

Miłość na skraju przepaści
Love on the Edge

Miłość na skraju przepaści / Love on the Edge

Galeria Arsenał elektrownia / Arsenal Gallery power station, Białystok, 29.05.–16.08.2015

kuratorki / curators: Denise Carvalho & Monika Szewczyk

dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

patronat medialny / media patronage:

OBIEG

**NOTES
NA 6 TYGODNI**

SZ U M

O.pl

**gazeta
WYBORCZA.PL**

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

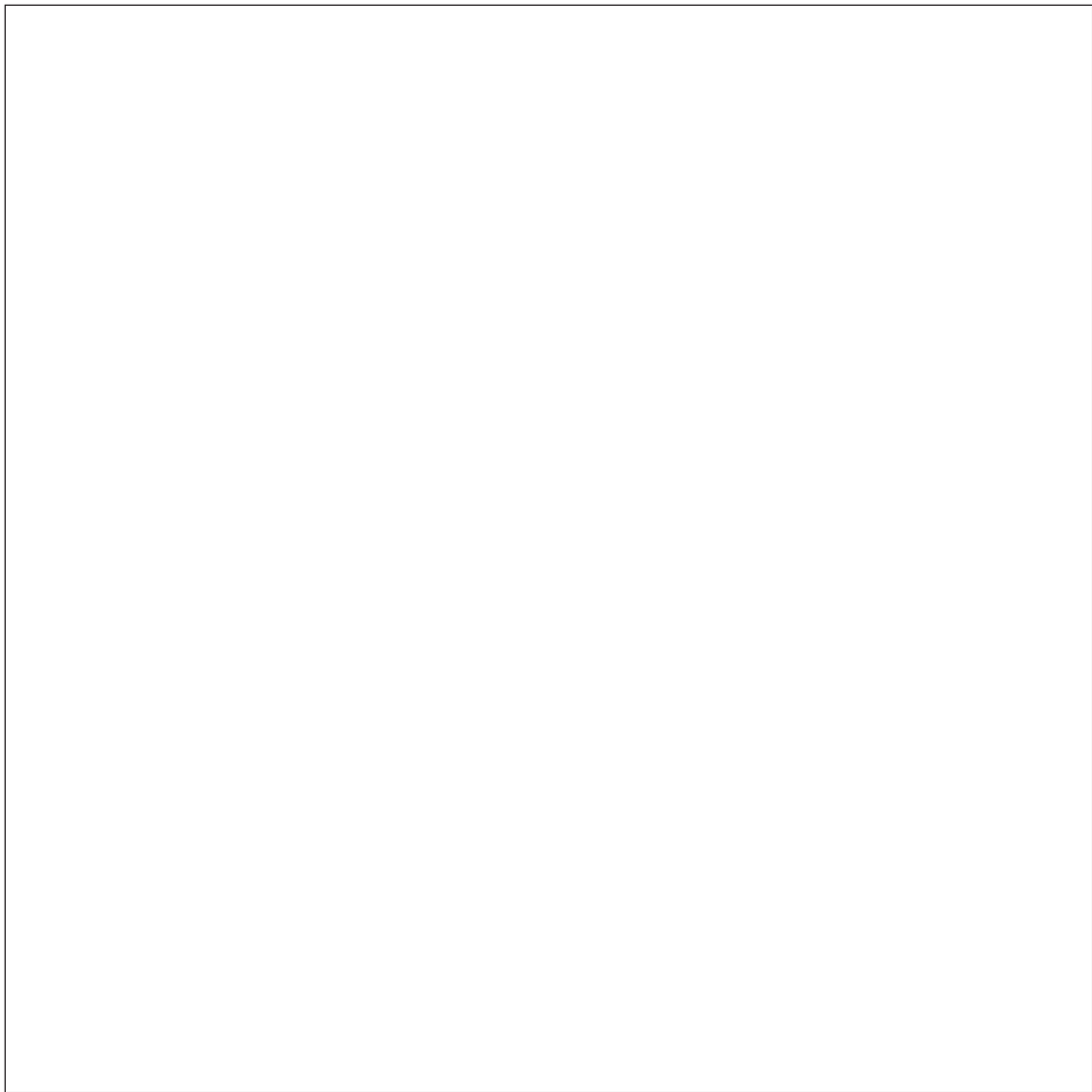
ISBN 978-83-89778-98-7

Miłość na skraju przepaści

Love on the Edge

Anna Baumgart, Milena Dopitová, Ira Eduardovna
Alla Georgieva, Izabella Gustowska, Kristina Inčičūraitė
Elżbieta Jabłońska, Anna Jermolaewa, Magdalena Jetelová
Alevtina Kakhidze, Šejla Kamerić, Lesia Khomenko
Katarzyna Krakowiak, Victoria Lomasko, Agata Michowska
Duba Sambolec, Kateřina Šedá, Mare Tralla

Galeria Arsenał, Białystok, 2015



Miłość na skraju przepaści

Denise Carvalho

„Powstrzymujemy się od miłości do obcego – czyli nie wcielamy w życie polityki opartej na miłości w sposób zdecydowanie bardziej ekspansywny – właśnie w wyniku istnienia na świecie rządów przemocy oraz narzuconych podziałów, które nam tego zakazują, które powodują, że polityka budowana na miłości jest nie tylko niebezpieczna, ale wręcz niemożliwa”. [Michael Hardt, *A Conversation with Michael Hardt on the Politics of Love*, rozmowa Leonarda Schwartza, „Interval(le)s”, 2008/2009, nr 4/5, s. 818]

„Jako dodatek do pożądanego, na dalekim i na bliskim krańcu przyjemności, miłość omija lub wypiera jedno i drugie, pozwalając mi rozwinąć się do wymiarów kosmosu”. [Julia Kristeva, „In Praise of Love”, w: *Tales of Love*, Columbia University Press, New York, 1987]

„Miłość na skraju przepaści” to wystawa zgłębiająca transgresyjne, a pomimo to inspirujące strony miłości. Czy jesteśmy w stanie zniszczyć konstrukty inności i wymazać podziały narzucone przez dyskryminację i wysiedlenie? Za pośrednictwem wypowiedzi i dzieł artystek z Europy Wschodniej pragniemy przyjrzeć się efektom kultury powojennej i obecnej – tym, które wynikają z traumy i wykluczenia społecznego lub różnego rodzaju dyskryminacji: ze względu na płeć, orientację seksualną lub pochodzenie etniczne, bądź też tym spowodowanym przesiedleniem kulturowym na skutek bieżących wydarzeń geopolitycznych i gospodarczych w regionie. Będące na różnych etapach życia twórczego artystki proponują odmienne perspektywy oraz strategie oporu, ukazując dawne i aktualne problemy w zupełnie nowym świetle.

Praca Anny Baumgart *Ekstazy, histeryczki i inne święte* (2004), po raz pierwszy pokazana na wystawie „Kolekcja wstydliwych gestów” (2004) w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, koncentruje się na kwestii samookaleczania w kontekście historii miłości i rozpacy między matką i córką. Artystka ujawnia ukryte efekty traumy, aspekty kobiecej samotności i odrzucenia. Wyobcowanie nie dotyczy tu narodowości czy tożsamości, ale nieodpowiedniej podmiotowości jednostki w wyniku kulturowej stygmatyzacji, która stała się standardem. Wiele z tego rodzaju naznaczeń niepostrzeżenie przenikło do sfery języka. Są niewypowiedane, ich obecność negowana, niemniej pozostają wszechobecne we współczesnym społeczeństwie. W wideo autorstwa Baumgart słabość córki skrywana jest pod maską czujności okazywanej wobec ciała matki. Próby samookaleczenia podejmowane przez matkę sugerują, że ciało jest dla niej jednocześnie tabu i fetyszem. Artystka bada również stygmat hysterii, nałożony na kobiety w okresie wiktoriańskim i nadal istniejący w wielu współczesnych społeczeństwach. Zastanawia się, czy sztuka może stanowić platformę uzdrawiania traumy, a także zwiększania świadomości na jej temat i mówienia o niej. Histeria dała kobietom głos, by mogły wykrzyczeć w każdy możliwy sposób swoje subiektywne braki, obcość wobec samych siebie w świecie kształtowanym przez uprzedzenia, dyskryminację, niewiedzę i wyparcie.

Dwie prace Baumgart pt. *Świeże wiśnie* oraz *Świeże wiśnie. Appendix* (obie z 2010) poświęcone są piętnu kobiet ofiar drugiej wojny światowej w oczach powojennych pokoleń. Stworzone na wystawę w norweskim Falstad Centre, dzieła te nawiązują do doniesień na temat prostytucji kobiet jako formy pracy przymusowej w nazistowskich obozach koncentracyjnych, takich jak Falstad, Buchenwald czy Auschwitz. Przez całe powojenne dziesięciolecia ofiary gwałtów często były poddane społecznemu ostracyzmowi. Postrzegano je jako w pewien sposób odpowiedzialne za to, co je spotkało, odbierając im jednocześnie status ofiar wojennych. Dopiero dwie dekady temu kobietom tym przywrócono tożsamość w zbiorowej pamięci o ocalonych z wojny. Prace wideo, stanowiące połączenie dokumentu i technik parateatralnych oraz metody ustawień rodzinnych Hellingera, koncentrują się na wyrażaniu traumy i zrytualizowanych metodach przebaczenia i odkupienia.

Przerwanie milczenia jest niezbędne w procesie zdrowienia fizycznego i emocjonalnego – dotyczy to ofiar wojen etnicznych, ale nie tylko. W czasie dyktatury w Brazylii podobne doświadczenia były udziałem kobiet, dzieci i mężczyzn poddanych przemocy fizycznej i seksualnej, torturom i egzekucjom. Fakty te do niedawna były w większości przemilczane. Dopiero w 2010 roku Międzypaństwowy Trybunał Praw Człowieka zwrócił się do Brazylii z żądaniem zbadania zbrodni dyktatury oraz ukarania sprawców.

Słoweńska artystka mieszkająca w Oslo, Duba Sambolec, porusza kwestię bezkarności za zbrodnie przeciwko ludzkości, w szczególności za ludobójstwo w Srebrenicy w 1995 roku, gdzie miała miejsce masakra ponad siedmiu tysięcy muzułmańskich mężczyzn i chłopców. Pomimo iż w 2007 roku Międzynarodowy Trybunał Sprawiedliwości wydał orzeczenie, w którym stwierdzono, że Serbia naruszyła Konwencję w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa – poprzez zaniechanie zapobieżenia zbrodni oraz ukarania sprawców ze Srebrenicy – Serbowie kwestionowali dokładną liczbę zabitych oraz fakt planowania ludobójstwa. Artystka wspomina swoje głębokie poruszenie na widok telewizyjnej relacji ukazującej muzułmańskie kobiety ze Srebrenicy: siedzące na schodach

ratusza w niemym, trwającym kilka dni proteście wobec braku informacji ze strony władz na temat losów ich ojców, braci, mężów czy synów. Następnie w telewizji pojawił się krótki materiał pokazujący kobiety chodzące po lesie z kijami w rękach i zbierające szczątki swoich bliskich. Konflikt ten stał się punktem wyjścia do stworzenia pracy *Kolekcjonerki #2* (2001–2002) pokazanej w Galerii Arsenał elektrownia. Projekcja w kształcie koła zaczyna się od niewyraźnego obrazu, któremu towarzyszy kobiecy szept wypowiadający niepowiązane ze sobą słowa. Okrągły kadr filmowy, powszechnie stosowany we wczesnych etapach rozwoju kinematografii, funkcjonuje jako metafora powiększonej źrenicy oka obserwatora, ograniczonego przez brak łączności z „tym innym”. Komentarz do dzieła stanowi neon składający się z czterech słów oddzielonych wielokropkiem: „...very...must...more...more...”. W miarę jak głos wymawia pojedyncze wyrazy ze zmieniającą się intonacją, w widzu budzą się odczucia zaciekawienia, irytacji lub sceptycyzmu. Jednocześnie coraz wyraźniejsze stają się obrazy kolorowej biżuterii, naszyjnika z pereł, żywych roślin. Wzorowane na stylu pisarskim Becketta, za pomocą którego autor podkreśla tragikomiczne ograniczenia człowieka, rozproszone słowa pojawiające się w pracy wideo tracą swoje kontekstualne znaczenia. Słowa bez zdań stają się zdarzeniami bez historii, a rzesze niemych mużułmańskich kobiet są skazane na milczenie w wyniku bezkarności i dyskryminacyjnej działalności rządów. Nie dane jest im w godziwy sposób pochować i opłakać swych bliskich.

Praca Duby Sambolec *Raport sytuacyjny #3* (2013) to instalacja wideo zawierająca także rysunki drukowane na papierze i na wojskowych flagach i sztandarach, ukazujące symboliczne schematy i uporządkowane dane w języku wojskowym. W Galerii Arsenał pokazane zostało tylko wchodzące w skład pracy wideo pt. *Czekające kobiety NATO* (2001–2013), w którym autorka koncentruje się na „drugiej” stronie życia kobiet w wojsku: gdy przebywają w koszarach lub innego rodzaju miejscach przejściowych. Sposób zachowania, mundur, milczenie lub powtarzane słowa – wszystko to składa się na hierarchiczne wzorce doświadczane przez żołnierki, obnoszące się ze swoją powierzchowną kobiecością w oczekiwaniu na nowe rozkazy. Judith Butler zwraca uwagę na niespójności pomiędzy

zachowaniem a mową w kontekstach seksualnym i militarnym¹. Jakkolwiek nie zawsze dane jest nam decydować o tym, jak się zachować, możemy korzystać z pośrednictwa mowy w celu podważenia narzuconego zachowania, jednocześnie zblizając to zachowanie do tego, co mówimy. Być może to właśnie widzimy w owej odgrywanej kobiecości żołnierek z NATO. W wideo uchwycona została atmosfera introwersji i napięcia, kiedy to kontrolowane działania pokazanych kobiet maskują nieprzewidywalność ich losów. Gotowość na to, co niespodziewane, leży w zakresie ich obowiązków, to element składowy przetrwania, stale obecny, choć nieobjawiający się w miejscach czy momentach „pomiędzy”. W obiektywie Sambolec wojskowa estetyka spaja gesty posłuszeństwa i dowodzenia z kobiecymi rytuałami i etykietą, jak na przykład wyprostowana i godna postawa, oszczędna intonacja, krótkie, prozaiczne zdania, schludny wygląd. Film powstał jako performance w Akademii Sztuki Pięknych w Trondheim w Norwegii. Budynek Akademii naznaczony został przez wiele różnych historii, jako była fabryka zbudowana przez nazistowskich Niemców podczas okupacji Norwegii w czasie drugiej wojny światowej. Niektóre sceny odegrane zostały w akademickiej kawiarni zbudowanej niedawno w przeszklonym atrium. Intencją artystki była eksploracja architektury budynku jako „publicznego nie-miejsca o wielorakim potencjale” w celu podkreślenia jego przejściowości, statusu bycia pomiędzy, oddającego szczególny stan umysłu oraz sytuację kobiet w wojsku.

1395 dni bez czerwonego (2011) autorstwa Šejli Kamerić i Anriego Sali, we współpracy z Arim Benjamine Meyersem, to film oparty na historii oblężenia Sarajewa (1992–1996), kiedy to przez 1395 dni miasto i jego mieszkańcy ostrzeliwani byli przez serbskich snajperów rozmieszczonych na wzgórzach wokół. W warstwie narracyjnej filmu poczucie niechybnego zagrożenia przeplata się z rodzącą się samoistnie odpornością, co zostaje oddane przez postać zdystansowanej, powściągliwej bohaterki granej przez hiszpańską aktorkę Maribel Verdú. Kobieta idzie przez Sarajewo dumna i z podniesionym czołem. Przekraczając ulice i skrzyżowania, jest czujna, ale nie okazuje strachu. W innych scenach widzimy orkiestrę Filharmonii Sarajewskiej w czasie prób VI Symfonii Czajkowskiego –

dźwięk ma tu charakter diegetyczny, jest częścią przedstawionej rzeczywistości. Poszczególne etapy próby wydają się sercem filmu, przestrzenią, w której można odetchnąć, antraktem między niebezpieczeństwami miasta. W filmie brak jest typowych elementów języka kinowego, takich jak ścieżka dźwiękowa, narracja czy akcja. Nie ma słów, wątków ani punktów zwrotnych, postaci nie są ze sobą powiązane. Pomimo to unosi się tu atmosfera powagi, a pomiędzy scenami pojawia się subtelny suspens. Główny nacisk położony jest zarówno na bezpośrednie działanie idącej postaci, jak i na statyczny ekran stanowiący pole re-prezentacji: prezentacji, która składa się z relacji pomiędzy treścią a kontekstem. Kobieta stanowi aluzję do *flâneuse*, jest cokolwiek nieobecna, gdy przemierza kolejne drogi i przejścia. Innym razem wydaje się śmiało zapuszczać w nieznanne terytoria, rezygnując ze standardowych manewrów i zachowań typowych dla osoby pieszej. Przemieszczająca się bohaterka nadaje opowieści nieme *tempo andante*. Pomimo iż w filmie nie istnieje wyraźna ciągłość pomiędzy źródłem a punktem docelowym, wiemy, że opowiada on historię, która się wydarzyła. Nacisk na zmianę i kierunek nieprowadzący do rozwiązania akcji kusi widza, by zburzyć relację umysł-oko – co być może stanowi główne przesłanie filmu.

Kolejnym komentarzem do historii jest wideo Agaty Michowskiej *Lekcja historii* (2012), w którym widzimy kobietę przewracającą karty książki bosymi stopami. Być może jest to opowieść o osobie szukającej swego miejsca w kontekście historii. Być może wertowane kartki książki stanowią sugestię, że historie szybko popadają w zapomnienie, a pamięć zanika. Problem historii polega na tym, że staje się ona uniwersalna i hegemoniczna w wyniku zatracania bezpośredniej łączności z czasem i przestrzenią. Dyskurs jest podobny do historii. Michel Foucault twierdzi, że dyskurs „nie jest majestatycznie rozwijaną manifestacją podmiotu, który myśli, poznaje i który o tym mówi: przeciwnie, jest on całością, w której może się zaznaczać rozproszenie podmiotu i jego nieciągłość”⁷². W dobie technologii i zawłaszczania informacji historia staje się dyskursem, staje się przestarzała i skorumpowana przez błędne informacje i nadużycia. Historia coraz bardziej odchodzi od zainteresowania prawdziwym człowiekiem i prawdziwymi konfliktami. Można powiedzieć, że dziś historia

stanowi jedynie punkt odniesienia, dodatek. Jednak nawet kiedy historia postrzegana była jako siła integracyjna, w jej tchnieniu nigdy nie było przywiązania do prawdy, zawsze była pełna uprzedzeń i przepełniona ideologią. A co z obecną historią kobiet? Być może jest ona bliższa metodom technologii, bardziej rozproszona i niewidoczna, a zarazem bardziej obecna ze względu na swą płynność i rozprzestrzenienie wśród różnych praktyk i obszarów myśli. Co ważniejsze, historia kobiet istnieje poprzez specyficzność działań, w codziennych sytuacjach, w spotkaniach kobiet i ich głosach. Historia kobiet ma siłę, ponieważ zawsze pozostaje w relacji do innego. Tożsamość i różność pojawiają się poprzez relację z innym, w sposobie, w jaki ta relacja nas ogranicza, ale także w tym, jakie możliwości przed nami otwiera.

Eksperymentalny film dokumentalny *Spotkanie* (2012) litewskiej artystki Kristiny Inčiūraitė to korespondencyjny dialog prowadzony z kobietą na portalu randkowym. Praca powstała na kanwie dziecięcych wspomnień artystki z czasów jej letnich wakacji spędzanych w nadmorskiej miejscowości Swietłogorsk w obwodzie kaliningradzkim. To region należący do Federacji Rosyjskiej i ostatnia rosyjska eksklawa uwieczona pomiędzy terytoriami Polski i Litwy oraz Bałtykiem. Obecny stan rozkładu i opuszczenia Swietłogorska został w filmie przełożony na długie ujęcia wyludnionego kurortu po sezonie. Powracające obrazy nieczynnej kolejki linowej i zdewastowanej wieży łączą utopijną fotografię z dystopijną architekturą. Inčiūraitė przyjmuje w filmie tożsamość litewskiego mężczyzny, swego męża, i wymienia mejle z Rosjanką ze Swietłogorska na temat jego (jej) dziecięcych wspomnień z tego miasta. Zmiana tożsamości pozwoliła artystce uzyskać nową perspektywę w komunikacji z kobietą, ale także umożliwiła jej odnalezienie bardziej płynnej świadomości własnej tożsamości.

Praca zatytułowana *Pozdrowienia do Pragi* (2013) Iry Eduardovnej powstała w czasie rezydencji artystki w praskim Centrum Sztuki Współczesnej FUTURA w 2013 roku. Jest to wideo, które również koncentruje się na temacie korespondencji – tym razem prowadzonej przez dziewczynki z krajów

bloku wschodniego w latach 80. ubiegłego wieku. Praca bazuje na dziecięcych wspomnieniach artystki i jej siostry z ich rodzinnego Taszkientu, stolicy Uzbekistanu. W 1987 roku siostra Iry, Wiktoria, uczestniczyła w programie wymiany listów pomiędzy dziećmi ze Związku Radzieckiego a młodzieżą z państw socjalistycznych, takich jak Czechosłowacja czy Polska. Korespondencja między Wiktorią a dziewczynką z Pragi pokazuje ich odmienne doświadczenia, w obu wypadkach definiowane jednak przez wpływ języka rosyjskiego jako narzędzia prania mózgow. Podobnie jak w innych swoich pracach, Eduardovna stosuje tu analogię do teleturniejów telewizyjnych i odwołuje się do wpływu mediów, aby dojść do szerszych rozważań na temat złożonych kwestii tożsamości i komunikacji. Wybór zdań, jakiego dokonują bohaterki, aby opisać swoje uczucia lub doświadczenia swych kultur, staje się „reality show”, telewizyjną grą. Pojawiające się na ekranie słowa są przetwarzane w stwierdzenia, o których wiarygodności decyduje jury. Dokonuje się tu zatem problematyzacja trywialnych kolokwializmów rodem z kultury mediów – przez przeniesienie ich w wymiar sztucznych truizmów zachowań społecznych i tożsamości kulturowej, zwracających uwagę na problem indoktrynacji stosowanej przez reżimy komunistyczne. Tę konkluzję można też odnieść do tego, jak codzienny język, pamięć i historia mogą paść ofiarą zawłaszczenia przez konkretne dyskursy lub cenzurę będące wytworem kultury mediów w wyniku prowadzonych statystyk oglądalności lub monopoli kulturowych. Wolność redefinicji języka jest jednym z przywilejów, z którego nigdy nie powinniśmy rezygnować. W natłoku sprzeniewierzonego języka wypowiedzi są zawsze formułowane, wypowiedane, antycypowane w sposób organiczny. Pojawiają się przez to nowe możliwości, nowe konteksty prowadzące do nowych form uprawnienia i działania.

Przestarzała ideologia lub historia, np. czasów sowieckich, może być postrzegana jako satyra, jeżeli przyjmą perspektywę kulturowego spektaklu, globalnej turystyki lub liberalnego kapitalizmu. Wideo Anny Jamolaewej *Kremlowski Doppelgänger* (2009) to wywiad z sobowtórem ostatniego prezydenta ZSRR Michaiła Gorbaczowa (1990–1991). Dzieło to jest swoistą grą z dwoistością tożsamości na arenie politycznej, tak jak to uosabia postać sobowtóra, którego zmienna tożsamość jest także ele-

mentem mało wyrafinowanego dowcipu typowego dla kultury nihilistycznej. Absurdalny wizerunek sobowtóra Gorbaczowa, przestarzałego sowieckiego symbolu na miarę placu Czerwonego czy Moskwy, przywołuje świadomość manipulatorskiej roli ideologii oraz ulotnej percepcji historii. Wideo koncentruje się także na hotelu Kremlin Palace w Antalyi, popularnym wśród rosyjskich turystów ze względu na obfitość jedzenia i napojów oraz wielki basen z widokiem na budynki wzorowane na Kremlu i Soborze Wasyla Błogosławionego. Z jednej strony turystki w bikini przed Kremlm, z drugiej absurdalne odpowiedzi udzielane przez sobowtóra Gorbaczowa – wszystko to stanowi potwierdzenie, że jesteśmy w innym miejscu i że przeszłe historie nie mają już zastosowania. Trywialna kultura Moskwy w pracy Jarmolaewej bije w oczy jeszcze bardziej, gdy popatrzymy na nią w kontekście obecnej gospodarki Rosji, zawieszona pomiędzy systemem centralnie sterowanym pozostałym po czasach komunistycznych a dzisiejszym wolnym rynkiem balansującym na granicy załamania. Monopolistyczne i skorumpowane praktyki będące dziedzictwem przeszłości doprowadziły do hiperinflacji, bezrobocia oraz osłabienia ochrony socjalnej. Czy w tworzonych przez nas obecnie ulotnych kulturach przypominających sklep z pamiątkami zdobędziemy się na większą elastyczność we współistnieniu z innymi? Czy ci inni będą mogli nas wspomóc w tworzeniu mądrzejszych i bardziej stabilnych gospodarek w świecie, w którym solidarność i równość będą codzienną praktyką? Ważne, by pamiętać, że wraz z zanikiem etyki społecznej różnice społeczne będą się jeszcze bardziej pogłębiać.

Kolejną pracą Jermolaewej jest *Pocałunek* (2006). Widzimy tu całującą się parę w maskach Myszki Miki. Pocałunki stają się coraz gwałtowniejsze, przeradzając się w kąsanie, odgryzanie masek kawałek po kawałek aż do ich całkowitego zniszczenia. Przesłanie jest jasne: miłość jest jednocześnie silna i krucha, ma w sobie moc tworzenia, ale też niszczenia. Nadmiar miłości może być śmiertelny. I nie chodzi tu tylko o intensywne uczucie do drugiej osoby, ale także fanatyczne zaślepienie swoim krajem, ideologią, religią – wszystko to może doprowadzić do katastrofy. Miłość, która jest piękna, autentyczna i nowa, może łatwo stać się celem własnego udaremnienia. Maski są także symbolem

dwoistości miłości: w uczuciu do drugiej osoby czai się narcystyczna miłość do siebie samego. Próbując pokonać kogoś, pokonują jednocześnie samego siebie.

Cykl rysunków autorstwa Victorii Lomasko, 18+ (2014–2015), prezentowany jako pokaz slajdów na monitorze, ukazuje spojrzenie heteroseksualnej artystki na pary lesbijskie spędzające czas w półprywatnych klubach w Rosji, skąd artystka pochodzi. Rysunki, którym towarzyszą cytaty z rozmów z przedstawionymi parami, stanowią ilustrację problemów, z jakimi boryka się tamtejsza społeczność LGBT, będąca przedmiotem ataków, dyskryminacji, publicznego poniżania i przemocy ze strony lokalnych grup prawicowych radykałów. Według artystki zjawisko segregacji i napiętnowania zaznacza się silniej wobec lesbijek niż wobec gejów. Potwierdzają to słowa przytoczone na jednym z rysunków: „W młodości nie ujawniłam swojej orientacji przed koleżankami. Myślałam, że być lesbijką – to być potworem. Bałam się, że zaczną się mnie bać”. Pary lesbijskie nie składają się z podmiotów będących wobec siebie w opozycji, uwarunkowanych strukturą binarną. Przeciwnie, nieustannie kwestionują one patriarchalny język, jakim próbuje się je opisać. Stoją na krawędzi binarnych ról, wyśmiewając i dekonstruując konserwatywne normy poprzez ich zawłaszczanie. Powracają do przypisanых fantazji w swoich ubiorach: odgrywają rolę *butch* – męskiej lesbijki, przyjmując penisa, ale nie poddając się fallusowi.

Projekt Lomasko wynikał z potrzeby zwrócenia uwagi na wzrost dyskryminacji w Rosji po roku 2013, kiedy przyjęto ustawę zakazującą „propagandy” lub promocji nietradycyjnych relacji seksualnych wśród nieletnich. Wszelkie informacje, materiały drukowane lub wydarzenia kulturalne dotyczące kwestii LGBT muszą być opatrzone znakiem „18+”. Przed wejściem w życie ustawy, według danych zebranych przez Centrum Lewady, jedynie cztery procent Rosjan akceptowało homoseksualizm. Nowe prawo stało się pretekstem dla ekstremistów takich jak założona w 2010 roku grupa Occupy Pedophilia propagująca przemoc i publiczne poniżanie gejów i lesbijek.

W kontrolującym społeczeństwie heteroseksualnym seksualność zostaje sprowadzona do funkcji mechanicznej, a próby kwestionowania przez gejów i lesbijki ich ról wywołują dalsze zakłócenia i reakcje oporu w obrębie dominującej ideologii. Trauma na tle seksualnym może także negatywnie wpływać na możliwość jej wypowiedzenia, i jedynie poprzez powtarzanie możemy się z nią uporać. Judith Butler twierdzi, że trauma może być rodzajem zasobu, zaś powtórzenie – narzędziem³. I dalej zauważa, że „Granica wytwarzająca sferę wypowiedalności w drodze wykluczenia pewnych form mowy staje się operacją cenzury urzeczywistnianą przez sam postulat uniwersalności”⁴.

Estońska artystka Mare Tralla porusza temat „wyjścia z szafy”, zmagając się z ujawnieniem swojej orientacji seksualnej w konserwatywnym społeczeństwie. *Wpisując się w miejsce* (2010–2011) to seria fotografii dokumentujących miniperformances, które artystka – wówczas pozostająca w heteroseksualnym małżeństwie i z małym dzieckiem – realizowała w okresie, gdy odkrywała swoją seksualność. W owych performance’ach Tralla porównuje bycie lesbijką w zachowawczym środowisku do próby zamykania ciała w przestrzeniach użytkowych domowego otoczenia. Próbując wpasować swe nagie ciało w różne nienadające się do tego miejsca, jak pralka, kuweta, klatka królika, szafa, przestrzeń pod łóżkiem, stołem czy skośną belką, artystka chce podkreślić obcość lesbijskiego ciała, które nie przystaje do przypisanych mu reguł i wzorów. Osobliwe ciało pozostaje w sprzeczności z wyznaczonymi mu funkcjami, jest ograniczone do nieokreślonego, nostalgicznego, niemającego zastosowania statusu. W dominującym społeczeństwie niedyskretne ciało, które odkryło swe seksualne przeznaczenie, posługuje się niewłaściwym językiem seksualności. Nie ma już tajemnicy, pozostaje poczucie winy. Nie ma już uwodzicielskiej ciekawości, a jedynie własna zagrażająca wiedza nabyta w wyniku infiltracji ustalonego porządku i jego parametrów opresji. Podobnie jak Foucault, zadajemy pytanie: dlaczego przyjemność powinna poddać się zasadom inkwizycji i pozostać tajemnicą? Dlaczego tylko dyskrecja w kwestiach seksu jest uznawana za przyzwoitość? Dlaczego mamy kontrolować seksualną istotę żyjącą w każdym z nas? Seks pozwala czerpać przyjemność z wiedzy oraz wiedzę z przyjemności. Nie chodzi tu jednak o wiedzę opartą na władzy i kontroli, jaką posługuje się nauka i moralność, lecz

wiedzę rozumianą jako świadomość i dopasowanie. Jedyna moc wynikająca z takiego seksualnego dostrojenia to moc życia. Seks to nie tylko mechanizm reprodukcji czy bezcielesna maszyna. Nie jest stały ani określony, za to wciąż zaskakuje i rozwija się. Jest spotkaniem z sobą i z innym.

Dziennik (2009–2011) autorstwa Tralli to praca, w której autorka rozciąga ów proces obcości i odkrywania na swoją kobiecą seksualność. W cyklu zdjęć i zapisków składających się na jej pamiętnik artystka rozszerza pojęcie obcego ciała poprzez eksperymenty i gadzety erotyczne. Jej ciało seksualne nie ma żadnego dziedzictwa; jest stworzone jako asamblaż z niejasnych fragmentów, zabawek z sex-shopów czy aktów seksualnych, które kształtują tożsamość. Owe akty seksualne są zamierzonymi instrumentami politycznymi, takim nie-językiem rekwizytów zorganizowanych przeciw heteroseksualnym systemom binarnym jak też przeciw statusom o charakterze opozycyjnym lub uniwersalnym. Odtworzone, akty te stają się elementami oznaczającymi w nowym słowniku, odszyfrowując i powtórnie szyfrując możliwości kulturowe swego języka.

Złożoność kobiecego ciała zyskuje wymiar kosmiczny w pracy Izabelli Gustowskiej. *Róża – Miłość* z 2005 roku to wyświetlane na ośmiokątny ekran wideo złożone z ikonicznych wizerunków kobiet z historii sztuki, pofragmentowanych jak w kalejdoskopie. Wielość połączeń i podziałów pomiędzy obrazami stanowi aluzję do kosmologicznej świadomości zakorzenionej w naszej percepcji zmysłowej. Ważnym elementem pracy jest ukazująca się wielokrotnie twarz Ofelii – fragment obrazu Johna Everetta Millaisa, na którym Ofelia wydaje się śpiewać niesiona wodą tuż przed zatonięciem. Ta sama suknia, dzięki której może się ona utrzymać na wodzie, za chwilę namoknie i wciągnie ją ku śmierci. Cóż można powiedzieć na temat ironii czasu lub niewinności? Wystarczy chwila, by zatracić się w przyjemności; wystarczy też chwila, by poddać się końcowi. Poza Ofelii, z otwartymi ramionami i niewidzącym spojrzeniem, przywołuje skojarzenia z wizerunkami męczenników i świętych czy też z fotografiami histeryczek Jeana-Martina Charcota. Ciągłe pojawianie się oblicza Ofelii w środku projekcji wraz z towarzyszącym temu zgrzytającym dźwiękiem uświadamia nam, że życie

jest zawsze na krawędzi, nieubłagane złowieszcze. Gustowska w swoich pracach stale nawiązuje do nieodgadnionej natury percepcji i jej łączności z czasem. Jej metoda fragmentacji obrazów, w której stosuje urządzenia mechaniczne, jak stroboskopy czy pryzmaty, stanowi odniesienie do nieliniowości czasu. W swej wcześniejszej praktyce artystycznej Gustowska zastąpiła malarstwo fotografią, zintegrowała wideo z performancem i nałożyła obraz wideo na metalowe konstrukcje, wprowadzając obrotowe projekcje w przestrzeń architektoniczną. Poprzez fragmentację obrazu w obszarze odniesień międzyobrazowych – bądź też odniesień międzytekstowych z wykorzystaniem obrazów – artystka dokonuje rekonfiguracji koncepcji czasu i przestrzeni, zmieniając obraz i jednocześnie redefiniując jego elementy oznaczające.

Instalacja holograficzna *Moja, chodź, mam, moja, biore!* (2012) autorstwa Mileny Dopitovej opiera się na замыśle, że miłość jest grą, organiczną i społeczną interakcją, rodzajem wspólnej aktywności. Projekcja ukazuje choreografię, która stanowi mieszkankę gry w siatkówkę i tańca, łącząc eliptyczne postrzeganie przestrzeni wirtualnej i holografii oraz symulując czas linearny. W dwóch kolejnych pracach wideo: *Koło sześćdziesiątki* (2003) i *Green Plateaus I* (2003) Dopitová analizuje tęsknotę za czasem minionym poprzez obserwację intymnego spotkania sióstr bliźniaczek. Odniesienie do czasu stanowi tu subwersję opowieści, ukazując dwie strony odwróconej nostalgii starzenia. W jednym z filmów artystka i jej siostra pokazane są w charakterystycznych, gdzie ich włosy i twarze poddawane są radykalnym zabiegom postarzającym. W kolejnym obrazie widzimy obie siostry już po sześćdziesiątce, świętujące muzyką i tańcem utracony czas. Strach przed starością i samotnością daje się przezwyciężyć dzięki podnoszącej na duchu obecności siostry bliźniaczki, choć powtórzone oblicze wywołuje uczucia narcystyczne, a chęć przetrwania odczuwana przez ego zyskuje na intensywności.

Podwójność oblicza jest także elementem transgresyjnym w wideo Alevtiny Kakhidze *Negocjacje małżeńskie, część 1* (2010), w którym widzimy artystkę i jej męża w trakcie strzyżenia ich w takim samym stylu. Film stanowi żart z różnic w wyglądzie tworzonych przez standardy opozycji płciowych

i kwestionuje tradycyjne zachowania, jednocześnie ironizując z mimetycznych sposobów bycia. Praca przesiąknięta jest subwersywnym poczuciem humoru – dokonuje się tu bowiem dekonstrukcja mimesis poprzez zastosowanie mimesis. Jako że wszyscy jesteśmy produktami powierzchownej kultury wyglądu, upodabnianie się do innych staje się naszą drugą naturą. Zarazem nabijamy się z aktu imitacji poprzez jego przejęskrawienie. W tym wypadku jednak celem artystki było naruszenie stereotypów płciowych podtrzymywanych przez heteroseksualną normę. Normą jest, że tożsamość kształtujemy poprzez określanie, utożsamianie się. Tożsamość może także manipulować narracjami kwestionującymi dominującą kulturę. Co znaczy sytuacja, kiedy identyfikujemy po to, by dezidentyfikować? W pracy Kakhidze jawne utożsamianie się czy identyczność jako forma błędnego rozpoznania przyczynia się do zmiany językowych elementów oznaczających. Innym aspektem pracy jest podkreślana banalność codziennych rytuałów związanych z wyglądem w celebryckim spektaklu. Spektakl jest szczególnym rodzajem produktu czy też towaru, ale jest też systemem kulturowym, w którym ma miejsce obrót towarami. Oba zjawiska są sterowane przez ludzką komunikację, która także jest towarem. Salon fryzjerski jest przykładem miejsca oferującego usługi na rzecz upiększania ludzkiego wyglądu, zaś ciała stają się fetyszami, rzeczami samymi w sobie, obiektami w spektaklu. Wizerunek ciała i jego zdolności performatywnych rozumianych jako język jest towarem w dobie wirtuozerii. Paolo Virno podkreśla, że doskonałe ciało jest bytem par excellence politycznym. „Język nie ma »produktu końcowego«. Każda wypowiedź jest wirtuozerskim występem”⁵. Zdolność komunikacji, z racji tego, że ciało komunikuje się za pomocą języka i wyglądu, łączy nas z innymi. Jak twierdzi Virno, odnosząc się do myśli Hannah Arendt, język przyjmuje i ustala zorganizowaną przestrzeń publiczną. Obecnie artyści wizualni są niezwykle eksponowani jako nadawcy komunikatów czy mediatorzy wykorzystujący różnorodne możliwości rozwijania potencjału języka – wizualnego, dźwiękowego, tekstowego, intertekstowego, interaktywnego, wielozmysłowego, multimedialnego, rozproszonego, zaszyfrowanego itp. – jako że wypowiadają swe idee w sposób polityczny.

Wideo Kateřiny Šedy *Mamo, popatrz na mnie!* (2013) powstało w oparciu o doświadczenia artystki

związane z jej małą córką, Julie, urodzoną w 2009 roku. W 2010 roku artystka rozwiodła się z mężem, który odszedł od niej tuż po narodzinach ich córki. Podczas realizacji filmu w Rzymie czteroletnia wówczas Julie, łaknąca ciągłej uwagi, powtarzała na okrągło: „Mamo, popatrz na mnie!”. Artystka wspomina, że Julie nigdy wcześniej nie widziała swojej matki i biologicznego ojca razem. Wideo ukazuje relacje pomiędzy artystką, jej córką oraz obecnym i byłym mężem (który występuje tu jako członek rodziny). Wspólny kilkudniowy pobyt w Rzymie miał stanowić przejściowy układ przywracający równowagę w życiu matki i dziecka. *Mamo, popatrz na mnie!* stanowi część tego projektu. W projekcji wideo widzimy obok siebie obrazy z dwóch kamer: jedna pokazuje perspektywę Julie, druga zaś punkt widzenia artystki. Oprócz tego, że praca jest wynikiem współpracy matki z córką, stanowi ona także scenariusz ich życia, zawierający wszelkie zakłócenia i niespodzianki, naruszający tradycyjne bariery i ufający wzajemnej grze językowych możliwości.

Wiele współczesnych artystek sięga do doświadczeń macierzyństwa, czyniąc z nich oś swojej praktyki i koncepcji artystycznej. W latach 70. XX wieku praca Mary Kelly *Post-Partum Document* była próbą zbadania relacji artystki z jej synem, Kellym Barrie, od jego narodzin do ukończenia piątego roku życia. Praca składa się z artefaktów, takich jak pieluchy, koszulki, dziecięce gryzmoły, kolekcjonowane przez chłopca rzeczy czy pierwsze wypowiedziane przez niego słowa. W latach 1973–1979 Kelly kontynuowała projekt w kilku odsłonach: R1, R2 oraz R3, zawierających także transkrypcje nagrań pierwszych słów syna oraz własne zapiski i obawy związane z macierzyństwem. Rysunki chłopca przebijają się również przez niektóre prace artystki.

Kilka dekad później z podobnym procesem mamy do czynienia w pracy Elżbiety Jabłońskiej pt. *Zamazane rysunki* (2009–2012), stanowiącej cykl fotograficznych autoportretów artystki, na których pojawiają się bazgroły jej synka. Produkcja artystyczna, która zazwyczaj jest wyłącznym dziełem autora, tutaj przechodzi szereg eksperymentalnych i nietrwających zmian. Kiedy syn Jabłońskiej zobaczył na ekranie zdjęcie swojej matki, zrobił na nim własny rysunek. Artystka wykorzystała te zmiany,

jako że praca nie była jeszcze ukończona, rozwijając całość w dialog uczuć. Kilka lat później cykl wydruków został poddany kolejnym modyfikacjom, tym razem za sprawą widzów na wystawie. Artystka zachęciła ich do nanoszenia flamastrami swoich własnych rysunków i napisów. Wynik tych interwencji został pokazany na wystawie „Miłość na skraju przepaści” w białostockiej Galerii Arsenał elektrownia. Różnica między pracami Jabłońskiej i Kelly polega na tym, że w pracy polskiej artystki przedmiot jest usunięty ze swej struktury taksonomicznej. Praca dotyczy nie tyle pozostałości po danych analitycznych jako dekonstrukcji procesów naukowych, co raczej rozpowszechniania wszystkich procesów poprzez ciągłe dopasowanie i rozszerzanie źródeł. W pracy Jabłońskiej nie mamy już początku ani końca procesu, a koncepcja także ulega zmianie, podążając za relacją ze stroną współpracującą. Cały proces ewoluuje poprzez ciągłe rozwidlanie się i poszerzanie pola możliwości, w miarę jak zmienia się liczba interweniujących uczestników.

W pracach tak Śedy, jak i Jabłońskiej procesy artystyczne stają się częścią eksperymentalnego języka dialogu. Nieskończona liczba możliwych wymian między sytuacjami, warunkami społecznymi, gestami, obiektami, doświadczeniami, skalami czy rytmami nie jest niczym nowym. Istniała już w ramach koncepcji ekspresji. Jak zauważa Suzanne Langer, ekspresja może zmieniać znaczenie w zależności od tego, czy chodzi o sztukę czy literaturę, wypowiedź słowną czy muzykę, taką czy inną książkę – niemniej w tym wszystkim jedno jest wspólne: ekspresja jest definiowana poprzez łączność pomiędzy uczuciem a formą⁶. Niezależnie od tego, jakie jest technologiczne podłoże procesu, jego intuicyjna, podejmująca ryzyko i praktyczna część – czyli słowa, dźwięki, postrzeganie, wyrażanie, nieprzewidziane zdarzenia, sposoby komunikacji – zawsze będą w całości kierowały jego ekspresją. Istotne jest to, że cała ta armia współpracowników w procesie komunikacji ulega zwielokrotnieniu w postępie geometrycznym. Nie zdarza się już tak, że mamy jedną ideę, która steruje całym procesem. Proces twórczy jest teraz swobodną ścieżką, na której możliwości bez ustanku ulegają rozmnożeniu, poszerzeniu, płynnym zmianom i przemieszczeniu, dzięki czemu dzieła sztuki stają się intertekstualne, dialogowe, wielomysłowe, multimedialne oraz interwencyjne.

Alla Georgieva w cyklu fotografii *Uliczne matki* (2001–2011) ukazuje nagi obraz bezdomnych matek w Bułgarii, Macedonii, Turcji, Grecji i Niemczech. Obraz mówi nam jedno, rzeczywistość drugie. W sposobie przedstawienia tych kobiet wyczuwa się rodzaj spektaklu. Mimo to nie sposób przejść obojętnie wobec tego, jak wyrażają odwagę i miłość do trzymany na kolanach dzieci, karmią je i tuląc mimo braku schronienia, żywności oraz innych środków i możliwości. Zaczynamy myśleć o odpowiedzialności, jaka rodzi się wraz z przebudzeniem na innego⁷.

Matczyne uczucia są także tematem *Autoportretu* (2013) Lesi Khomenko. Jest to szczególna animacja stworzona ze zdjęć zrobionych w trakcie procesu malowania obrazu i wyświetlana na wielkoformatowym płóciennym ekranie. Widzimy twarz artystki leżącej na boku, z zamkniętymi oczami. Po kilkuminutowej obserwacji dostrzegamy, że oczy się otwierają, a potem ponownie zamykają w tempie prawie zerowym. Punktem wyjścia pracy była zabawa matki z córką przed snem, po dniu wypełnionym nieustannymi obowiązkami. Jak to bywa w relacji matki z córką, miłość steruje tym, co widoczne i wyczuwalne, za pomocą fragmentów i gestów.

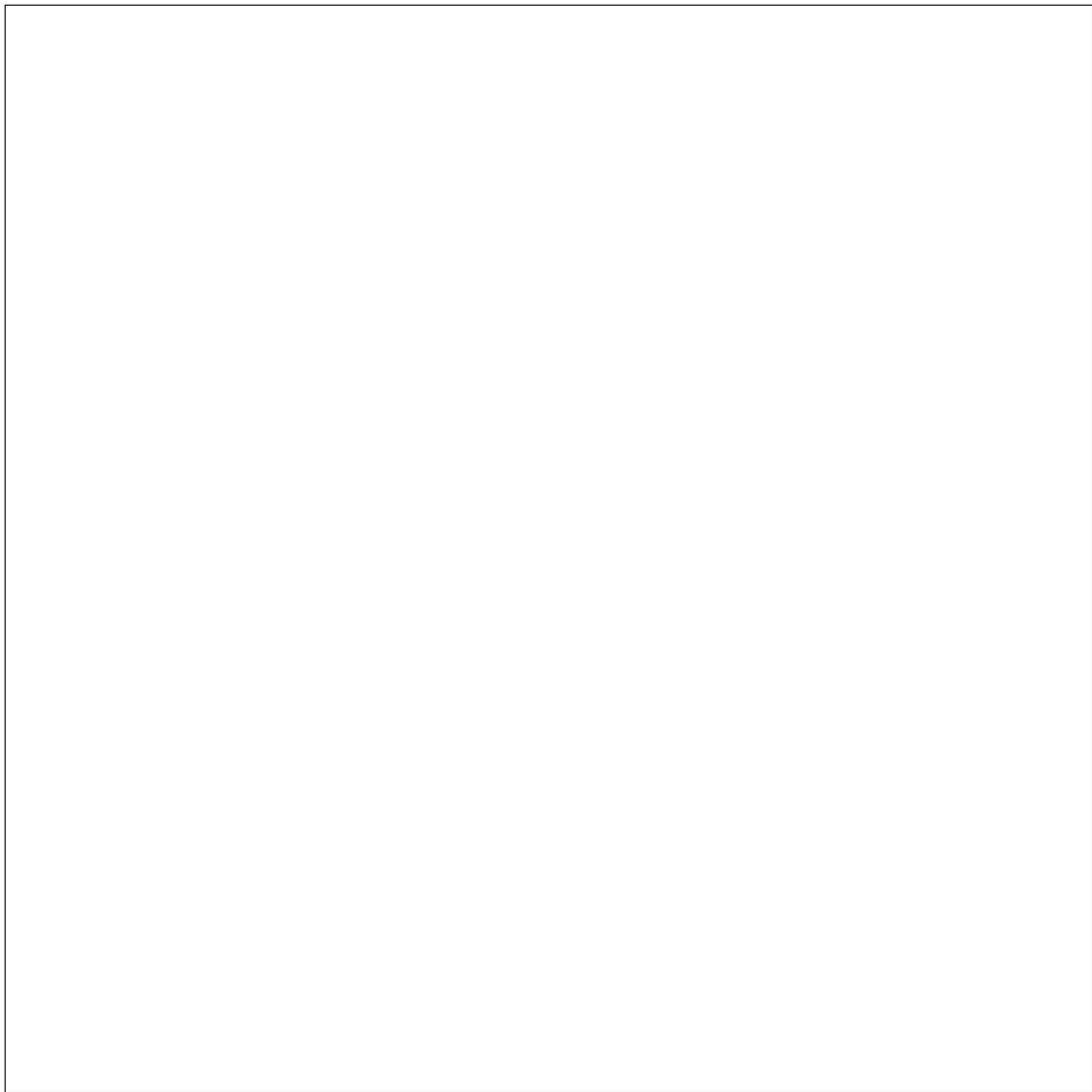
Praca Katarzyny Krakowiak *Out of Tune* (2015) jest oparta na badaniach artystki nad głosem – jednak wydawanym nie przez ludzi, a ptaki. Wydawanie dźwięku stanowi ważny element miłości, a cichące głosy ptaków są porównywalne z uciszczanymi głosami kobiet. Artystka sięgnęła po materiał naukowy dotyczący śpiewu bogatek zwyczajnych (*Parus major*) w Madrycie. Concepción Salaberria i Diego Gil dowodzą, że częstotliwość śpiewu tych ptaków zmieniła się pod wpływem miejskiego hałasu, prowadząc do ograniczenia, a nawet wyeliminowania niektórych rodzajów pieśni, co stanowi zagrożenie dla procesów reprodukcyjnych i przetrwania osobników. Zaobserwowano także, że tego rodzaju szum prowadzi do zmiany miejsca bytowania ptaków, a nawet do potencjalnego wyginięcia niektórych gatunków. Instalacja dźwiękowa autorstwa Krakowiak w Galerii Arsenał elektrownia stanowi mieszaninę zarejestrowanego dźwięku ptaków i głosów dzieci imitujących ptaki, a także odgłosów samego budynku, czyli starej elektrowni zamienionej w galerię sztuki. W trakcie

instalowania prac przez artystów z zakamarków budynku wyszła do nich kotka z czwórką kociąt. Odgłosy ptaków w instalacji Krakowiak rezonowały w klatce schodowej prowadzącej na podziemny poziom galerii. Było to ulubione miejsce kotów, których ciekawość walczyła z poczuciem zagrożenia wynikającym z intensywności dźwięków. W trakcie montażu do budynku wleciał także ptak i krążył przez kilka godzin, zanim udało mu się znaleźć drogę na zewnątrz. Stara elektrownia stała się miejscem niezwykłych i nieoczekiwanych wydarzeń, niemożliwych w tradycyjnym białym sześcianie galerii. Obserwowanie sposobu, w jaki artyści podchodzili do tych przypadkowych sytuacji, traktując je poniekąd jako kontekst wystawy, było niezwykle ciekawym doświadczeniem.

Wideo Magdaleny Jetelovej pt. *Venceremos / El carretero*, będące częścią jej Projektu Hawańskiego (1994–1995), ukazuje elektrownię zawieszoną w międzyczasie, implodującą i powracającą do swej pełnej struktury. Ścieżkę dźwiękową pracy stanowi popularna pieśń *El carretero*. Idea nie-miejsca lub miejsca przejściowego odnosi się tu do przestrzeni hipernowoczesności opisanych przez Marca Augé⁸. Te nie-miejsca to lotniska, kolejki podziemne, a nawet zbędne rządy, ustroje czy architektury. Kiedy widzimy, jak symbole nowoczesnego postępu, takie jak okręty czy elektrownie, poddają się swoim widmom nie-miejsc, to choć znikają one z naszych oczu, nadal są obecne w języku retorycznym. Nie-miejsce nie gości społeczeństwa organicznego. Bardziej przypomina heterotopię Foucaulta, czyli szczególną przestrzeń lub strukturę, która jest utrzymywana, ale nie spełnia żadnej roli w życiu społecznym.

I znów myślimy o miłości jako sile sprawczej, jako konstelacji możliwości, różnic, gościnności, nieskończonych dialogów, wspólnych zabaw, bycia z drugim (lub innym), głosów, które zostały uciszone – i o tym, że pozwala ona na zmianę tego, co zmienić można, ale także na to, by tego poniechać.

- ¹ Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 51.
- ² Michel Foucault, „Formacja modalności wypowiedzi”, w: *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 82.
- ³ Judith Butler, op.cit., s. 50.
- ⁴ Ibid, s. 106.
- ⁵ Paolo Virno, „On Virtuosity”, w: *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2013, ss. 272-273.
- ⁶ Suzanne Langer, „Feeling and Form”, w: *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Blackwell Publishing, Malden, MA 2008, ss. 324-325.
- ⁷ Emmanuel Levinas, *Entre Nous: Thinking-of-the-Other*, Columbia University Press, New York 1998, s. 114.
- ⁸ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, ss. 77-78.



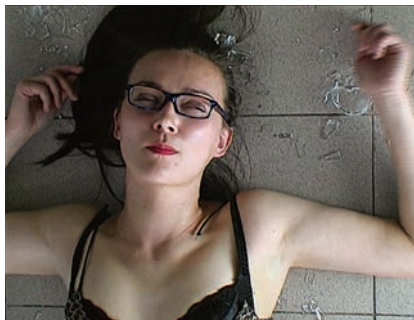
prace / works



Anna Baumgart

Świeże wiśnie. Appendix / Fresh Cherries. Appendix, 2010, video, 9'05"

Świeże wiśnie / Fresh Cherries, 2010, video, 18'32"



Anna Baumgart
Ekstacyzki, histeryczki i inne święte / Ecstasics, Hysterics and Other Saintly Ladies, 2004
video, 10'40"



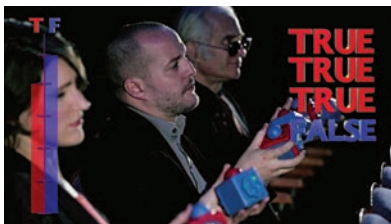
Milena Dopitová

Sixtysomething / Kolo šezćdziesiqtki, 2003, video, 4'35"

Green Plateaus I, 2003, video, 2'30"

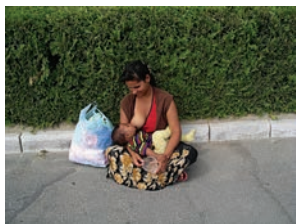


Milena Dopitová
Mine, Come on, I've Got It, Mine, I'm on It! / Moja, chodž, mam, moja, biore!, 2012
instalacija video / video-installation, 10'22"





Ira Eduardovna
To Prague with Love / Pozdrowienia do Pragi, 2013
HD video, 12'55"





Alla Georgieva
Street Mothers / Uliczne matki, 2001–2011
fotografia / photography

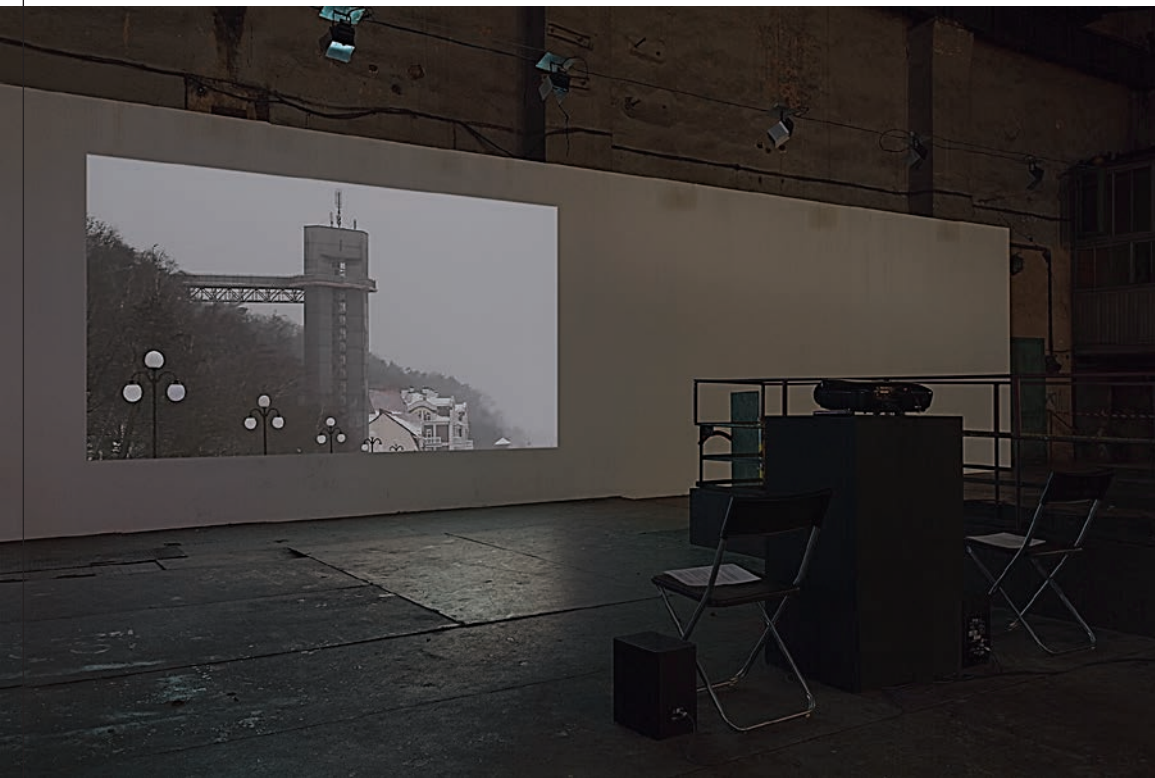


Izabella Gustowska

Róża – Miłość / Rose – Love, 2005

video, 5'30"





Kristina Inčiūraitė

The Meeting / Spotkanie, 2012

eksperymentalny film dokumentalny / experimental documentary, 26'00"



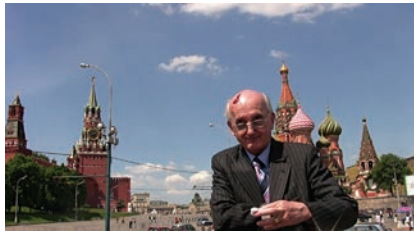
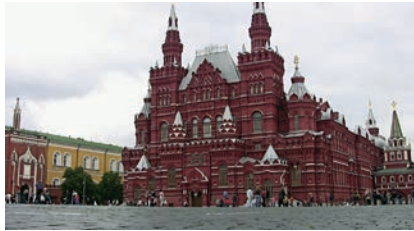
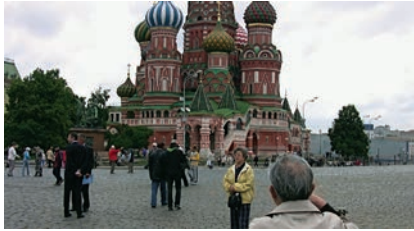


Elżbieta Jabłońska

Zamazane rysunki / Scribbled Drawings, 2009–2012

wydruk / print





Anna Jermolaewa

*Kremlin Doppelgänger / Kremloviski Doppelgänger, 2009
video, 20'09"*



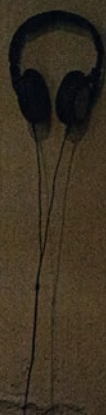
Anna Jermolaewa
Kiss / Pocalunek, 2006
video, 3'22"



Magdalena Jetelová

Venceremos / El carretero, 1994–1995

video z Projektu Hawańskiego / video from Havana Project, 10'30"

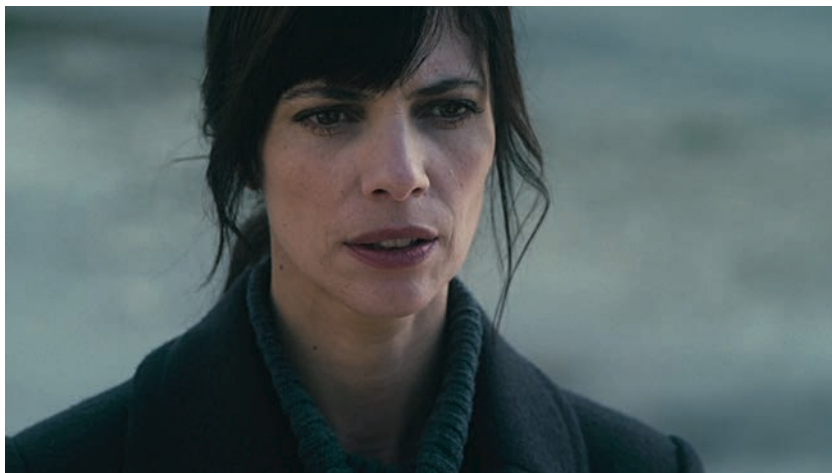




Alevtina Kakhidze

Marital Negotiations, part 1 / Negocjacje małżeńskie, część 1, 2010
video, 5'43"





Šejla Kamerić & Anri Sala

1395 Days Without Red / 1395 dni bez czerwonego, 2011

video, 1h 03'52"





Lesia Khomenko

Self-portrait / Autoportret, 2013

video, 7'32"



praca została wyprodukowana przy wsparciu
PinchukArtCentre, Ukraina /
the video was produced with support of
PinchukArtCentre, Ukraine



Katarzyna Krakowiak

Out of Tune, 2015

kompozycja dźwiękowa / sound composition







Victoria Lomasko
18+, 2014–2015
rysunki, pokaz slajdów / drawings, slide show

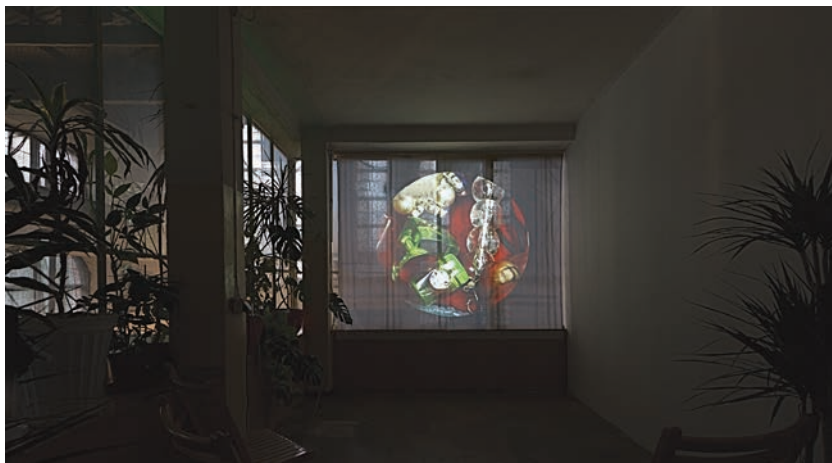


Agata Michowska

Lekcja historii / Lesson of History, 2012

video, 25'26"





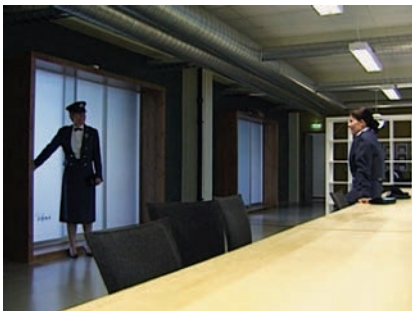
Duba Sambolec

Collectors #2 / Kolekcjonerki #2, 2001–2002

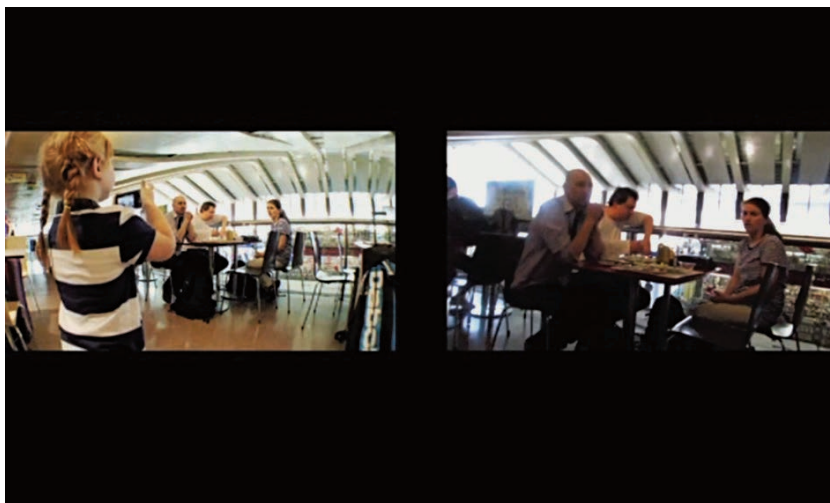
instalacja / installation

video: *Collectors / Kolekcjonerki, 2001–2002, 15'10"*, performerka (dźwięk) / performer (sound): Duba Sambolec

neon, rośliny, 2 głośniki na statywach, krzesła / neon, plants, 2 loudspeakers on tripods, chairs



Duba Sambolec
Raport sytuacyjny #3 / Situation Report #3, 2013
fragment instalacji / a part of installation
video: *NATO Women Waiting / Czekające kobiety NATO, 2001–2013, 9'32"*
występują: żołnierki, Trondheim, Norwegia / performers: military women, Trondheim, Norway

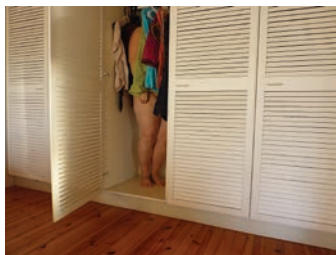


Kateřina Šedá

Mom, Look at Me! / Mamó, popatrz na mnie!, 2013

video, 15'25"



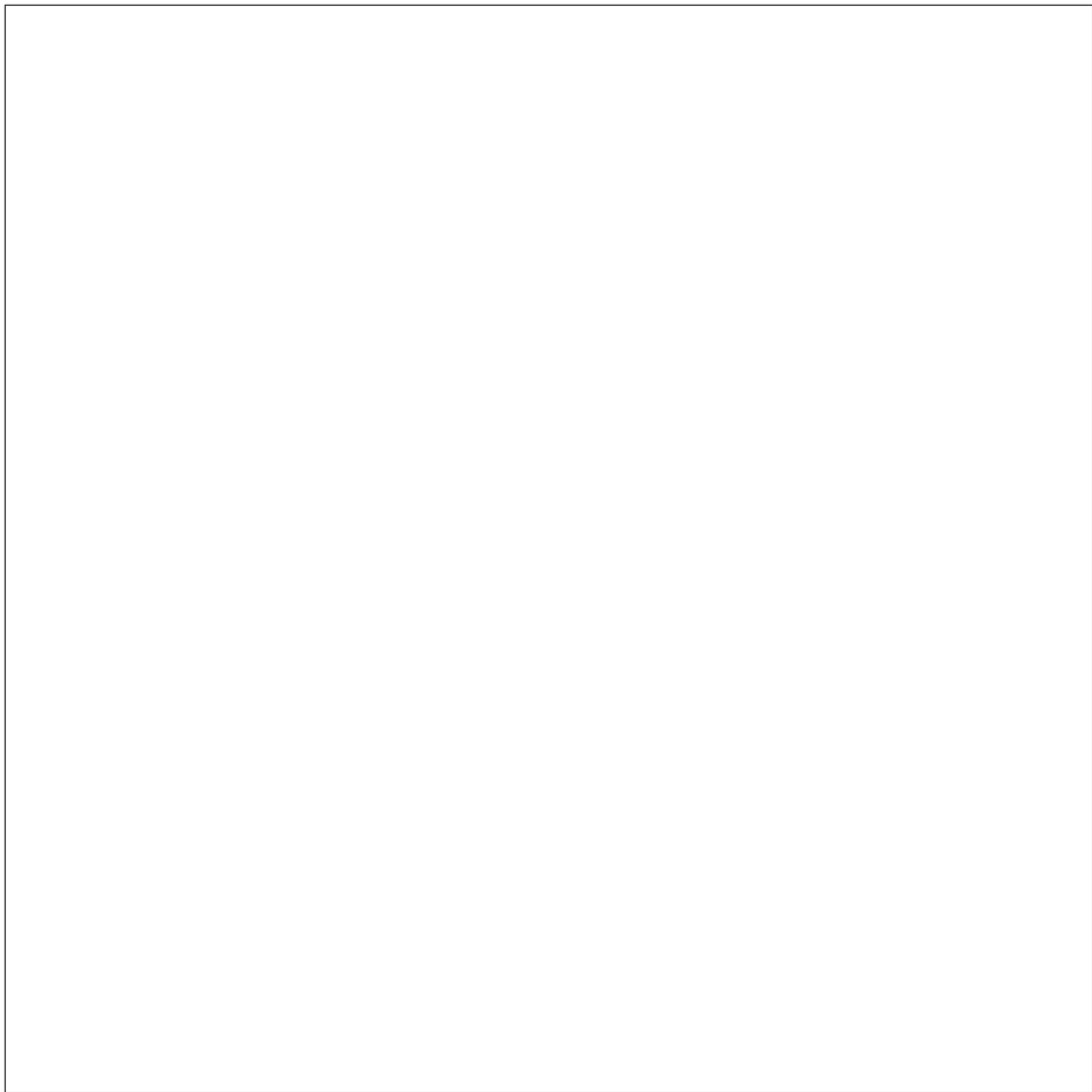


Mare Tralla

Written into Space / Wpisując się w miejsce, 2010–2011

fotografia / photography





Love on the Edge

by Denise Carvalho

“One thing that prohibits us from loving the stranger—from enacting the kind of politics that is based on love in a much more general expansive way—is precisely the regimes of violence in the world and those proscriptions for division that prohibit us, that not only make it dangerous, but make it impossible for us to form a politics constructed through love in this way.” [Michael Hardt, *A Conversation with Michael Hardt on the Politics of Love*, interview conducted by Leonard Schwartz, *Interval(le)s*, 2008/2009, Issue 4/5, p. 818].

“As a bonus of desire, on the far and near side of pleasure, love skirts or displaces both in order to expand me to the dimensions of the universe.” [Julia Kristeva, “In Praise of Love” in *Tales of Love*, Columbia University Press, New York, 1987].

“Love on the Edge” is an exhibition exploring the transgressive yet resourceful sides of love. Are we able to demolish the constructs of otherness, and erase the demarcations set by discrimination and displacement? It is through the voices and practices of Eastern European women artists in the exhibition that we reexamine the effects of postwar and current culture, some generated by trauma and social exclusion, or by ethnic, gender, and sexual discrimination, others by cultural displacement created by recent developments in the geopolitics and economics of the region. In different stages of their careers, these artists provide distinct perspectives and resistances, mediating old and current problems with fresh ways of seeing.

Anna Baumgart’s *Ecstasies, Hysterics and Other Sainly Ladies* (2004), shown at the exhibition “Collection of Shameful Gestures” (2004) at Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw, investigates the situation of self-flagellation in a story of love and despair between mother and daughter, revealing latent effects of trauma, female loneliness, and rejection. Displacement here is not of nationality or identity, but of one’s inadequate subjectivity, differentiated by cultural stigmas that have become normalized. Many of these stigmas have infiltrated the subtleties of language, denied or unspoken but still pervasive in contemporary society. In Baumgart’s video, the daughter’s vulnerability is masked by her vigilance over her mother’s body. The mother’s self-mutilating acts suggest that her body is both taboo and fetish. The stigma of hysteria placed on women since the Victorian era and still prevalent in many contemporary societies is here also examined. One question brought by the artist is how the arts can serve as platform for healing or for expanding awareness and communication about trauma. Hysteria has provided women with a voice to scream out, in whatever way possible, their own subjective deficiencies, their own strangeness about themselves in a world shaped by prejudice, discrimination, ignorance, and denial.

Baumgart’s *Fresh Cherries* and *Fresh Cherries. Appendix* (both 2010) deal with the stigma of women victims of World War II in the eyes of post-war generations. Made for the exhibition at the Falstad

Centre, Norway, they were based on the claims of women's prostitution as part of forced labor in the Nazi concentration camps, as those of Falstad, Buchenwald or Auschwitz. In the post-war decades, many victims of rape were ostracized by their communities, considered somehow accountable for their victimization, and deprived of the status of victims of war. Until two decades ago, the identities of these women were excluded from the collective memory of post-war victims. Combining documentary and para-theatrical techniques, as well as the psychotherapy of Hellinger family constellations, the video focuses on the expression of traumas and ritualized methods of forgiveness and redemption.

Breaking the silence is vital for healing physical and emotional conflicts lived by victims of ethnic wars, but is not limited only to these groups. In Brazil, women, children, and men experienced similar situations during the dictatorship, having been victims of physical and sexual violence, torture, and executions, acts largely silenced and omitted until recently. In 2010, the Inter-American Court of Human Rights demanded Brazil to investigate the crimes of the dictatorship and the punishment of criminals.

Slovenian artist and Oslo resident, Duba Sambolec, addresses the issue of impunity for crimes against humanity, particularly the genocide of Srebrenica in 1995, when more than seven thousand Muslim men and boys were tortured and massacred. Although in 2007, the International Court of Justice ruled that Serbia had violated the Genocide Convention by not preventing or punishing the perpetrators of Srebrenica, Serbians disputed the precise number of killings and that they conspired to commit genocide. The artist mentions being deeply disturbed by a TV broadcast of the Muslim women of Srebrenica, who sat on the steps of city hall in a silent protest that lasted several days, waiting to know from the authorities the fate of their fathers, brothers, husbands and sons. A short TV clip followed with the women walking in the woods with sticks, collecting the remains of their families. *Collectors #2* (2001–2002), shown at Arsenal Gallery power station, is based on this con-

flict. The video begins with a blurred image in an iris projection, accompanied by the voice of a woman whispering disjointed words. The use of the iris projection, a transitional device employed in early film, functions as a metaphor for the magnified pupil of the onlooker, blindsided by a lack of connection to the foreign other. A neon installation of four words divided by ellipsis, “. . .very. . . must. . .more. . .more. . .,” complements the piece. As the voice drops the singled out words shifting in intonation, feelings of wonder, displeasure, or skepticism come to mind, while images of colorful jewelry, a pearl necklace, and plants become clear. Based on Beckett’s pastiche style of writing in which he emphasizes our tragicomic human limitations, the scattered words of the video are stripped from their contextual meanings. Words without a sentence become events without a history, as the multitude of voiceless Muslim women are confined to their silence due to the impunity and discrimination of governments, and prevented from properly burying and mourning their loved ones.

Duba Sambolec’s *Situation Report #3* (2013) is a video installation, which also includes drawings printed on paper and on military banners and flags, depicting the symbolic diagrams and organized data of military language. Shown at Arsenal Gallery only as video *NATO Women Waiting* (2001–2013), the work investigates the other side in the lives of military women when stationed in barracks or other type of transitional place. The importance of conduct, uniform, speech or non-speech, repetitively articulated, composes the hierarchical patterns experienced by military women, parading a superficial femininity while awaiting new instructions. Judith Butler points to the inconsistencies between conduct and speech when it comes to sexuality and the military.¹ Although we don’t always choose the terms of our conduct, we can use speech as agency to subvert an ascribed conduct and make it more aligned to our speech. Perhaps, this is what we see in the performative femininity of NATO’s military women. The video conveys an atmosphere of introversion and tension, as the women’s controlled acts masquerade the contingency and unpredictability of their fates. Embracing the unexpected is part of their function, in a kind of subsistence that proceeds without emerging

in-between places and times. The military aesthetics in Sambolec's camera merges gestures of obedience and command with feminine rituals and etiquettes, such as the women's upright and dignified postures, their soft intonation, short and prosaic sentences, and an organized appearance. The video was filmed as a performance in the Trondheim Academy of Fine Art in Norway. The building has been shaped by many histories, as a former factory that was built by Nazi Germans during the WWII in the occupied Norway. Some scenes took place in the cafeteria of the Academy, recently built in the atrium covered with glass roof. The artist's intention here was to explore the architecture of the building as a "public non-place with multifunctional potential," to emphasize its in-between, transitional status, revealing the special state of mind and situation of military women.

1395 Days Without Red (2011) by Šejla Kamerić and Anri Sala, in collaboration with Ari Benjamin Meyers, is a film based on the Siege of Sarajevo (1992–1996), the 1395 days in which the city of Sarajevo and their residents were targeted by Serbian snipers located in the hills around the city. The film's narrative, which melds an impending danger and self-enduring resilience, is epitomized by the aloof presence of the female protagonist, played by the Spanish actress Maribel Verdú. The woman walks tall and dignified through the city of Sarajevo, crossing streets and intersections, watchful but apparently unafraid. On different scenes, Sarajevo Philharmonic Orchestra rehearses sections of Tchaikovsky's *Symphony #6*, as diegetic sound or sound that is inside the scene. The stages of the rehearsal seem to be the heart of the film, a breathing space, itself an intermission from the dangers of the city. The film avoids all typical cinematic language, such as soundtrack, dramatic narrative or action. It has no speech, no connection between characters, no following leads, no climaxes. However, it sustains a somber mood, a subtle suspense between scenes. The emphasis of the film is both on the immediate action of the walker and on the static screen as a field of re-presentation, a presentation that is constituted by the relation between content and context. The walker alludes to the *flâneuse*, somewhat detached as she follows paths and traverses intersections. Other times, she appears to be adventuring through unknown territory, detouring from standard maneuvers and

walking behaviors. The walker and protagonist of the film is herself a silent *tempo andante* of the narrative. Although the film has no linked sequences between source and destination, we know that it tells history, it has happened. The emphasis of the shifting and anti-climactic direction of the narrative teases the viewer to overthrow the relation between mind and eye, which is perhaps the main message of the film.

Another comment on history is that of Agata Michowska's video. In *Lesson of History* (2012), a woman turns the pages of a book with her bare feet. Perhaps, it is about a person looking for her/his individual place in the context of history. Perhaps, the flipping pages of the book suggest that histories are quickly forgotten and memory fades away. The problem of history is that it becomes universal and hegemonic as it loses direct relationship with space and time. Similar to history is discourse. Michel Foucault states that discourse is a totality that disseminates and discontinues the subject from the manifestations of its potentialities.² In the age of technology and appropriation of information, history becomes discourse, impaired by obsolescence, corrupted by misinformation and misuse. History is further and further away from its engagement with real human beings and their real conflicts. It could be said that history today is only referential, an addendum, but even when history was perceived as integrative, it never really carried the grip of truth in its breath, always biased and ideological. What about the history of women today? Perhaps, it is more in tune with the methods of technology, more disseminated and invisible, yet also more present because of its own fluidity and dissemination amongst distinct practices and fields of thought. Most importantly is that the history of women exists through the specificities of agency, in everyday situations, in the encounters and voices of women. Women's history has power because it is always in relation to the other. Identity and difference emerge in this relationship with another, in how it delimits us, but also in the possibilities that it entails.

The experimental documentary video, *The Meeting* (2012), by the Lithuanian artist Kristina Inčiūraitė,

is a dialogue with a woman through a dating site. The work is based on the artist's childhood memories of her summer holidays at the coastal resort town of Svetlogorsk in the Kaliningrad Oblast, a region of the Russian federation, the last exclave of Russia, entrapped between Poland, Lithuania, and the Baltic Sea. Svetlogorsk's current state of decay and abandonment is translated by long shots of an empty resort during the winter. The film also emphasizes a non-functioning cable car and tower, linking utopian photography and dystopian architecture. In the narrative of the video, the artist assumes a Lithuanian man's identity, borrowed from her husband, sharing emails online with a Russian woman from Svetlogorsk about his (her) memories of the place and his (her) childhood. Morphing her identity brought a new angle to her communication with the woman, but also enabled her to find a more fluid awareness of her own identity.

Ira Eduardovna's *To Prague with Love* (2013), made during the artist's residency at FUTURA in Prague in 2013, is a video that also explores young women's correspondences in countries of Soviet influence in the 1980s. The work is based on the artist and her sister's childhood memories in their native city of Tashkent, capital of Uzbekistan. In 1987, her sister, Victoria, was participating in a correspondence program between Soviet children and countries controlled by the Soviet Union, such as Czechoslovakia and Poland. The letters between Victoria and a girl living in Prague emphasized their distinct experiences, both defined by the influence of the Russian language as brainwashing. As in other of her works, Eduardovna uses the analogy of television programs of questions and answers and the influence of media to deal with more complex issues of identity and communication. The choice of sentences used by these girls to explain their feelings or experiences of their cultures becomes a reality TV game, as words printed on the screen of the video are transformed into statements to be judged as true or false by a committee of judges. The trivial colloquialisms of media culture are problematized as they turned to artificial truisms of social behavior and cultural identity, pointing to the problem of indoctrination used by communist regimes. One can also stretch this point to how everyday language, memory and history can be appropriated into specific discourses or censorships

constructed within media culture through the use of ratings or cultural monopolies. The freedom to redefine language is one capacity we should never give up. Ways of speech are always being organically formulated, uttered, envisioned, in the midst of misappropriated language, opening new possibilities, new contexts, producing new forms of legitimation and agency.

The grip of an outdated ideology or history, as that of the Soviet past, can be seen as a satire through the lens of cultural spectacle, the global arena of tourism or that of liberal capitalism. Anna Jermolaewa's video, *Kremlin Doppelgänger* (2009), is an interview with the double of the last president of the Soviet Union, Mikhail Gorbachev (1990–1991). The work plays with the duality of performing identities in the arena of politics described by the double, whose shifting identity also partakes in the shallow humor of nihilist culture. Perceived as an obsolete soviet monument next to the Red Square and the city of Moscow, the farcical image of Gorbachev's double reminds us of the manipulative role of ideology and the fleeting perception of history. The video also focuses on the Kremlin Palace Hotel in Antalya, popular among Russian tourists due to its abundance of food, drinks, and a huge pool overlooking the Kremlin and the Saint Basil's Cathedral. Russian tourists passing in bikinis in front of the Kremlin, and the absurd answers of Gorbachev's double, confirms that we have finally turned the page and that the histories of the past are no longer applicable. The trivial culture of the city of Moscow in Jermolaewa's video is even more jarring when we reflect on the current economy of Russia, which lies between the centralized economy of the post-communist period and a current free market economy on the verge of collapse. The country's inherited monopolistic and corrupt schemes have contributed to its hyperinflation, unemployment, and weakening social protection services. Can these fleeting, souvenir cultures we are producing today allow us more flexibility to coexist with one another? Can they also help us to produce smarter and long lasting economies in a world in which solidarity and equality is praxis? It is important to remember that as social ethics disappear, wider social gaps will be more deeply entrenched.

Other work by Jermolaewa is *Kiss* (2006), in which a couple with Mickey Mouse masks is kissing. The kisses turn more and more violent, becoming bites, taking piece by piece of the masks until they are totally torn. The message is clear: love is both strong and fragile, capable of both creating and destroying. Too much of it can be deadly. Not just the extreme love for a person, but also the fanatical love for a country, for an ideology, for a religion have proven to have catastrophic results. Love as something beautiful, authentic, and new can easily become the target of its own self-defeat. The masks can also signify the duality of loving another, as a narcissistic love of oneself. As I attempt to overcome another, I also overcome myself.

The series of drawings of Victoria Lomasko, *18+* (2014–2015), presented as a slideshow on a monitor, shows the artist's straight gaze of lesbian couples in their semi-private clubs in her native Russia. The drawings, which include quotes from the couples, also illustrate the problems experienced by the Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender communities, as they are victimized, discriminated, publically humiliated and violated by local radical right-wing groups. The artist states that segregation and stigma are greater with respect to lesbians compared to gay men. In one of her drawings, a quote exemplifies this fact: "When I was young, I was afraid to come out of the closet to my friends. I thought that being a lesbian was like being a monster. I thought it would scare them." The lesbian couple is not made of oppositional subjects, conditioned by binary constructs. Instead, they constantly subvert the patriarchal language that attempts to define them. They stand on the edge of binary roles, teasing and subverting conservative norms by appropriating them. They revert assigned fantasies in their dress codes, butch roll-playing as they adopt the penis without surrendering to the phallus.

Lomasko's project stemmed from the need to highlight the increase of discrimination in Russia after 2013, when a new law was passed banning the "propaganda" or promotion of nontraditional sexual relations among minors. Any information, printed matter or cultural event involving LGBT topics

must be labeled “18+.” Before this law came into effect, a statistic by the Levada Center in 2013 showed that only four per cent of the Russian population approved of homosexuality. The new law became an excuse for extremists such as “Occupy Pedophilia,” founded in 2010, which promotes violence and public humiliation of lesbians and gays.

In a controlling heterosexual society, sexuality becomes mechanistic, and the subversion of its roles by lesbians and gays calls for other disruptions and resistances within dominant ideology. Sexual trauma can also affect our ability to voice it, and it is through repetition that we find a way to overcome it. Judith Butler states that trauma can be a resource, and repetition an instrument.³ As she observes, “The border that produces the speakable by excluding certain forms of speech becomes an operation of censorship exercised by the very postulation of the universal.”⁴

In her work, the Estonian artist Mare Tralla addresses her struggle to come out of the closet in her native conservative society. *Written into Space* (2010–2011) is a series of photographs that resulted from mini performances made during a year in which the artist, then in a heterosexual marriage and with a small child, began living her sexual discovery. In the performances, the artist parallels being a lesbian in a conservative society and feeling obligated to confine her body into functional spaces of the domestic environment. By trying to fit her naked body into various inapt domestic spaces, as the washing machine, hanging from a beam, in the sandbox, in the rabbit cage, in the closet, under the bed or under the dining table, the artist emphasizes the strangeness of the lesbian body when it doesn't fit the patterns assigned to it. The incongruous body clashes with the functions delegated to it, and is limited to an indefinite, nostalgic, or inapplicable status. In a dominant society, the indiscreet body, awakened to its own sexual fate, speaks an inappropriate language of sexuality. It is no longer mystery, but guilt; no longer seductive curiosity, but its own threatening knowledge, as it begins to infiltrate an established order and its parameters of repression. As Foucault questions, why does pleasure have to follow the rules of the inquisition and be secret? Why is sexual secrecy

perceived as decency? Why do we need to control our sexual animal inside ourselves? Sex allows knowledge to be pleasure and pleasure to be knowledge, but not the kind of knowledge of power and control exercised by science and morality, but knowledge as awareness and attunement. The only power learned from sexual attunement is the power of being alive. Sex is not just reproductive mechanism or a disembodied machine; not fixed or determined, but constantly surprising and expanding. It is an encounter with oneself and with another.

Tralla's *A Diary* (2009–2011) stretches this process of strangeness and discovery to her female sexuality. In the series of photos and reports that make up her diary, the artist expands the notion of the foreign body through experiments and sex toys. Her sexualized body has no legacy, no heritage; it is constructed as an assemblage of devious fragments, sex toys or sex acts, in which an identity is shaped. These sexual acts are deliberate political instruments, an un-language of props organized against heterosexual binaries, and against oppositional or universal statuses. When reenacted, these acts become signifiers of a new vocabulary, decoding and recoding the cultural possibilities of its language.

The complexity of the woman's body takes a cosmic sense in the work of Izabella Gustowska. Her video projection *Rose – Love*, from 2005, on an octagonal screen, presents iconic art historical images of women fragmented as a kaleidoscope. The multiplicity of links and ruptures between the images alludes to a cosmological consciousness embedded in our sensorial perception. An important feature of Gustowska's video is the reappearing image of Ophelia, a reference to the painting of John Everett Millais. In Millais' work, Ophelia appears singing while floating just before drowning. The same dress that makes her body float soon is soaked in water and drags her to her death. What can be said about the irony of time or of innocence? In an instance, we lose ourselves in pleasure; in another, we succumb to our demise. Ophelia's pose, with open arms and detached gaze, is reminiscent of the posture of martyrs and saints, or of Jean-Martin Charcot's photographs of hysterics. The continuous reappearance of the image of Ophelia in the center of the video, and the screechy

sound that accompanies it, makes us think of life as always on the edge, and inexorably ominous. The strangeness of perception and its link to time are constant evocations in Gustowska's work. Her method of fragmenting images, employing mechanical devices such as strobes and prisms, are references to a non-linear time. In her earlier practice, she has replaced painting with photographs, integrated video and performance, added videos to metal structures, and made circular projections onto architectural spaces. By fragmenting the image within a spectrum of inter-visual references—or intertextual references using images—she reconfigures notions of time and space, alters the image, while redefining its signifiers.

The holographic installation, *Mine, Come on, I've Got It, Mine, I'm on It!* (2012), by Milena Dopitová is based on the idea of love as a game, as organic and social interaction, such as a joint interactivity. The multimedia installation brings a choreography that mixes the game of volleyball with dancing, fusing the elliptical perception of virtual space and holography, simulating linear time. Other works by Dopitová are *Sixtysomething* (2003) and *Green Plateaus I* (2003), which examine the nostalgia of time passed through an intimate encounter between twin sisters. Here, the reference to time is a subversion of the narrative, showing the two sides of a reverse nostalgia of aging. One video shows the artist and her twin sister in the makeup room, having their faces and hairs radically changed to resemble older women. The other video reveals them in their sixties, celebrating with music and dance for the lost time. The fear of old age and loneliness is here overcome by the comforting presence of a twin sister, but her duplicated appearance evokes narcissus, as the ego's quest for survival is reinforced.

The duality of appearances is also an element of transgression in Alevtina Kakhidze's video *Marital Negotiations, part 1* (2010), showing the artist and her husband having haircuts in the same style. The video mocks appearance differences constructed by gender binaries, questioning traditional behavior, but also ironizing mimetic ones. There is a subversive humor in deconstructing mimesis by

using mimesis. As we are all constructed by the superficial culture of appearances, the mimicry of the other becomes second nature, and we tease the act of imitating by overstating it. Here though, the artist's aim is to distort gender stereotypes sustained by heterosexual normalcy. The norm is that, by identifying, we shape identity. Identification can also manipulate narratives challenging dominant culture. What does it mean when we identify to dis-identify? In Kakhidze's work, overt identification or sameness as a form of misrecognition alters established language signifiers. Another side of the work is emphasized by the banality of everyday rituals of appearance in celebrity spectacle. Spectacle is a specific product or commodity, but also the cultural system in which commodities circulate. The two are orchestrated by human communication, another commodity. The hair salon is exemplary of services for the embellishment of human appearance, as bodies become fetishes, things-in-themselves, and objects of spectacle. The image of the body and its performative capacity as language is a commodity in the age of virtuosity. Paolo Virno stresses that the virtuosic body is political par excellence. "Language is 'without end product.' Every utterance is a virtuosic performance."⁵ The ability to communicate, as the body communicates through language and appearance, connects us with the other. As Virno states referencing Hannah Arendt, language assumes and establishes the organized public space. Visual artists today have great exposure as communicators, mediators, engaging numerous possibilities for expanding the potential of language—visual, sound, textual, intertextual, interactive, multisensorial, multimedia, disseminated, encoded, etc.—as they articulate ideas politically.

The video of Kateřina Šedá, *Mom, Look at Me!* (2013) is based on the experiences of the artist with her young daughter, Julie, born in 2009. In 2010, Šedá divorced her husband, who left the artist during the birth of their daughter. When the artist was researching and filming her video in Rome, her four-year-old Julie, in constant need for attention would constantly repeat, "Mom, look at me!" The artist remembers that Julie had never seen her mother and her birth father together. The video expands on the relationship between the artist, her daughter, her new husband, and her ex-husband. The ex

appears in the video also as part of the family. Being together in Rome for a few days was intended as a temporary arrangement to bring balance in the lives of mother and child. *Mom, Look at Me!* is part of this project. In the video projection with two channels, one of the cameras shows the point of view of Julie, while the other reveals the artist's point of view. Besides being a collaboration between mother and daughter, the video is their life's script, with all its disturbances and surprises, breaking traditional barriers, trusting the interplay of possibilities in language.

Many contemporary artists have brought their experiences of motherhood to the center of their art practice and concept. In the 1970s, Mary Kelly's *Post-Partum Document* explored the artist's relationship with her infant son, Kelly Barrie, from birth to age five. The work consists of artifacts such as baby diapers, t-shirts, his early scribbles, items he collected, and his first words. From 1973 to 1979 Kelly continued this work with several revisions, R1, R2, and R3, including her son's early words through transcriptions of recordings, as well as her own notes and anxieties about motherhood. Some of his scribbles cut through the artist's own work.

Decades later, a similar process is seen in Elżbieta Jabłońska's *Scribbled Drawings* (2009–2012), a photographic series of self-portraits intervened by her son's scribbles. The artistic practice that in various instances become exclusive, here undergoes experimental and impermanent changes. Jabłońska's young son, seeing the portrait of his mother on the screen, added his own scribbles on the image. The artist took advantage of these changes as the work was still in pre-production phase, expanding it into a dialogue of affection. A few years later, the series of prints were modified again through another intervention, now made with the visitors of her exhibition. The artist welcomed them to add their own scribbles on the prints using markers. The result of these interventions is now shown in "Love on the Edge" at Arsenal Gallery power station. The difference between Jabłońska and Kelly is that Jabłońska's work removes the object from its taxonomist construct. The work is less about the remains of analytical data as a deconstruction of scientific processes, and more about the

dissemination of all processes through continuous adjustments and disseminations of the source. In Jabłońska's work we no longer have the beginning or the end of a process, and the concept also changes as it shifts the relation with the collaborator. The whole process alters itself as it keeps diverging and expanding its possibilities through the number of interveners.

In both Šedá's and Jabłońska's works, art processes become part of an experimental dialogical language. The zillion possibilities of interchange between situations, social conditions, gestures, objects, experiences, scales, and rhythms is nothing new. It already existed through the notion of expression. As Suzanne Langer has observed, expression changes meaning from art to literature, from utterance to music, from one book to another, but one thing is common to all: their expression is defined by the link between feeling and form.⁶ No matter how technologically oriented is the process, the intuitive, chance-taking, hands-on parts of the process—being them words, sounds, perceptions, expressions, accidents, and ways of communicating—will always orchestrate the entire direction of its expression. The point here is that the contingent collaborators in the process of communication have multiplied exponentially. No longer we have one idea that takes over the whole process. The creative process is instead a loose path in which possibilities continue proliferating, expanding, morphing, and shifting locations, allowing artworks to become intertextual, dialogical, multi-sensorial, multi-media, and interventionist.

In the series of photographs of Alla Georgieva, *Street Mothers* (2001–2011) we see the naked image of displaced and homeless mothers in Bulgaria, Macedonia, Turkey, Greece and Germany. The image tells us one thing, the reality another. There is a sense of spectacle in the display of these mothers and children as representation. Nonetheless, we can't avoid but connecting to their expression of courage and love for their babies on their laps, nourishing and cherishing them, despite their lack of shelter, food, or other resources and possibilities. Here we think of the responsibility that entails awakening to the other.⁷

Maternal generosity is also seen in Lesia Khomenko's *Self-portrait* (2013), a kind of animation made of photographs taken of painting process, projected on a large-scaled canvas screen. The image shows the artist lying on the side of her head, with her eyes closed. After looking at the picture for a few minutes, we notice the eyes opening and closing at an almost nil pace. The video is based on mother and daughter playtime before bedtime, after a relentless workday. As in the relationship between mother and daughter, love rearranges the visible and the sensorial through fragments and gestures.

Katarzyna Krakowiak's piece *Out of Tune* (2015) is based on her research on sound, not of humans, but of birds. Voicing is an important element of love, and the silencing voices of birds and those of women can be paralleled. The sound piece draws on a research made on the song frequency of the great tits (*Parus major*) in Madrid. According to the research by Concepción Salaberria and Diego Gil, the song frequency of these birds were altered by city noise, leading to diminishing and even silencing some of their song patterns, threatening their own sexual reproduction and survival. It is reported that white noise contributes to shifts also in the relocation of birds, and even on the potential disappearance of certain species. Krakowiak's sound installation at Arsenal Gallery power station blends bird frequency recordings, voices of children imitating bird's sounds, and the site-specific sounds of the building, an old electric station turned into gallery. A cat and her four kitties came out of the walls of the building to introduce themselves to the artists, while they were installing the pieces. The birds' sounds in Krakowiak's installation resonate through the staircase leading to an underground area of the building. This was the favorite hangout place for the cats, tempted, intrigued, but also threatened by the intensity of the sounds. During the installation, a real bird flew inside the building, circling around for hours before finding its way out. The old power station became the site of unusual and unexpected experiences, not possible in the traditional white cube. It was interesting to see how the artists took these contingent situations as somehow contextual to the practices of the exhibition.

Magdalena Jetelová's video *Venceremos / El carretero*, a part of her Havana Project (1994–1995), shows a power plant that is in-between times, imploding and back to its full structure. The popularized song, *El carretero*, is the soundtrack of the video. In Jetelová's piece, the idea of the non-place or transitional place refers to the spaces of supermodernity written by Marc Augé.⁸ We can think of airports, subways, or even obsolete governments, regimes, and architectures as non-places. As we see symbols of modern progress such as the warship or the power station succumbing to their spectra of non-places, they become concealed, but still present rhetorical language. A non-place does not host an organic society. It is more like Foucault's heterotopia, a displaced area or structure that is kept present, but has no function in societal life.

Finally, we think again on love as agency, as a constellation of possibilities, of differences, of extended hospitalities, of open-ended dialogues, of shared forms of play, of being with another (an/other), of voicing what has been silenced, changing what can be changed, but also letting go.

¹ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, p. 40, Routledge, 1997.

² Michel Foucault, "The Formation of Enunciative Modalities," in *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock Publications Limited, 1972.

³ Judith Butler, op.cit., p. 38.

⁴ Ibid, p. 90.

⁵ Paolo Virno, "On Virtuosity," in *The Visual Culture Reader*, pp. 272–273, Routledge, 2013.

⁶ Suzanne Langer, "Feeling and Form," in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, pp. 324–325, Blackwell Publishing, 2008.

⁷ Emmanuel Levinas, *Entre Nous: Thinking-of-the-Other*, p. 114, Columbia University Press, 1998.

⁸ Marc Augé, *Non-Places: introduction to an anthropology of supermodernity*, p. 113, Verso, 2009.

katalog / catalogue

tekst / essay: Denise Carvalho

tłumaczenie z języka angielskiego / English-Polish translation: Ewa Kanigowska-Gedroyć

redakcja i korekta / copy-editing and proofreading: Ewa Borowska

zdjęcia z wystawy / photo of the exhibition: Maciej Zaniewski

projekt graficzny / layout: Katarzyna Kida, Ewa Borowska

przygotowanie do druku / DTP: Studio Maciejewscy

druk / printed by: Koncept, Białystok

nakład / print run: 300 egz./copies

© Copyright by Authors and Galeria Arsenal

Białystok 2015

wydawca / published by

Galeria Arsenal, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland

tel. +48 857420353

mail@galeria-arsenal.pl

galeria-arsenal.pl

Dyrektor Galerii Arsenal / Director of the Arsenal Gallery: Monika Szewczyk

G A L E R I A

Arsenal

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



Białystok 2015

ISBN 978-83-89778-98-7