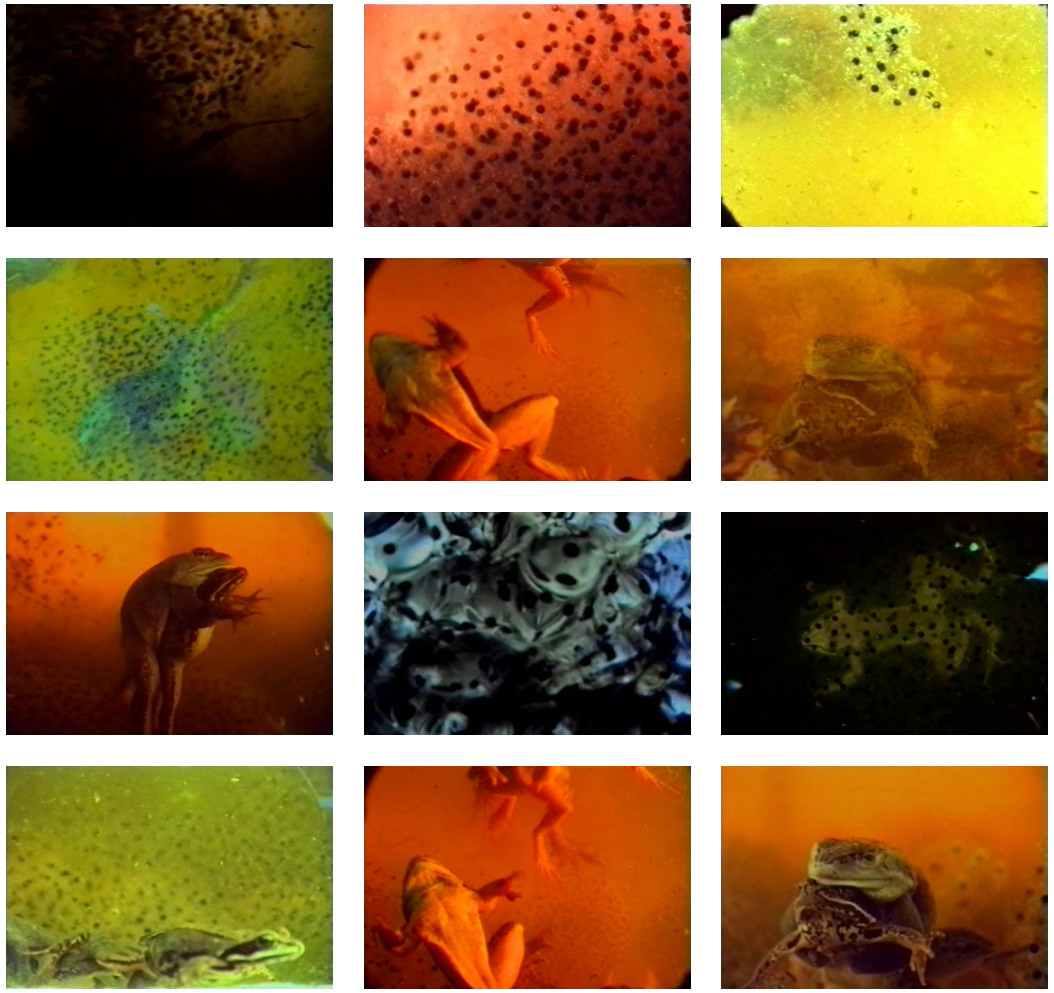
Trudno oprzeć się wrażeniu, że artystka wprowadza kamerę w samo centrum dziejącej się pod wodą żabiej orgii. Poetyka jej spojrzenia nie ma bynajmniej rysu romantycznego i nie niweluje wpisanej w akt godowy bezwarunkowości i wiedzionej instynktem agresji. Skupiska owalnego skrzeku i anatomię żaby Tarasiuk pokazuje w całej ich biologiczności, a sam ampleksus – podstawowy odruch płciowy, w którym samiec wchodzi na grzbiet samicy i chwyta ją mocno przednimi oraz tylnymi łapami – rejestruje z całą jego brutalnością, w którą wpisane są walki samców o samice i nierzadko śmierć tych ostatnich. Zapisowi owych „krwawych" godów trudno jednak odmówić swoistego liryzmu, a neutralność kamery w podwodnym środowisku zalewu Siemianówka sprawia, że przed widzem rozgrywa się spektakl zarówno seksualny i erotyczny, jak metafizyczny, w którym tajemnica płodności i powtarzającego się cyklu życia ma wymiar nadprzyrodzony. Za taką interpretacją przemawia kadrowanie, zwolnione tempo oraz kontrasty rozmazującego się i wyostrzonego obrazu.

Żaloty wyrosły na gruncie fascynacji przyrodą, rzeczowej i pełnej pokory postawy, jaką Tarasiuk przyjmuje wobec autonomicznego świata zwierząt. Zaproponowana przez nią wizja tego uniwersum daleka jest od potocznych, pełnych uniesień zachwytów nad pięknem natury. Ich miejsce zajęła obserwacja o charakterze naukowym, dzięki której artystka potrafiła wydobyć zarówno istotne z poznawczego punktu widzenia własności żabich godów, jak i ich chwilami abstrakcyjne piękno. *Żaloty* dają tym samym asumpt do tego, by koncepcję sztuki Tarasiuk usytuować w długiej, sięgającej przynajmniej renesansu tradycji poszukiwań, u podstaw których leżała szeroka wiedza humanistyczna obejmująca także nauki przyrodnicze.

Agnieszka Tarasiuk's *Frolic* may be viewed in terms of an erotic text in both the literary and filmic aspects. The intimate life of frogs was recorded in a manner as poetic as it is literal. Tarasiuk's approach to the observed phenomenon locates the video on a borderline between a perceptive documentary concerning the world of nature and a colourful, impressionistic report from the unobserved aspects of life in that world. If not for this double remove: the aesthetic approach on the one hand, and scientific curiosity, suggested by the extreme close-ups, on the other, the work might be perceived as an expression of extreme voyeurism.

It is difficult to resist the impression that the camera peeps into the very centre of the frogs' underwater orgy. There is nothing romantic in the poetics of Tarasiuk's perspective; the unconditional ferocity and instinctive aggression inherent in the act of mating is not subdued at all. Clusters of oval spawn, as well as frog anatomy, are shown by Tarasiuk with absolute naturalism, and amplexus, the basic copulatory reflex in which the male mounts the female and grabs her with his front and hind legs, is recorded in all its brutality. The mating ritual is often accompanied by fights between males over females and often the death of the latter. Yet the recording of these "blood weddings" in the underwater environment of the Siemianówka reservoir is undeniably, if oddly, lyrical. The camera's impartiality makes the spectacle unfolding before the viewer's eyes seem as sexual and erotic as metaphysical; the secret of fecundity and the never-ending cycle of life has a supernatural dimension. This interpretation is reinforced by the framing, slow-motion filming, and the recurrent contrasts of the out-of-focus and sharp image.

Frolic is founded on the fascination with the natural world, and on Tarasiuk's matter-of-fact and humble approach to the autonomous animal world. The vision of this universe proposed by her is very far from commonplace raptures over the beauty of nature. Instead, there is scientific observation, thanks to which Tarasiuk has managed to accentuate cognitively valid aspects of the frog mating, as well as its sometimes abstract beauty. By the same token, *Frolic* constitutes a firm basis for locating Tarasiuk's conception of art within the tradition, reaching back at least to the Renaissance, of artistic research founded on broad humanistic knowledge that includes also the natural sciences.



Żaloty, 1998
wideo, 5 min 19 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1999 r.

Frolic, 1998
video, 5 min 19 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1999

Slaven Tolj

W zapisie performansu *Patriota*, zrealizowanego w Zagrzebiu w 2007 r., Slaven Tolj salutuje przy dźwiękach chorwackiego hymnu narodowego. Gesty, które wykonuje, odwołują się do form salutowania używanych na przestrzeni lat przez faszystów, partyzantów komunistycznych, jugosłowiańskie wojsko, a także przez armię chorwacką. Każdy z nich wiąże się z innym systemem i nadrzędną względem niego ideologią. Wszystkie niosą w sobie ideę patriotyzmu, który w poszczególnych wypadkach ma inny wydźwięk.

W pracy Tolja saluty powtarzane są rytmicznie jeden po drugim, stając się pustymi, pozbawionymi znaczenia gestami. Nieuchronnemu odczuciu nadmiaru towarzyszy konstatacja, iż nadużywanie symbolicznych gestów prowadzi do dewaluacji zarówno symboli, jak i związanych z nimi idei patriotyzmu. Realizację Tolja można tym samym postrzegać jako skondensowany komentarz na temat rzeczywistości społecznej oraz retoryki wielu państw, systemów politycznych oraz funkcjonujących w ich obrębie grup społecznych.

Gesty patriotyczne stanowią nieodzowny element uroczystości państwowych, których pompatyczna oprawa często dominuje nad znaczeniem czczonych czy upamiętnianych wydarzeń. Na co dzień, w mediach i w potocznym doświadczeniu, patriotyzm funkcjonuje częściej pod postacią słowa niż gestu. Słowo obecne jest w deklaracjach politycznych i debatach społecznych, a termin „patriota" jest jednym z częściej pojawiających się określeń zarówno w zbiorowym, jak i jednostkowym portrecie obywateli/obywatela. W obliczu nadużywania słów i gestów Tolj zadaje pytanie o miejsce i znaczenie patriotyzmu w wizerunku narodu. Diagnoza artysty jest niepokojąca: poziom patriotyzmu w rzeczywistości społecznej okazuje się odwrotnie proporcjonalny do częstotliwości pojawiania się tego słowa w wypowiedziach urzędników państwowych i w codziennym języku obywateli.

Zjawisku „patriotyzmu" – wiązanym z nim wartościom, jego przejawom oraz znaczeniom – Tolj mógł przyglądać się świadomie w różnych momentach życia politycznego obecnej Chorwacji: w okresie socjalizmu, wojny domowej w latach 1991–95, transformacji politycznej po upadku Jugosławii, w czasach rodzącej się w warunkach posttotalitarnych wielokulturowości i globalizacji. W analizach funkcjonowania patriotyzmu w rzeczywistości społecznej nie jest odosobniony, a jego wnioski bliskie są skądinąd wymowie pracy Kuby Bąkowskiego *Flaga* (2002)*, w której patriotyzm (w polskim kontekście) opisany jest w podobny jak u Tolja sposób: jako wyzuta ze znaczeń forma.

* Praca w *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku, patrz ss. 48–49 lub https://galeria-arsenal.pl/prace/flaga.

The recording from the performance *Patriot*, which took place in Zagreb in 2007, shows Slaven Tolj saluting to the sounds of the national anthem of Croatia. Tolj's gestures refer to the forms of salute used over the years by the fascists, the communist partisans, the Yugoslav army and the Croat army. Each salute is associated with a different system and the ideology that spawned it. The concept of patriotism, although inherent in all of them, carries different overtones in each case.

In Tolj's work, the salutes are repeated rhythmically one after the other, thus turning into empty, meaningless gestures. The inevitable feeling of excess is accompanied by a realisation that the overexploitation of symbolic gestures leads to a devaluation of both the symbols themselves and the ideas of patriotism with which they are associated. Tolj's performance may therefore be perceived as a condensed commentary on social reality and on the rhetoric of many states, political systems and social groups that operate within them.

Patriotic gestures are an unavoidable element of state celebrations, in which the significance of the celebrated or commemorated events is often submerged under the bombastic setting. In the media and in the everyday experience patriotism commonly functions as a word rather than under the guise of a gesture. The word 'patriotism' is present in political declarations and in social debates, while 'patriot' is one of the most common descriptive terms in both the collective and individual image of the citizen/citizens. In the face of the excessive use of words and gestures, Tolj enquires about the place and significance of patriotism in the image of a nation. His diagnosis is disturbing: the level of patriotism present in social reality seems inversely proportionate to the frequency of this word occurring in the statements of state officials and the everyday speech of citizens.

The phenomenon of "patriotism", its manifestations and the values and meanings associated with it were purposely observed by Tolj at various points in the political life of Croatia: in the period of socialism, during the civil war of 1991–1995, in the process of political transformations after the fall of Yugoslavia, in the era of globalization and multiculturalism nascent in the conditions of a post-totalitarian regime. He is not alone in his analysis of the operation of patriotism in social reality; his conclusions are, in fact, similar to the tenor of Kuba Bąkowski's work *The Flag* (2002),* where patriotism, albeit in the Polish context, is described similarly as in Tolj's work: as a form devoid of all significance.

* Work in the *Collection II* of the Arsenal Gallery in Białystok, see pp. 48–49 or https://galeria-arsenal.pl/prace/flaga.



Patriota, 2007
wideo (dokumentacja performansu), 2 min 33 s
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2009 r.

Patriot, 2007
video (recording from a performance), 2 min 33 sec
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2009

Jerzy Truszkowski

Na obrazie bez tytułu (1993) Jerzy Truszkowski namalował czerwony krzyż grecki z nałożonym na niego czarnym wielokątem przypominającym zdeformowany pentagram. Trzy krótsze ramiona gwiazdy są wpisane w ramiona krzyża, dwa dłuższe sięgają narożników kwadratu, w którym można zamknąć cały krzyż. Zdyscyplinowane figury geometryczne stanowią element równie rygorystycznej kompozycji, poddanej regularnemu rytmowi 25 kwadratowych pól, na które jest podzielona powierzchnia płótna. Poszczególne kwadraty zostały uzyskane przez spokojne, długie pociągnięcia pędzla po grubo kładzionej farbie.

Symbole – swastyki, krzyże, pentagramy i heksagramy – obecne są w twórczości Truszkowskiego od połowy lat 80. XX wieku. Wówczas to artysta wycinał je skalpelem bądź żyletką na swoim ciele. Aktów samookaleczenia, naruszających ciągłość skóry i integralność „ja", dokonywał w trakcie spokojnych, wyreżyserowanych akcji. Znaki na ciele zestawiał często ze znakami przedstawionymi np. na ścianie (jak choćby w czasie performansu *Her Star for Konart*, 1984). W końcu lat 80. Truszkowski zaczyna malować znaki na płótnie, układać z terakoty, wydobywać przez skucie tynku z ceglanego muru (np. na wystawie „Śnieg i krew" w Galerii Arsenał w Białymstoku, 1993). Mniej więcej w tym samym czasie szuka podobieństw między motywami gwiazdy i krzyża a schematycznie ujętą postacią ludzką. Powiązanie znaku i jednostki, znaku i „ja" wydaje się istotne dla zrozumienia działań Truszkowskiego. Jego praktyka operowania znakami nosi znamiona obsesji. Artysta multiplikuje je, poszukuje między nimi zależności i rytmów – w taki sposób zbudowane są kolaże *Śnieg i krew* (1993), składające się ze zdjęć dokumentujących wspomnianą wystawę w Galerii Arsenał.

Truszkowski sięga po symbole mające wymiar magiczny i religijny, ale także po te zajmujące szczególne miejsce w nieodległej historii (np. emblematy polskiego i niemieckiego lotnictwa). Wszystkie one odwołują się do określonych porządków, a tym samym systemów sprawowania władzy, dyscyplinowania jednostki. Przedstawiając znaki-symbole w przestrzeni sal wystawienniczych czy na powierzchni płótna, Truszkowski dobitnie wskazuje na mechanizmy rządzące porządkiem społecznym i regulujące życie jednostek w społeczeństwie. Co jednak istotne, do symboli oraz porządku, który reprezentują, artysta ma stosunek osobisty.

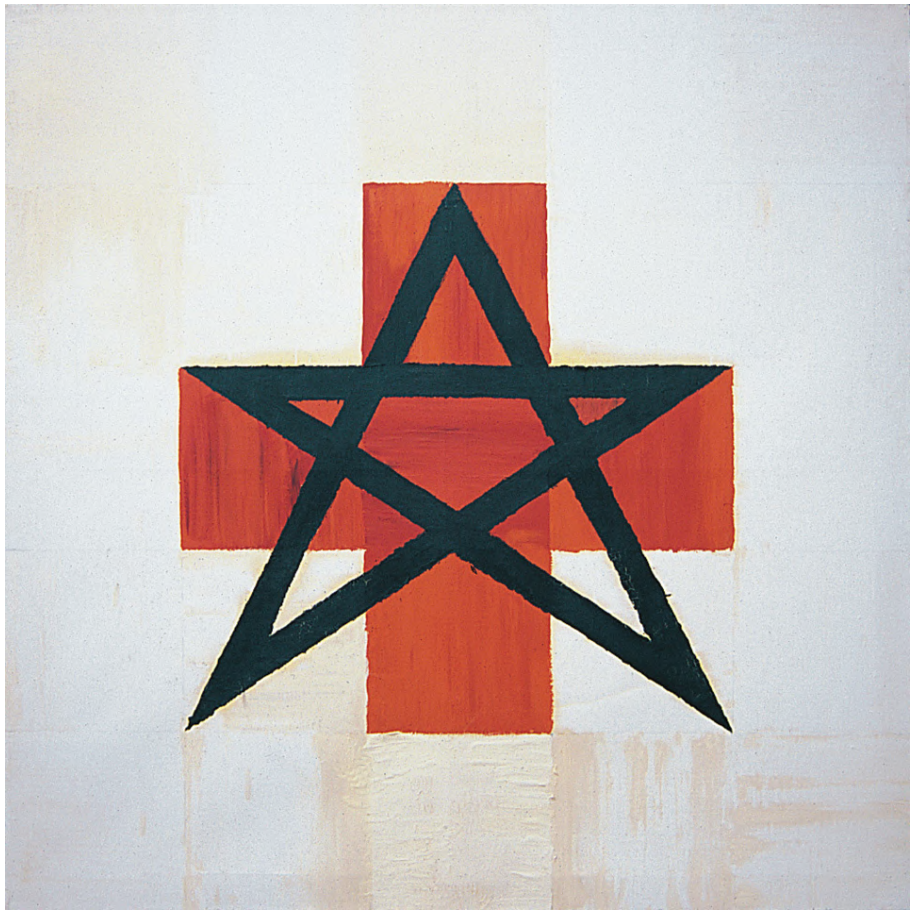
Badacze dorobku Truszkowskiego wskazują, że zawsze był twórcą samodzielnym, występującym przeciw temu, co zastane. Akty wycinania symboli na ciele interpretują jako utożsamienie przemocy wobec własnego „ja" z przemocą, której porządek społeczny dopuszcza się na jednostce. Autoagresja ma w tym wypadku wymiar wyzwalający; gest kaleczenia się jest

Jerzy Truszkowski's untitled painting (1993) consists of a red Greek cross with a superimposed black polygon reminiscent of a deformed pentagram. The three shorter points of the star are inscribed on the arms of the cross, the two longer ones reach the corners of the square in which the entire cross can be enclosed. The disciplined geometrical figures constitute an element of an equally rigorous composition subjected to the regular rhythm of twenty-five squares into which the surface of the canvas is divided. The squares were made by means of calm, long brushstrokes on thickly applied paint.

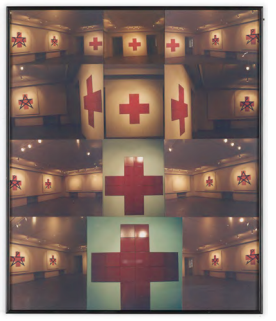
Symbols: swastikas, crosses, pentagrams and hexagrams have been present in Truszkowski's oeuvre since the mid-1980s. At that time, he would cut them with a scalpel or a razor on his own body. He performed those acts of self-mutilation, infringing the contiguity of the skin and the integrity of the "I", during calm, carefully staged actions. He often juxtaposed the signs on his body with ones shown on, for instance, a wall (e.g. during the performance *Her Star for Konart*, 1984). In the late 1980s, Truszkowski began to paint signs on canvas, arrange them in terracotta, or reveal by chipping plaster off a brick wall (e.g. during the exhibition *Snow and Blood* at the Arsenal Gallery in Białystok, 1993). More or less at the same time he began to explore the similarities between the motifs of the star or the cross and the schematically rendered human figure. The connection between the sign and the individual, a sign and the "I" seems important to the understanding Truszkowski's actions. His practice of operating on signs bears the marks of an obsession. He multiplies them, looking for interconnections and rhythms; his collages *Snow and Blood* (1993), consisting of photographs documenting the aforementioned exhibition at the Arsenal Gallery, are constructed in this manner.

Truszkowski makes use of symbols associated with magic and religion, but also of those that occupy a very special place in the recent history (e.g. the emblems of the Polish and German air forces). All of them refer to definite orders, and thus to systems through which power is exercised and individuals are disciplined. By presenting symbolic signs in exhibition spaces or canvas surfaces, Truszkowski clearly points to mechanisms which rule the social order and regulate the lives of individual in a society. Importantly, his attitude to those symbols and the orders they represent is personal.

Scholars researching Truszkowski's oeuvre indicate that he has always been an autonomous creator, strongly opposed to what was given beforehand. They interpret the acts of cutting symbols into his body as equating the violence against one's own "I" with the







bez tytułu, 1993
olej na płótnie, 150 × 150 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1993 r.

untitled, 1993
oil on canvas, 150 × 150 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1993

Śnieg i krew, 1993
2 kolaże fotograficzne, 50 × 40 cm
Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1997 r.

Snow and Blood, 1993
2 photo collages, 50 × 40 cm
Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1997

skierowany wprost przeciw systemowi, odbiera mu panowanie nad naszym ciałem i pozwala odzyskać wolność osobistą. Symbole wycięte na skórze przestają być wyłącznie znakami uniwersalnymi, zostają wypełnione „prywatnymi" znaczeniami.

Personalizacja symbolu zyskuje dużą siłę wyrazu na dokumentujących performanse fotografiach, a właściwie zdjęciach monitora z zatrzymanym obrazem z filmowego zapisu działań artysty (samych nagrań Truszkowski nie udostępnia). Dyptyk *Caput mortuum* (1997) wyraźnie pokazuje ścisłe zespolenie artysty-jednostki i znaku krzyża wyciętego na jego czole. Truszkowski gra znaczeniami – *caput mortuum* (łac. 'martwa głowa') to także czerwony pigment używany jako barwnik w malarstwie – buduje sieć skojarzeń między krwią, krzyżem i czaszką mającą uniwersalny, wanitatywny wydźwięk. W centrum działań znajduje się sam artysta, ze skalpelem w uniesionej ręce jako „narzędziem malarskim". Akt samookaleczenia jako gest przeniesienia znaku z porządku społecznego do prywatnego uruchamia szereg nowych pytań na temat działań artysty: jego podejścia do autodestrukcji, cierpienia, bólu, śmierci.

violence wreaked on the individual by the social order. In this case, self-aggression is liberative; the gesture of mutilation is directed against the system, it deprives it of the power over the body and permits the individual to reign personal freedom. Symbols cut into the skin cease to be solely universal signs and become imbued with "private" meanings.

The personalisation of a symbol is particularly powerful in the photographs documenting the performances, or, more precisely, the photographs of a screen showing stills from film recordings of Truszkowski's actions (the artist does not make the recordings themselves available for viewing). The diptych *Caput mortuum* (1997) clearly shows the fusion of the artist/individual with the sign of the cross cut on his forehead. Truszkowski plays with meanings – *caput mortuum* ('dead head' in Latin) is also the red pigment used as a colouring agent in painting – thereby constructing a network of associations between blood, a cross and a skull which has a universal significance as a *vanitas* symbol. The centre of his action is the artist himself, with his "painting tool", a scalpel, held in his raised hand. The act of self-mutilation as a gesture of transferring a sign from the social sphere to the private sphere raises a set of new questions concerning Truszkowski's actions: his approach to self-destruction, suffering, pain, or death.





Caput mortuum, 1997
dyptyk, fotografia, Cibachrome, 40 × 60; 70 × 100 cm
Prace podarowane Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 1997 r.

Caput mortuum, 1997
diptych, photography, Cibachrome, 40 × 60; 70 × 100 cm
Works donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 1997

Piotr Uklański

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

Po znak Solidarności, ponad ćwierć wieku po jego powstaniu, sięgnął Piotr Uklański. Na terenie Stoczni Gdańskiej, dyrygując na nabrzeżu kilkoma tysiącami żołnierzy ubranych w białe i czerwone bluzy, ustawił napis „SOLIDARNOŚĆ", a następnie sfotografował go z dużej wysokości. Nie jest to jedyna w dorobku Uklańskiego praca powstała jako efekt sterowanego przez artystę performansu zbiorowego. Znany jest także jego portret Jana Pawła II, zrealizowany z udziałem brazylijskich żołnierzy na Biennale Sztuki w São Paulo (2004). Warto w tym kontekście wspomnieć o tzw. *living photograps* (żywych fotografiach), wykonywanych w latach 1915–21 przez Arthura Mole'a i Johna Thomasa na zlecenie armii amerykańskiej. Z tysięcy żołnierzy ustawiali oni, a później rejestrowali nośne propagandowo obrazy, jak Statua Wolności czy portret Woodrowa Wilsona.

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

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

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

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





Bez tytułu (Solidarność), 2007
dyptyk, fotografia na dibondzie, 260 × 370 cm, edycja 5 + AP
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 2017 i 2018 r.

Untitled (Solidarity), 2007
diptych, photograph on Dibond sheet, 260 × 370 cm, edition 5 + AP
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 2017 and 2018

Waldemar Umiastowski

Po ukończeniu studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1981) Waldemar Umiastowski tworzył w duchu nowej ekspresji, kierunku rozwijającego się w Polsce przez niecałą dekadę lat 80. ubiegłego wieku i skupiającego twórców, których łączyła postawa kontestacji komunistycznej rzeczywistości, w tym również oficjalnego obiegu sztuki, a na płaszczyźnie artystycznej – nowatorstwo poszukiwań, odwoływanie się do nieokiełznanej wyobraźni, jak też rozmach formalny i treściowy. Umiastowski operował wówczas pospiesznie rysowanymi piktogramami odnoszącymi się do życia ulicy, sięgał po wątki religijne i polityczne. Nakładana zamaszystym gestem farba ściekała po płótnie, rysunki, napisy oraz dekoracyjne bordiury szczelnie pokrywały powierzchnię jego prac, stwarzając wrażenie wszechogarniającego chaosu.

Artysta dosyć gwałtownie, ok. 1987 r. porzucił obrazowanie właściwe nowej ekspresji. Radykalnie uprościł język wypowiedzi – płótna zaczął pokrywać dużymi płaszczyznami farby, a repertuar motywów ograniczył do kilku geometryzujących elementów odwołujących się do form architektonicznych. Zawężeniu uległa także paleta barw – zdominowały ją brudne brązy i szarości, przyszarzałe błękity oraz brązowoczarna rdza imitująca stare złoto.

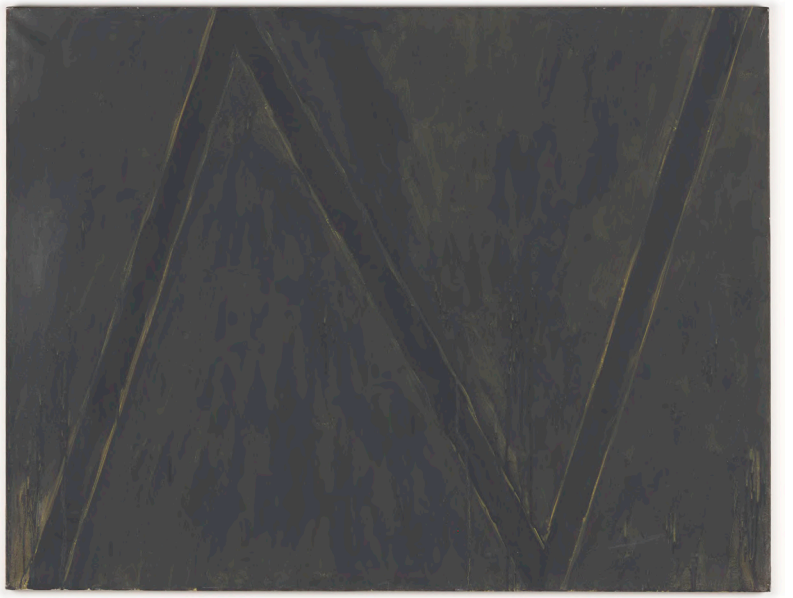
Ascetyczne płótna Umiastowskiego można traktować jako odautorski komentarz na temat sztuki i tworzenia. Zmiana języka malarskiego wiązała się ze zmianą postawy artystycznej i miała w znacznej mierze wymiar etyczny. Dyscyplina, jakiej artysta poddał formę, barwę i świat przedstawiony, umożliwiła mu skupienie się na malarstwie jako takim i na organicznych składnikach obrazu. Pojawiające się na płótnach łuki, arkady i ukośne linie można postrzegać jako aluzję do kształtów i przedmiotów świata, który został przez Umiastowskiego niemal całkowicie wyrugowany z jego rozważań artystycznych, po to by nie rozpraszać i nie odwracać uwagi od wartości i własności malarstwa. W pracach artysty faktura, barwa i forma stanowią jedność, między nimi toczy się dialog na temat obrazu i malarskiego widzenia, które wyabstrahowuje z rzeczywistości kształty archetypiczne, leżące u źródeł imaginarium człowieka. Rygorystyczna postawa Umiastowskiego zaowocowała wypowiedziami surowymi, prowokującymi fundamentalne pytania na temat prawdy, możliwości przekładu rzeczywistości na język obrazu, narracyjności i alegoryczności przedstawienia czy w końcu autotelicznej natury malarstwa.

Having graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw (1981), Waldemar Umiastowski produced works in the spirit of Neo-expressionism, a style current in Poland throughout a portion of the 1980s decade and involving creators united by their contestation of the Communist reality, including the official art market, and in matters of art, by the innovativeness of their explorations, by references to unbridled imagination, and by formal and intellectual vigour of their art. In that period, Umiastowski employed hastily drawn pictograms referring to street life and made use of religious and political themes. Paint, applied with a forceful gesture, ran down his canvases; drawings, captions and decorative borders densely filled the surfaces of his works, creating the feeling of all-encompassing chaos.

Around the year 1987 Umiastowski quite abruptly abandoned the imagery distinctive to Neo-expressionism. He radically simplified the language of his artistic statement; he started to cover the surfaces of his canvases with large areas of paint and limited his repertoire of motifs to a small number of geometric elements referring to architectural forms. He also severely restricted his palette; from then on, it was dominated by dull brown, blue-grey and grey hues, as well as brown-black rust that imitated antique gold.

Umiastowski's ascetic canvases can be treated as his personal commentary on the subject of art and creativity. The shift in his painterly language resulted from the change in his artistic approach and was to a large extent ethical in nature. Discipline which Umiastowski imposed on form, colour and the presented world made it possible for him to focus on painting as such and on the organic components of the image. The arches, arcades and slanting lines seen in his canvases can be seen as an allusion to shapes and objects of the world which Umiastowski almost completely eliminated from his artistic explorations in order not to be distracted; his attention was not to be turned away from the properties and values of painting. In his works, the texture, colour and form constitute an unified whole; it is these three elements that are involved in the dialogue referring to the image and the painterly gaze that extracts archetypal shapes, the primary elements of human *imaginarium*, from reality. Umiastowski's rigorous stance resulted in artistic statements which are stern and which generate fundamental questions regarding the truth and the possibility of translating reality into the language of imagistic, narrative and allegorical qualities of a representation, and, ultimately, regarding the autotelic nature of painting.





Bez tytułu. Nr 7, 1988
emulsja na płótnie, 140 × 170 cm

Bez tytułu. Nr 15, 1988
emulsja na płótnie, 130 × 170 cm

Prace zakupione przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1992 r.

Untitled. No. 7, 1988
emulsion paint on canvas, 140 × 170 cm

Untitled. No. 15, 1988
emulsion paint on canvas, 130 × 170 cm

Works purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1992

Zbigniew Warpechowski

Obiekt *Talerzowanie* należy do grupy kilku propozycji artystycznych noszących taki sam tytuł, zrealizowanych przez Zbigniewa Warpechowskiego w odstępie dwudziestu lat. Pierwsza z nich została pokazana w Galerii Krzysztofory w Krakowie w 1971 r. Podłogę jednej z sal artysta podzielił białymi liniami na sto kwadratowych pól, w każdym z nich umieścił ceramiczny talerz, któremu towarzyszył napis oraz nacechowane symbolicznie rekwizyty (np. talerz z dwiema kromkami chleba został podpisany „DOM"). Instalację tę zaprezentował też na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu (wystawa „Atelier '72", Richard Demarco Gallery, 1972), gdzie była sprzęgnięta z akcją sprzedaży naczyń wykorzystanych w pracy. Artysta deklarował, że kolejne lata poszukiwań poświęci talerzom/pojęciom, które nie zostaną sprzedane, a więc takim, które w najmniejszym stopniu poddadzą się mechanizmom rynkowym.

Na początku lat 90. ubiegłego wieku Warpechowski powrócił do *Talerzowania*. Wykonał wówczas serię czarnych kwadratowych skrzyń podzielonych na cztery kasetony, w których umieścił talerze bądź ich fragmenty, a czasami także dodatkowe przedmioty. Kompozycja w każdym z kasetonów opatrzona została podpisem, np. w pracy z kolekcji Galerii Arsenał w Białymstoku: „DIALEKTYKI", „OTWARCIA", „RZECZY NŻSZYCH" (sic!) / RZECZY WYŻSZYCH", „SPRZECZNOŚCI".

Instalacja i obiekty *Talerzowanie* wyrastają z doświadczenia poezji konkretnej, uwrażliwienia na słowo i przypisane mu znaczenia. Warpechowski buduje enigmatyczne relacje między uniwersum przedmiotów a uniwersum języka. W tych działaniach zasoby słownika przestają mu wystarczać, tworzy neologizmy mające moc nazywania gestów i procesów. *Talerzowanie*, jak pisał w manifeście, to porcjowanie: głodu organizmu, rzeczywistości materialnej, pojęciowej i artystycznej. Tworzone przez niego konstelacje słów i rzeczy zdają się odwoływać do pokładów nieświadomego, ujawniać nowe sensy w irracjonalnych zestawieniach i szczelinach powstałych w połączeniu nazwy i desygnatu. Potencjał krytyczny tych działań ma wymiar niezgody nie tylko na zjawiska społeczne (konsumpcjonizm czy polityczną kontrolę wiedzy i informacji), ale także na schematyczną percepcję rzeczywistości. Korzeni tego sprzeciwu należy szukać w postawie Warpechowskiego: radykalnym zespoleniu życia ze sztuką i nieustannym kwestionowaniu przejawów otaczającego artystę świata.

The object *Dishing* belongs to a group of several artworks bearing the same title produced by Zbigniew Warpechowski over the period of twenty years ago. The first of them was shown in the Krzysztofory Gallery in Cracow in 1971. In one of its exhibition rooms, Warpechowski divided the floor with white lines into a hundred squares and in each of them he placed a white ceramic plate accompanied by a caption and symbolically loaded props (for instance, a plate with two slices of bread was captioned "HOME"). This installation was also shown at the Edinburgh International Festival (exhibition *Atelier '72*, Richard Demarco Gallery, 1972) with the action of selling the plates used in the work as the accompanying event. The artist declared that in subsequent years, his explorations would focus on the plates/notions that failed to sell, that is those that would prove the least susceptible to the mechanisms of the market.

Warpechowski returned to *Dishing* in the early 1990s. He produced a series of black square boxes divided into four compartments, in which he placed plates or their fragments, occasionally with some other objects. The composition in each compartment was given a caption, for instance, as in the work now in the collection of the Arsenal Gallery in Białystok, "DIALECTICS", "OPENINGS", "LOWR THINGS" (sic!) / HIGHER THINGS", "CONTRADICTIONS".

The *Dishing* installation and objects originate from the experience of concrete poetry, from a sensitivity to words and the meanings ascribed to them. Warpechowski constructs enigmatic connections between the universe of things and the universe of language. The lexicon proves insufficient with regards to those actions; he creates neologisms that have the power of naming gestures and processes. *Dishing*, as he wrote in the related manifesto, means dividing into portions, portioning the organism's hunger, the material, notional and artistic reality. Constellations of words and things created by Warpechowski seem to refer to the subconscious strata and to reveal new meanings in irrational juxtapositions and rifts opening in the combinations of names and designates. The critical potential of these actions has an aspect of protest – not only against social phenomena (such as consumerism or the political control over knowledge and information), but also against the schematic perception of reality. The roots of this protest must be sought in Warpechowski's position: a radical conjoining of art and life, and a constant questioning of the manifestations of the world that surrounds him.



Talerzowanie, 1992
obiekt, drewno, ceramika, plastik, 70 × 70 cm
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w Białymstoku w 1993 r.

Dishing, 1992
object, wood, ceramics, plastic, 70 × 70 cm
Work purchased by the Arsenal Gallery in Białystok in 1993

Marek Wasilewski

Fotografie stanowiące część pracy Marka Wasilewskiego *Good Morning Tokyo* powstały w trakcie pobytu artysty w Japonii. Równie dobrze mogłyby jednak zostać wykonane w innym miejscu, doskonale wpisując się w pejzaż życia dowolnej metropolii. Nie noszą znamion egzotyki, Wasilewski nie szuka motywów będących odzwierciedleniem fascynującej turystów japońskiej tożsamości. Trzem zdjęciom towarzyszy projekcja slajdu – sceny z filmu *Godzina zemsty*, z Melem Gibsonem przystawiającym przerażonemu mężczyźnie pistolet do głowy. Fotografie wydają się dokumentować niezbyt interesujące „zaplecze" codzienności – rzędy niebieskich kubłów, zaniedbaną łazienkę, wózek platformowy – jednakże budzą w odbiorcy poczucie zagrożenia. Rejestrują ślady obecności człowieka, ale pozbawione ludzkiego sztafażu sugerują, że jest to świat opuszczony. Rzeczywistość uchwycona na hiperrealnych obrazach znajduje płynną kontynuację w projekcji filmowej fantazji, która, mimo iż pełna grozy, sprawia wrażenie łatwej do odkodowania. W kontekście milczących zdjęć wręcz uspokaja.

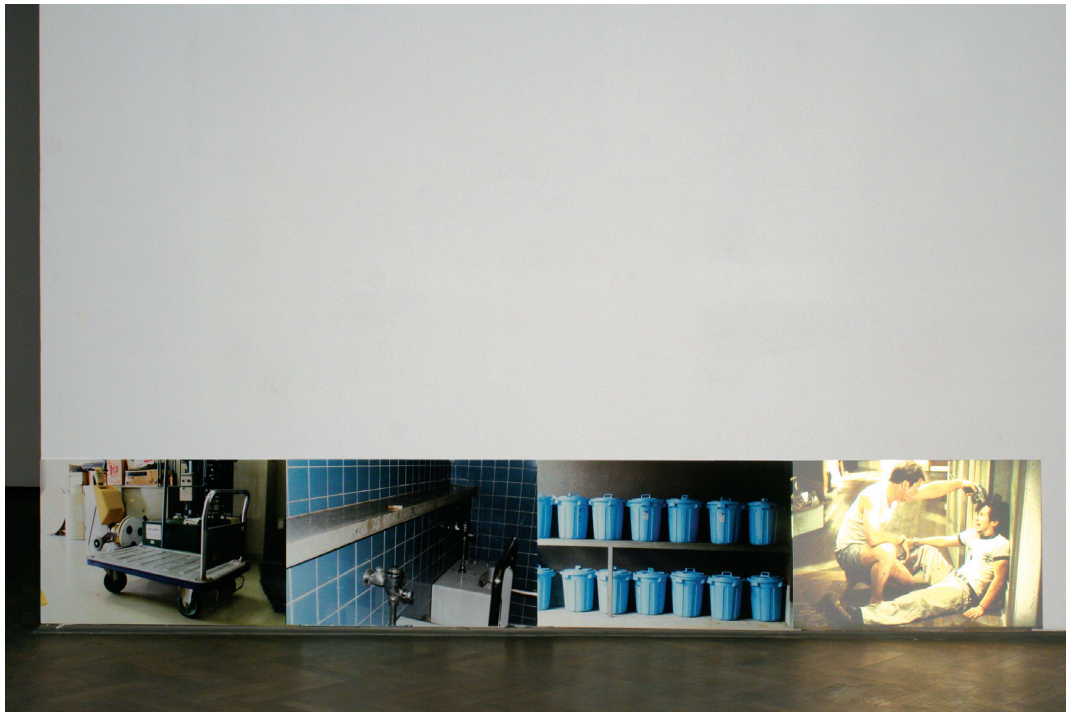
Good Morning Tokyo to realizacja pełna niedomówień. Wyobraźnia podpowiada najróżniejsze narracyjne, społeczne i kulturowe konteksty przedstawień fotograficznych. Pod powiekami snują się wizje będące przedłużeniem zarejestrowanego fragmentu świata. Intensywność pracy opiera się na nieoczywistej relacji między zdjęciami a slajdem. Jej zrozumienie Wasilewski pozostawia intuicji odbiorcy, jego umiejętności poszukiwania związków między obrazami pozbawionymi treściowego powinowactwa. Sam niegdyś zadeklarował, że w sztuce najbardziej interesuje go to, co nie jest do końca zrozumiałe.

Tytuł nadany przez artystę niewiele wyjaśnia. Czy naprawdę tylko to zobaczył w Tokio? Komentatorzy fotograficzno-filmowego kolażu Wasilewskiego opierają jego interpretację na wrażeniach, jakie może on wywoływać. Sugerują, że „wyludnione" scenerie powodują odczucie złowieszczej pustki. Ten trop prowadzi do upatrywania w zdjęciach próby oddania doświadczenia kulturowej obcości. Wasilewski czyni to poprzez nieprzedstawiające niczego osobliwego kadry z codzienności. Stereotypowa odmienność Japonii wydawała się być może za bardzo oswojona, by konotować inność. Podobnie jak scena z amerykańskiej produkcji jest ujęciem aż nadto opatrzonym, by budzić lęk.

The photographs forming a part of Marek Wasilewski's work *Good Morning Tokyo* were taken during the artist's stay in Japan; but, perfectly fitting the landscape of life in any metropolis, they could just as well have been taken at any other place. They do not bear the mark of exoticism; Wasilewski is not looking for motifs that reflect the Japanese identity that so fascinates tourists. The three photographs are accompanied by a slide projection: a scene from the film *Payback*, with Mel Gibson putting a gun to the head of a terrified man. The photographs seem to document an uninteresting backdrop to everyday life: rows of blue buckets, a neglected bathroom, a platform trolley; yet they awaken a sense of danger in the viewer. They record traces of human presence, but, empty of the human staffage, they suggest that this is an abandoned world. The reality captured in the hyper-real images finds a seamless continuation in the projection of a cinematic fantasy which, although horrifying, feels like being easy to decode. In the context of the silent photographs, it is actually reassuring.

The work *Good Morning Tokyo* is highly understated. The viewer's imagination suggests varied narratives, social and cultural contexts of the photographic representations. Visions that are extensions of this recorded fragment of the world unfold in the mind's eye. The intensity of the work is based on the non-obvious relationship between the photographs and the slide. Wasilewski leaves the achievement of comprehending it to the viewer's intuition, to their ability to search for connections between images with content that lacks affinities. He himself once declared that what interests him most in art is that which is not fully understood.

The title that Wasilewski gave to this work explains little. Is this really all he saw in Tokyo? Commentators on his photo/film collage base their interpretation on the impressions it can evoke. They suggest that the desolate scenery creates a sense of ominous emptiness. This intimation leads them to see the photographs as an attempt to convey the experience of cultural alienation. Wasilewski does this through frames of everyday life that do not represent anything peculiar. The stereotypical distinctiveness of Japan seemed perhaps too tame to connote otherness. Similarly, a scene from the American film is an image all too familiar to inspire fear.



Good Morning Tokyo, 2002
3 fotografie na piance, 51 × 78 cm, projekcja slajdu
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

Good Morning Tokyo, 2002
3 photographs on foam board, 51 × 78 cm, a slide projection
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005

Julita Wójcik

Niewiele instytucji wystawienniczych może cieszyć się tak niestandardowym „portretem" jak Galeria Arsenał w Białymstoku. Podobny ma chyba tylko Muzeum Miasta Łodzi, mieszczące się w XIX-wiecznym Pałacu Poznańskiego. *Koronka* Julity Wójcik jest wydzierganą szydełkiem miniaturową makietą siedziby galerii. Solidne mury budynku i instytucjonalna powaga Arsenału zamienione zostały w efemeryczne, miękkie i na swój sposób dobrotliwe ścianki z włóczki.

Wójcik wybrała niestandardową technikę działań artystycznych. Szydełkowanie, podobnie jak haftowanie czy robienie na drutach, to niegdyś bardziej praktyczne, obecnie raczej hobbystyczne zajęcia, stereotypowo przypisywane kobietom. Kojarzą się też z rękodziełem ludowym czy amatorską twórczością uprawianą w świetlicach i domach kultury. Badacze historii kobiet, prowadzący analizy z pozycji feministycznych, często podkreślają, zwłaszcza w kontekście wieków dawnych, „wywrotowy" charakter robótek ręcznych – widząc w nich jedno z niewielu dostępnych wówczas kobietom mediów twórczej ekspresji. Interpretowanie dokonanego przez Wójcik wyboru techniki jako próby podniesienia dziergania do rangi sztuki jest z pewnością nadużyciem i nie do końca odpowiada postawie artystki. W swoich pracach zmierza ona bowiem, co sama podkreśla, do demitologizacji postaci artysty oraz elitarnego charakteru sztuki. Z szydełkowania – codziennej niegdyś aktywności – Wójcik stara się wydobyć pierwiastki estetyczne, a tym samym przewartościować sposób myślenia o prozaicznych, peryferyjnych czynnościach. W stereotypowo szarej zwyczajności artystka zdołała przede wszystkim pokazać to, co ładne i w swej codzienności niecodzienne. W jej działaniach jest jednak wiele przewrotności, a pozornie nieważne, zawsze pogodne interwencje igrają z absurdalnymi kodami i utartymi schematami myślenia.

Koronkowy Arsenał to ciepły portret galerii, w którym nie trzeba chyba dopatrywać się „politycznych" kontekstów krytyki instytucji, ale raczej próby „okiełznania" jej poddanego mitologizacji wizerunku. Osławiony *white cube* traci na mocy, a galeria jako instytucja zyskuje codzienny, bardziej przystępny i mniej elitarny wymiar.

Few galleries or museums can pride themselves on having such a non-standard portrait as the Arsenal Gallery in Białystok. Only the Museum of the City of Lodz located in the 19th-century Poznański Palace seems to have a similar one. Julita Wójcik's *Lace* is a crocheted miniature model of the gallery building. Sturdy walls of the edifice and the institutional gravitas of the gallery have been transformed into ephemeral, soft and somewhat genial walls of woollen yarn.

Wójcik has chosen a non-standard technique for this artistic action. Crocheting, like embroidery or knitting, are handicrafts that once were useful, but now are regarded as more of a hobby, and are stereotypically ascribed to women. They are also associated with folk crafts and amateur creative practices typical of village culture centres. Investigators of women's history, who conduct their analyses from the feminist position, often emphasise (especially with reference to history) the "subversive" character of handicrafts, interpreting them as one of the few media of creative expression available to women at that time. Interpreting Wójcik's selection of technique as an attempt to elevate crocheting to the status of art is certainly an overstatement and, in fact, goes somewhat against Wójcik's general approach. This is because in her works, as she has repeatedly stressed herself, she attempts to de-mythologise the sacred figure of the artist and the elitist status of art. She attempts to reveal the aesthetic element in crocheting, once an everyday activity, and by this to re-value the way of thinking about prosaic, peripheral activities. Above all, she has managed to extract from the stereotypically grey mundaneness something that is pleasing and, in its very usualness, unusual. Yet her actions are seldom completely free from subversiveness, and her seemingly unimportant, always cheerful interventions play with the absurd codes and ingrained schemata of thinking.

The lacy Arsenal is a warm portrait of the gallery, in which it seems unnecessary to seek "politicised" contexts of criticism towards the institution, but rather an attempt to curb its mythologised image. The notorious "white cube" loses its power, and the gallery as an institution gains a quotidian, more approachable and less elitist aspect.



Koronka, 2005
wełna, 20 × 64 × 17 cm
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2005 r.

Lace, 2005
wool, 20 × 64 × 17 cm
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2005

Julita Wójcik

1 maja 2012 r. Julita Wójcik wysłała siedem pism z prośbą o zatrudnienie jej jako artystki. Skierowała je do dyrektorów najważniejszych instytucji zajmujących się sztuką najnowszą w Polsce – m.in. do Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki czy Galerii Arsenał w Białymstoku. Wzorcowo skonstruowanym podaniom towarzyszyło CV i opis dorobku artystki. Wójcik aplikowała o zatrudnienie jej na umowę o pracę na czas nieokreślony – a więc zapewniającą pakiet świadczeń socjalnych i ubezpieczenie zdrowotne. Do wykonywanych przez nią obowiązków miało z kolei należeć tworzenie sztuki. Wójcik nie tylko nie zyskała etatu, ale nawet nie doczekała się odpowiedzi na żadną z wysłanych aplikacji.

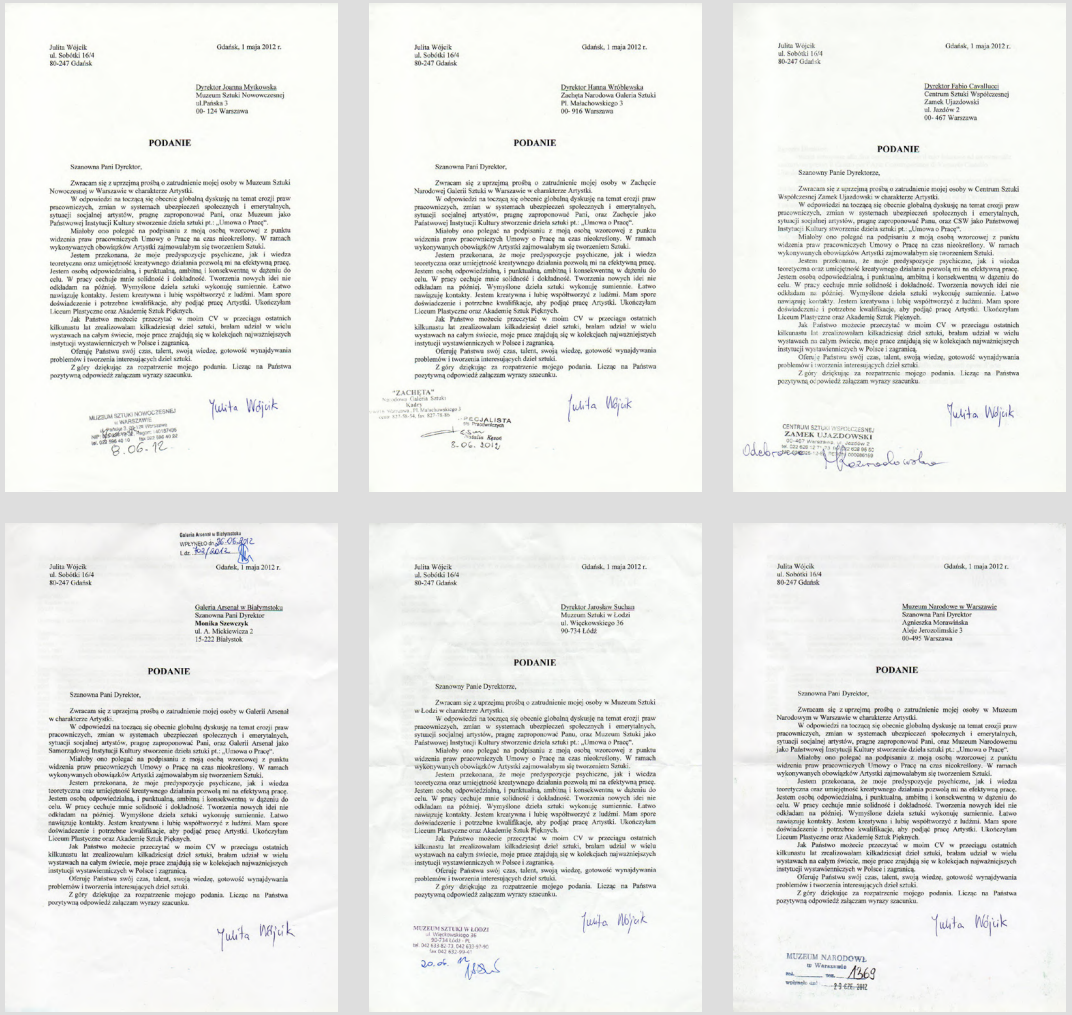
Gest rozesłania podań o pracę wynikał z refleksji na temat kondycji społecznej artysty w Polsce. W symbolicznym momencie – w dniu Święta Pracy – artystka dobitnie zadała pytania o relacje między tworzeniem sztuki a pracą, niezatrudnionym artystą a pracownikiem etatowym cieszącym się przywilejami wynikającymi ze stosunku pracy, w końcu między pracą i tworzeniem sztuki a wynagrodzeniem. Działanie Wójcik było tyleż racjonalne, co absurdalne. Wystosowanie podania o pracę jest jednym z pierwszych kroków podejmowanych w trakcie jej poszukiwania. Jednak artystów nie zatrudnia się na umowę o pracę, a jeśli już, to świadczona przez nich praca ma charakter usługowy – sprowadza się do aranżacji wystaw, projektowania graficznego czy dokumentacji wystąpień innych twórców. Jej efektem nie jest dzieło będące owocem wolnych – intelektualnych czy formalnych – poszukiwań artystycznych.

W powszechnym odbiorze tworzenie sztuki nie jest pracą, a artysta nie pracuje. W wykazie ministerialnym nie figuruje zawód „artysta", nie istnieje też takie stanowisko pracy. Artyści pracują na umowę o dzieło, która nie gwarantuje zaplecza socjalnego ani ubezpieczenia zdrowotnego. Pociąga za sobą jedynie konieczność zapłacenia podatku od zwykle niewygórowanego wynagrodzenia. *Umowa o pracę* naświetla ów niepewny status twórcy zarówno w wymiarze czysto ludzkim (ewentualnej emerytury czy pokrycia kosztów leczenia), jak i w kontekście regulacji prawnych. Te ostatnie wyrzucają bowiem artystę poza funkcjonujący w Polsce system ubezpieczeń i przywilejów socjalnych.

On 1st May 2012, Julita Wójcik applied for employment as an artist by sending out seven letters addressed to the directors of the leading Polish institutions concerned with ultra-modern art, including the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Zachęta – National Gallery of Art (both in Warsaw), and the Arsenal Gallery in Białystok. Her flawlessly structured covering letter was accompanied by a CV and a description of her oeuvre. She applied for employment on the basis of an indefinite-duration contract, i.e. one that would grant her full social benefits and health insurance. Her work responsibilities were to involve the creation of art. Not only did she not obtain a job; she did not receive an answer to any of the applications she had sent.

The gesture of sending out job applications resulted from Wójcik's reflection concerning the social condition of an artist in Poland. On a symbolic date – the International Workers' Day – she made a resounding enquiry into the correlations between creating art and working; between a non-employed artist and a contractual employee who enjoys the privileges resulting from the terms of contract; finally, the correlations between working, creating art and getting paid. Wójcik's action was as rational as it was absurd. Writing a job application is one of the first steps taken in the process of seeking employment. Artists, however, are not employed on the basis of a contract; and if they happen to be, they work as service providers, reduced to arranging exhibitions, producing graphic designs or documenting the work of other creators. The effect of their work is not a fruit of independent artistic explorations, be they intellectual or formal in nature.

In the general perception, creating art is not working; an artist does not work. The job of "an artist" is absent from the governmental record of professions; neither does it exist as a work post. Artists provide contract work; such contracts do not guarantee social benefits or health insurance. The only resulting duty is to pay tax owed for the usually meagre remuneration. Julita Wójcik's *Employment Contract* refers to a creator's uncertain status in the purely human dimension (as an old-age pension or compensation for medical expenses) as much as in the context of legal regulations, because it is the latter that place an artist outside the Polish system of insurances and social benefits.



Umowa o pracę, 2012
instalacja, druk na papierze, 20 kartek formatu A4
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2015 r.

Employment Contract, 2012
installation, print on paper, 20 sheets in A4 format
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2015

Piotr Wyrzykowski

Cyborg's Sex Manual Piotra Wyrzykowskiego to wygenerowany cyfrowo ponad 20-minutowy zapis mechanicznych zbliżeń między cyborgami mającymi postać kobiety, mężczyzny i nieobleczonych w „ludzkie" ciało robotów. Kluczem do odczytania pracy jest hipertekst stanowiący jej integralny element. Jego leksje pochodzą z tekstu Wyrzykowskiego *Rozwinięte ciało kultury technicznej*, opracowanego (w wersji podstawowej) w 1995 r. i wykorzystywanego w różnorodnych działaniach. Zestaw hierarchicznie ułożonych stwierdzeń pod względem struktury bliski jest *Traktatowi logiczno-filozoficznemu* Ludwiga Wittgensteina (wyd. 1921). Jedno z najsłynniejszych spostrzeżeń filozofa: „Granice mego języka to granice mego świata" stanowi zresztą myśl przewodnią wywodu artysty. U podstaw refleksji Wyrzykowskiego leży zaś jego własna konstatacja – reinterpretowane i stopniowo rozbudowywane zdanie „0.0.0. Język to ciało". Ciało i tożsamość, jak też fizyczna oraz tożsamościowa integralność i/bądź płynność to zagadnienia, wokół których koncentrują się poszukiwania artysty.

Symptomatyczne dla rozumienia ciała przez Wyrzykowskiego wydaje się przywołanie w jego pracy postaci cyborga. W klasycznym tekście *Manifest cyborga* (1985) amerykańska biolożka i filozofka Donna Haraway pisała o cyborgach jako o istotach bezpłciowych. Zatarcie trzech konstytutywnych dla kultury granic: między człowiekiem a zwierzęciem (kulturą a naturą), człowiekiem a maszyną (organicznym a sztucznym) oraz fizycznością a niefizycznością było według niej warunkiem odejścia od binarności wpisanej w nasz system kulturowy. Tym samym, dodajmy, forma hybrydalna i forma zdezintegrowana zaczęły funkcjonować jako nowe modele bytu.

W pracach Wyrzykowskiego niezbywalną własnością człowieka wydaje się cyborgiczność. Cyborg, będący figurą przekroczenia, staje się jednocześnie figurą człowieka, którego tożsamość definiowana jest poprzez ciało. Ciału jednak artysta odmawia zamknięcia w obrębie fizyczności wyznaczanej przez mięśnie i skórę. Przekształca się ono w informację wpisaną w system komunikacji z innym ciałem (ja, organizmem). Można je widzieć zapewne także jako emocje towarzyszące różnym aktom (w tym seksualnym), wysyłane, odbierane i rejestrowane poza continuum ciała. Artysta jest przekonany, że *soma* to tylko jedna z form istnienia organizmu. Poszukuje ciała, abstrahując od jego tradycyjnie pojmowanych granic. Dlatego przenosi ciało w przestrzeń wirtualną, w której może ono być poddane wizualnej hybrydyzacji i zwielokrotnieniu, może zostać uchwycone poza swymi fizycznymi konturami, które w rzeczywistym świecie stanowią o jego złudnej integralności.

Piotr Wyrzykowski's *Cyborg's Sex Manual* is an over 20-minute long, digitally generated recording of mechanical intercourse of male- and female-shaped cyborgs, and robots not clad in human bodies. The key to the reading of this work is the hypertext that is its integral part. Its interpretation comes from Wyrzykowski's text *The Developed Body of Technical Culture*, developed (in the basic version) in 1995 and used in various actions. The set of hierarchically arranged statements is structurally close to Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (Latin for "Logical-Philosophical Treatise", published 1921). In fact, one of Wittgenstein's most famous statements: "The borders of my language are the borders of my world" is the *leitmotiv* of Wyrzykowski's lecture. Wyrzykowski's reflection is founded on his own observation: the reinterpreted and gradually developed sentence "0.0.0. Language is a body". Wyrzykowski's artistic search revolves around the issues of the body and identity, as well as the physical and identity-related integrity and/or fluidity.

References to the figure of a cyborg in Wyrzykowski's works seem symptomatic to his understanding of the body. In the classic text *A Cyborg Manifesto* (1985) the American biologist and philosopher Donna Haraway wrote of cyborgs as sexless beings. The blurring of three borderlines constitutive to culture: that between man and animal (culture vs. nature), man and machine (the organic vs. the artificial) and physicality vs. non-physicality was, according to Haraway, the condition for a departure from the binary quality embedded in our cultural system. By the same token, let it be added here, the hybrid form and the disintegrated form began to function as new models of existence.

In Wyrzykowski's works, cyborgness seems to be an inalienable quality of a human being. A cyborg, which is a figure of transgression, concurrently becomes a figure of man, whose identity is defined through the body. Yet Wyrzykowski denies the body its closure within physicality designated by muscles and skin. That body is transformed into information inscribed in the system of communication with another body, another organism (and another "I"). It can probably be perceived also as emotions attendant on various acts (including sexual acts) sent, received and registered outside of the continuum of the body. Wyrzykowski is convinced that *soma* is just one of the forms in which an organism may exist. He is searching for the body in isolation from its traditionally perceived boundaries. Hence he moves the body into virtual space, in which it may be subjected to a visual hybridization and multiplication, and it may be captured outside its physical contours that decide on its illusory integrity in the real world.



Cyborg's Sex Manual 1.1., 1999
instalacja wideo, 21 min 57 s
Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 2008 r.

Cyborg's Sex Manual 1.1., 1999
video installation, 21 min 57 sec
Work purchased by the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in 2008

Honza Zamojski

Tekst napisany przez Honzę Zamojskiego na kalce maszynowej towarzyszył cyklowi rysunków zaprezentowanych na wystawie indywidualnej artysty w Galerii Arsenał w Białymstoku w 2012 r. Kontekstem potoku słów był zestaw wizualnych notatek, narzucających się myśli i obrazów związanych z procesem tworzenia sztuki. Rysunkowe refleksje Zamojskiego dotyczą jednak nie tylko artysty, ale także wszelkich czynników i osób, które artystę tworzą. Tak więc rysunki mówią też o krytyce sztuki, o historii sztuki i jej metodologiach, pytaniach zadawanych artystom i dziełom sztuki, w końcu o odpowiedziach na nie.

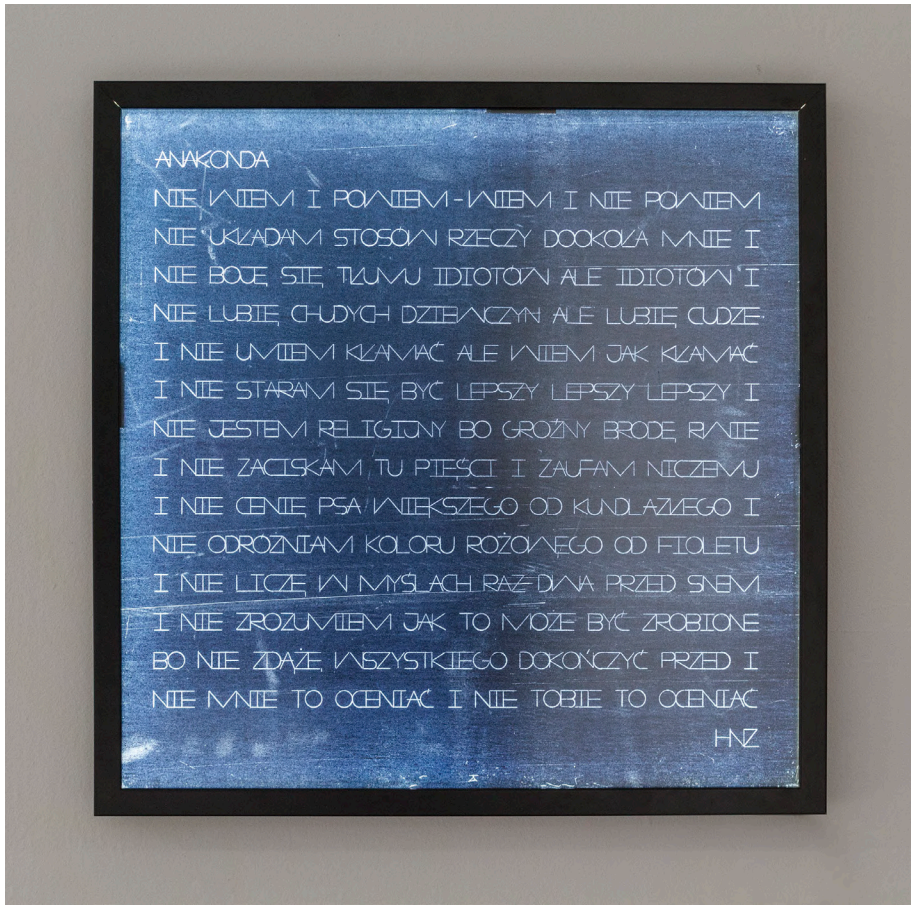
Zamojski pisał i rysował na papierze. Jednak właściwym nośnikiem dzieła stała się w wypadku jego działań kalka, papier „pośredni", traktowany zawsze w sposób czysto utylitarny. Nośnikiem tym bardziej intrygującym, że jego status jest mało uchwytny – sytuuje się między oryginałem a kopią. Tradycja grafiki sugerowałaby porównać kalkę z płytą, na którą przenoszony jest rysunek, odbijany później na papierze bądź innym podłożu. Porównanie złudne, bowiem owego pierwszego rysunku nikt w istocie nie traktuje jako oryginału, którego kopią jest powstała rycina. Już samo takie podejście do kalki jest pewną dywersją, ingerencją w ważną dla historii sztuki, a zwłaszcza rynku antykwarycznego, relację kopia – oryginał.

Na pokazanych wraz z wierszem rysunkach można było odnaleźć emotikony wpisane w kulturę smartfonów, schematy jak z podręczników pisma technicznego, bazgroły i emocjonalne notatki czy w końcu nawiązania do kanonicznych dzieł sztuki, takich jak *Autoportret* (1659) Rembrandta van Rijna czy *Stańczyk* (1862) Jana Matejki. Obecna na wielu szkicach figura Pinokia wprowadza jeszcze wątki literackie, bajkowe i psychologiczne. Zamojski wizualizuje wszystko to, co tkwi w głowie artysty, a o co pyta krytyka i historia sztuki: wpływy, inspiracje, techniki, koncepcje i znaczenia prac. Widzów i krytyków swoich dzieł artysta zostawia z wierszem: „[...] NIE LUBIĘ CHUDYCH DZIEWCZYN ALE LUBIĘ CUDZE/ I NIE UMIEM KŁAMAĆ ALE WIEM JAK KŁAMAĆ/ *[...]* I NIE ZROZUMIEM JAK TO MOŻE BYĆ ZROBIONE/ BO NIE ZDĄŻĘ WSZYSTKIEGO DOKOŃCZYĆ PRZED I/ NIE MNIE TO OCENIAĆ I NIE TOBIE TO OCENIAĆ". To, co dotyczy twórczości, tkwi w zapleczu pamięci, szufladach nieuświadomionego, w bagażu kultury. Być może nawet sam artysta odbiera to jako chaos, któremu pewien porządek nadają pojedyncze gesty twórcze.

The text which Honza Zamojski wrote on carbon paper accompanied a cycle of drawings presented during his solo exhibition in Galeria Arsenał in Białystok in 2012. The background to the stream of words was a set of visual notes on thoughts and images that came to the artist's mind in connection with the process of creating art. Yet Zamojski's reflections in drawing refer not only to the artist himself, but also to all factors and persons by which he is constituted. Thus, these drawings tell of art criticism, art history and its methodologies, the questions artists and works of art tend to be asked, and, ultimately, the answers to those questions.

Zamojski wrote and drew on paper. But in the case of his actions, the proper medium for a work was carbon paper – a 'mediating paper', always treated in a purely utilitarian manner. It is an even more intriguing medium considering that its status is ambiguous, situated between an original and a copy. The tradition of graphic art might recommend comparing carbon paper to the plate onto which a drawing is transferred in order to be printed on paper or some other material. This, however, would be a fallacious comparison, since that first drawing is never really treated as an original of which the resulting print is only a copy. This very approach to carbon paper is already a transgression, an intrusion into the relationship between the copy and the original – a relationship which is, after all, crucial to art history, and especially to art market.

Drawings exhibited together with the poem showed, among others, emoji that are an element of the smartphone culture, schematic sketches resembling those in technical lettering manuals, squiggles and emotional notes, as well as references to canonical works of art such as Rembrandt van Rijn's *Self-portrait* (1659) or Jan Matejko's *Stańczyk* (1862). In addition, many of the sketches show the figure of Pinocchio, which references literary and fairy-tale motifs and psychological themes. Zamojski visualises everything that an artist's mind may contain and which is often enquired about by art critics and art historians: influences, inspirations, techniques, conceptions and meanings of his works. He leaves his critics and recipients with the poem: "[...] I DON'T LIKE SKINNY GIRLS BUT I LIKE OTHER MEN'S GIRLS / AND I AM NOT GOOD AT LYING BUT I KNOW HOW TO LIE / *[...]* AND I WILL NOT UNDERSTAND HOW IT CAN BE DONE / BECAUSE I WILL NOT MANAGE TO FINISH EVERYTHING BEFORE AND / IT IS NOT FOR ME TO JUDGE AND IT IS NOT FOR YOU TO JUDGE". Things that pertain to creativity are embedded in the recesses of memory, in the drawers of the subconscious, in the cultural baggage. It is not impossible that the artist himself perceives all this as a chaos, on which some order is imparted by solitary creative gestures.



Anakonda, 2012
rysunek na kalce maszynowej / lightbox, 50 × 50 cm
Praca podarowana Galerii Arsenał w Białymstoku przez artystę w 2013 r.

Anaconda, 2012
drawing on carbon paper / lightbox, 50 × 50 cm
Work donated to the Arsenal Gallery in Białystok by the artist in 2013

Kuratorka *Kolekcji II* Monika Szewczyk

Izabela Kopania
ZBIÓR OTWARTY 2
Prace z *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku

Recenzentki
dr Marika Kuźmicz
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
dr Małgorzata Dawidek Gryglicka
Slade School of Fine Art, University College London

Redakcja Ewa Borowska
Zestawienie prac w *Kolekcji II* Ewa Borowska
Opracowanie graficzne Michał Maciejewski
Projekt okładki Szymon Szymankiewicz
Tłumaczenie na angielski Klaudyna Michałowicz
Zdjęcia Maciej Zaniewski, Jan Szewczyk / archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku (chyba że podano inaczej)
Wybór reprodukcji Katarzyna Kida, Ewa Borowska
Korekta Ewa Borowska

© Copyright by
Galeria Arsenał w Białymstoku and Authors
Białystok 2023

Wydawca / Published by
Galeria Arsenał w Białymstoku
ul. Adama Mickiewicza 2
15-222 Białystok, Poland
galeria-arsenal.pl

G A L E R I A Arsenał Białystok

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution

Białystok 2023

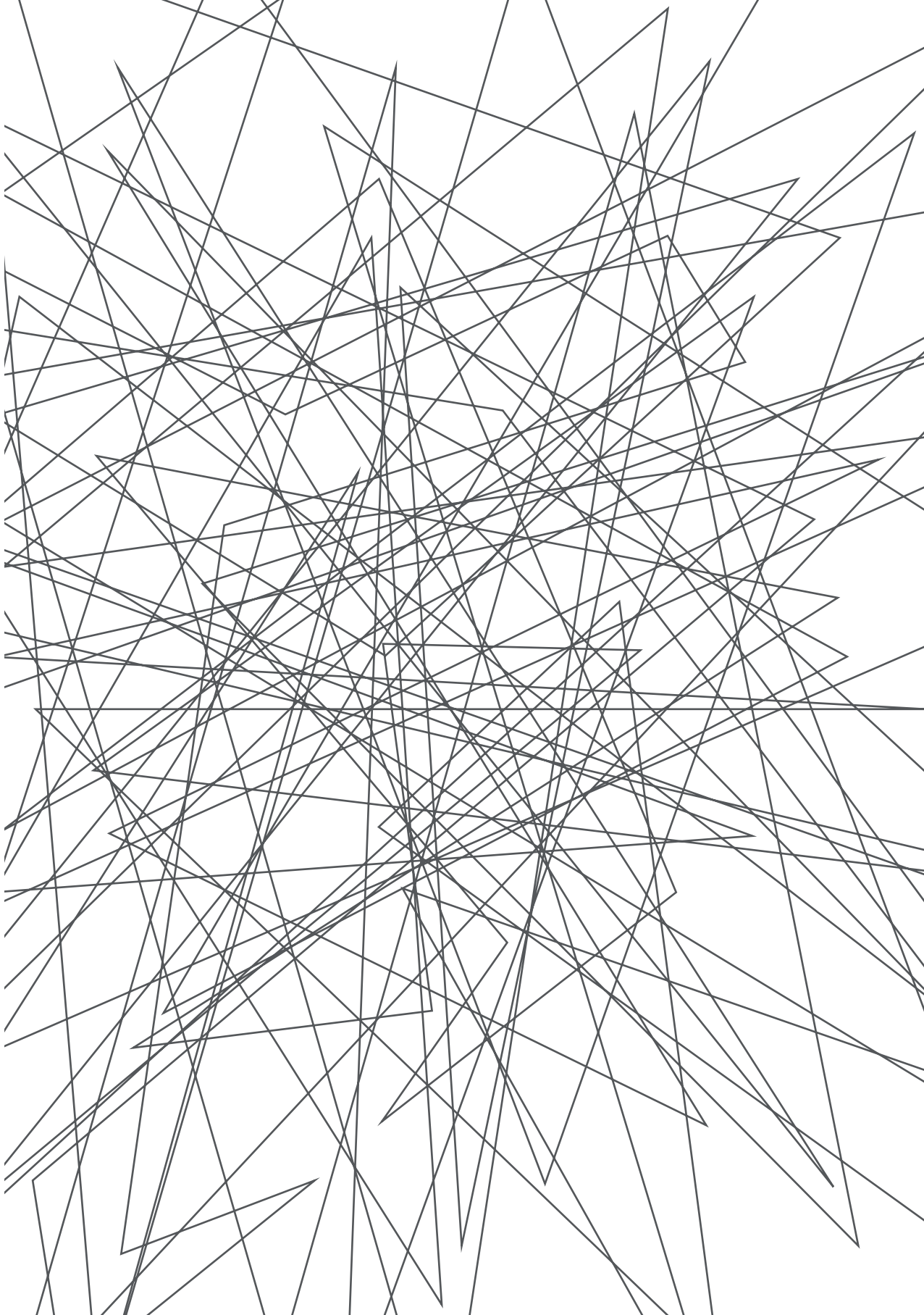
ISBN 978-83-66262-23-2

Curator of *Collection II* Monika Szewczyk

Izabela Kopania
OPEN SET 2
Works from *Kolekcja II* of Galeria Arsenał in Białystok

Reviewers
Dr Marika Kuźmicz
Academy of Fine Arts in Warsaw
Dr Małgorzata Dawidek Gryglicka
Slade School of Fine Art, University College London

Editing Ewa Borowska
List of works in *Collection II* Ewa Borowska
Layout Michał Maciejewski
Cover design Szymon Szymankiewicz
English translation Klaudyna Michałowicz
Photos Maciej Zaniewski, Jan Szewczyk / Arsenal Gallery's photo archive (unless otherwise stated)
Selection of images Katarzyna Kida, Ewa Borowska
Proofreading Ewa Borowska



Z książki wyłania się obraz zbioru dzieł sztuki ogniskujących dyskusje kluczowe dla najnowszej sztuki polskiej. Szczególnym kontekstem są dla nich prace artystów z innych krajów dawnego bloku wschodniego, których obecność świadczy o ponadlokalności *Kolekcji II* i przemyślanej polityce jej kształtowania. Istotne miejsce w publikacji zajmuje analiza prac podejmujących dialog z historią, życiem społecznym i kulturą Podlasia. Tym propozycjom autorka przygląda się z dużą wnikliwością, upatrując w nich rysu stanowiącego o wyjątkowości zbioru.

dr Marika Kuźmicz
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Precyzyjny aparat interpretacyjny i językowy autorki otwiera *Kolekcję II* dla szerokiej publiczności, również dlatego że badaczka rezygnuje z hermetycznej ramy metodologicznej, uwalniając potencjalnych odbiorców od akademickiego protokołu. Zamiast tego sytuuje swoje rozważania w bliższych doświadczeniu czytelnika kontekstach społecznych, historycznych i kulturowych. Tworzy kalejdoskop mikroopowieści, dowodząc zarazem swego doskonałego warsztatu historyczno-artystycznego i dyskretnego pisarstwa.

dr Małgorzata Dawidek Gryglicka
Slade School of Fine Art, University College London

What emerges from the book is a picture of a collection of artworks which provide a focus to debates that are crucial to recent Polish art. A special context is supplied by works by artists originating from other countries of the former Eastern Bloc, whose presence testifies to the supra-local character of *Collection II* and the thoughtful policy of its formation. An important place in the book is occupied by the analysis of works that engage in a dialogue with the history, social life and culture of Podlachia. The author reviews these proposals with great insight, perceiving them as the feature that makes the collection unique.

Dr Marika Kuźmicz
Academy of Fine Arts in Warsaw

The author's precise interpretative and linguistic apparatus opens *Collection II* to a wide audience, not least because she dispenses with a hermetic methodological framework, thus freeing potential audiences from academic protocol. Instead, she situates her reflections in social, historical and cultural contexts closer to the reader's experience. She creates a kaleidoscope of micro-narratives, at the same time demonstrating her excellent art-historical skills and discreet mode of writing.

Dr Małgorzata Dawidek Gryglicka
Slade School of Fine Art, University College London