

IM / **BALANCE**

IM
BALANCE

Imbalance

Imbalance

Lara Almarcegui, Sergio Belinchón, Julius Von Bismark,
Kamila Chomicz, Lúa Coderch, Mujeres Creando,
Joan Fontcuberta, Philipp Fröhlich, Chus García-Fraile,
John Gerrard, Máximo González, Andreas Gursky,
Federico Guzmán, Cecylia Malik, Antoni Muntadas,
Jun Nguyen-Hatsushiba, Oligatega Numeric, Perejaume,
Marjetica Potrč, Xavier Ribas, Anri Sala, Allan Sekula,
Jennifer Steinkamp, Superflex, Manuel Vázquez.

Kurator / Curator

Blanca de la Torre

22.09

-19.11.2017



Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia 1

Gdańsk



Sergio Belinchón z serii *Przedmieścia* / From the series *Suburbia*, 2001

Blanca de la Torre

Stan nierównowagi

Imbalance

[PL]

Celem bieżącej wystawy jest sprowokowanie refleksji nad potencjałem sztuki jako metody rewidowania koncepcji dotyczących problemów środowiskowych, z którymi przyszło nam się współcześnie mierzyć. Okres ten nazywany jest często 'antropocenem', terminem, który zaproponował włoski geolog Antonio Stoppani w 1873 roku, a spopularyzował laureat Nagrody Nobla w dziedzinie chemii, Paul Crutzen w 2000 roku. Wprowadza on rozróżnienie między współczesnością a epoką poprzednią, holocenem, uznając tym samym założenie, iż to człowiek odpowiedzialny jest za degradację planety. Niemniej jednak 'antropocen' to pojęcie bardzo ogólne, które nie uwzględnia złożonej sieci implikacji kolonialnych, ekologicznych i politycznych, wynikających z ekologicznej degradacji planety. Nie wszyscy anthropos ponoszą odpowiedzialność za obecny stan w tym samym stopniu. Z kolei termin 'kapitalocen', stosowany zastępczo np. przez Donnę Haraway, Andreasa Malm i Jasona Moore'a¹, precyzyjniej wskazuje na epokę kapitalizmu.

Uznanie istnienia nowej epoki geologicznej o antropicznym podłożu powinno pociągać za

1. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016, s. 101.

[EN]

The present exhibition aims to provoke reflection on the potential of art as a useful path for revising our conceptions about the environmental problems facing us in the present time. This moment has been repeatedly called the Anthropocene — a term originally introduced by the Italian geologist Antonio Stoppani in 1873 — and was made popular by the recipient of the Nobel Prize in Chemistry Paul Crutzen in the year 2000. The expression marks the present as distinct from the previous Holocene, accepting the admission that man is responsible for the state of degradation of the planet. However, "Anthropocene" is a generalized term that eludes the intricate network of colonial, ecological, and political implications of the planet's ecological deterioration. Not all "anthropos" are to be blamed to the same degree. The term

sobą pewien rodzaj odpowiedzialności, niemal o wadze „sprawy sądowej”, jak ujmuje to Peter Sloterdijk. Postuluje on także, aby raczej mówić o zapoczątkowanym przez Europejczyków ‘eu-rocenie’ lub ‘technocenie’². Podobnie Nicholas Mirzoeff trafnie mówi o ‘scenie białej supremacji’³.

Niezależnie od tego, jaką nazwę zastosujemy, pozostaje faktem – co podkreśla Lucy Lippard – iż „nie ma takiej sfery życia człowieka, która nie zostanie dotknięta przez skutki zmiany klimatu w okresie najbliższego millennium – o ile tak długo przetrwamy”⁴.

Imbalance opiera się na założeniu, iż funkcjonujące koncepcje rozumienia faktów naturalnych i rzeczywistości należy zrewidować. Wiąże się również z refleksją, iż obecna sytuacja ekocydu (ang. ecocide, analogicznie do genocide – ludobójstwo) zależy zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio od sposobu, w jaki uprzedmiotowiliśmy środowisko naturalne.

Struktura wystawy składa się z czterech rozdziałów zatytułowanych kolejno: „Zagospodarowanie krajobrazu. Polityka przestrzenna. Dialektyka przyrody”, „Katastrofy ekologiczne jako skutek Kapitalocenu”, „Spojrzenie na Globalne

2. Peter Sloterdijk, *The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?* [w:] *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, red. Heather Davis and Etienne Turpin, Open Humanities Press, Londyn 2015, ss. 327–328.

3. Nicholas Mirzoeff, *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line* [w:] *After Extinction*, red. Richard Grusin, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, s. 17.

4. Lucy Lippard, *Weather Report: Art and Climate Change*, Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado 2007, s. 6.

“Capitalocene” used instead by some, such as Donna Haraway, Andreas Malm and Jason Moore¹, more accurately points to the era of capitalism.

The recognition of a new geological epoch marked by anthropic causes should imply a kind of responsibility, almost a “court case” in the words of Peter Sloterdijk, who suggests that we should rather speak of a “Eurocene” or a “Technocene” initiated by Europeans²; Nicholas Mirzoeff is also on point when he speaks about a “White Supremacy Scene”³.

In any case, and no matter what we call it, the fact is that, as Lucy Lippard points out, “There is no part of human life that will not be touched by climate change over the next millennium – should we last that long”⁴.

The approach taken in *Imbalance* implies the understanding that our conceptions of natural fact and reality have to be re-examined. It also rests on the idea that our current situation of

1. Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*. Durham: Duke University Press, p. 101.

2. Sloterdijk, Peter. *The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?* In Davis, Heather, and Turpin, Etienne (Eds.) (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, pp. 327–328.

3. Mirzoeff, Nicholas. *It's Not The Anthropocene, It's The White Supremacy Scene, Or, The Geological Color Line*. In Grusin, Richard (Ed.) (2016). *After Extinction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 17.

4. Lippard, Lucy. (2007) *Weather Report: Art and Climate Change*. Colorado: Boulder Museum of Contemporary Art, p. 16.

Południe” oraz „Zarządzanie zasobami i nawyki konsumpcjonizmu”.

Wyselekcjonowane prace, oparte na różnych założeniach w zakresie metod i mediów, przyczyniają się do ponownego przemyślenia idei natury i dają impuls do poszukiwania nowego paradygmatu w celu zrozumienia relacji człowiek – natura.

Timothy Morton ujmuje to następująco: „By zrealizować wizję ekologiczną, musimy odrzucić pojęcie ‘natury’, zrezygnować z estetycznych fantazji, jakie żyjemy w tym temacie, by zrobić miejsce dla autentycznej ekokrytyki i kultury środowiska”⁵. Teorie Mortona, znane jako „mroczna ekologia” (ang. dark ecology), oparte są na koncepcji porzucenia idei natury, by umożliwić uzdrowienie tego, co zostało zniszczone przez społeczeństwo, a także by już nie zachowywać się, jakby katastrofa ekologiczna jeszcze nie nastąpiła – wręcz potraktować ją jako zaistniały fakt. Zatem zgodnie z tą gorzką nutą, stanowiącą punkt wyjścia dla autora, winniśmy zapomnieć o idei natury jako takiej i przestać traktować ją jak fetysz, by znów odczuwać przed nią lęk, który przywraca jej tajemniczość. W tym celu Morton proponuje, aby nie ingerować w naturę, nie podejmować działań mających zapobiec katastrofie, która wszak już miała miejsce, a także postuluje zapobieganie idealizacji natury.

Sztuka powinna być sposobem wyrażania opinii w debacie publicznej na temat różnego rozumienia tzw. ekologii. Wyzwanie, przed którym stoimy, dotyczy sposobu odniesienia się poprzez

“ecocide” depends — either directly or indirectly — on the way in which we have instrumentalized our natural environment.

The structure of the show is organized in four conceptual chapters: *Domestication of Landscape, Politics of Land and Other Dialectics with Nature, Environmental Catastrophes and Problematics as a Consequence of the Capitalocene, Looking at the Global South and Management of Resources and Consumerism habits.*

The works selected here, while coming from different approaches in modes and media, contribute to a rethinking of the idea of Nature and to the search for a new paradigm to understand our relationship with it.

For Timothy Morton, in order to achieve an ecological vision we must renounce the idea of ‘nature’, to dissolve the aesthetic fantasies we have of it, to make room for a true ecocriticism and environmental culture⁵. Morton’s theories are known as “Dark Ecology” and are based on the idea that we must leave aside that conception of nature to heal what society has damaged, to stop acting as if the ecological catastrophe is yet to arrive, and accept that it has already happened. According to this “bitter undertone” from which the author departs, we should forget the idea of nature as such and stop treating it as a fetish, in order to instead start fearing it as a way to re-mystify it. To this end, he proposes leaving the object as it is, without proposing actions to avoid a disaster that has already taken place and preventing any idealization.

5. Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2007.

5. Morton, Timothy. (2007). *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

sztukę do aktualnie trwającego ekocydu, odstawiającego brak równowagi istniejących systemów, zaburzone relacje i globalne modele władzy. Według T.J. Demosa, pytanie brzmi, jak zmierzyć się ze sztuką jako stanowiskiem wobec rzeczywistości, stanowiącą metodę demaskacji i jednocześnie podnoszenia poziomu świadomości w drodze do możliwej estetyki ekologicznej. W tym kontekście autor stawia następujące pytanie: „W jaki sposób praktyka artystyczna, działająca na wyboistym punkcie styku instytucji artystycznych, aktywizmu i polityki pozarządowej, może zakwestionować formowanie się neoliberalnej eko-rządomości? Jak sztuka może przeciwstawić się komercjalizacji natury, opakowanej jako zasób ekonomiczny, lub przeciwdziałać greenwashing tak, by przedefiniować środowisko jako centrum uwagi z punktu widzenia globalnej sprawiedliwości i zrównoważonego rozwoju ekologicznego?”⁶.

Wystawę tworzą prace dwudziestu pięciu artystów, z których każda odnosi się do innego aspektu zauważalnych skutków wspomnianego kapitałocenu, korzystając przy tym z szerokiego wachlarza dyscyplin, od fotografii, przez wideo i malarstwo, do rzeźby i wielkowymiarowych instalacji.

W centrum – tak przestrzeni, jak i w centrum dyskursu – odwiedzający napotkają instalację autorstwa Antonio Muntadasa w formie ogromnego, wspartego na książkach i niestabilnego stołu z map, przy którym podejmowane są korporacyjne decyzje odnośnie dystrybucji przestrzeni i zasobów publicznych.

Pozostałe prace rozmieszczono wokół instalacji Muntadasa, a także na obu piętrach galerii

Art should be a way to contribute to the public debate on the different constructions of so-called “ecology”. The challenge we face is how to address the current ecocide through art, revealing the unsustainability of present-day systems, imbalanced relationships and global power models. For T.J. Demos, the question is how to face art as a way to take a stand on a reality, as a means to denounce and raise awareness that leads the way toward a possible ecological aesthetics. The author questions: “How can artistic practices, operating at the rocky juncture of art institutions, activism and non-governmental policies, challenge the emergence of a neo-liberal eco-governmentality? How can art oppose the commercialization of nature, packaged as an economic resource, or counteract greenwashing to alternatively define the environment with paths to define the environment a focus on global justice and ecological sustainability?”⁶

The present exhibition is composed of artworks by 25 artists, each one addressing different aspects of some of the visible effects of the aforementioned Capitalocene, through a whole range of disciplines from photographs, video and paintings to sculptures and large installations.

In the center of the space and the discourse, the visiting public finds an installation by Antoni Muntadas in the shape of a large unstable table of maps supported by books, where the decisions of corporations are made about the distribution of public space and resources.

The rest of the works are displayed over two floors and throughout other spaces. The artists of the first chapter speak about the Domestication

6. T.J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin 2016, s. 54.

6. Demos, T.J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, p. 54.

oraz w pozostałych przestrzeniach. Artyści przypisani do pierwszego rozdziału poruszają temat „Zagospodarowania krajobrazu. Polityki przestrzennej. Dialektyki przyrody”. Podobnie jak na fotografiach Xaviera Ribasa, kwestionujących nieobjętą żadną kontrolą sposoby zajmowania przestrzeni w związku z rekreacją i wypoczynkiem, konsekwencje takich działań dostrzegalne są także w filmie Kamili Chomicz o Wyspie Spichrzów, która została przekształcona w obiekt turystyczny.

Także opuszczone krajobrazy Sergio Belinchóna ukazują niepowstrzymaną urbanizację oraz ciężki sprzęt, którego używa się dla celów tej przytłaczającej ingerencji i inwazyjnego budownictwa.

Pochodzący od duńskiego słowa 'lanschap' rzeczownik 'landscape' (krajobraz) z definicji zakłada wzajemne „kształtowanie” ziemi i ludzi. Zgodnie z licznymi naukowymi interpretacjami oznacza także pogląd na strukturę świata lub samą strukturę, która niepostrzeżenie systematyzuje zwyczaję i prawa ludzkiej koegzystencji z ziemią lub też oznacza obszar życia obywatelskiego⁷.

Szczególnej re-konstrukcji krajobrazu dokonują Manuel Vázquez, Julius Von Bismark i Perejaume. W przypadku Vázqueza środkiem jest „krajobraz samochodowy” (ang. carscape), Perejaume działa na drodze ewokacji dźwięku, zaś von Bismark poprzez malarstwo.

Heidegger wzywał do ograniczenia dominującej postawy prometejskiej, oskarżając społeczeństwo o brak szacunku dla natury oraz popełnianie poważnego błędu, jakim jest traktowanie jej oraz świata ożywionego w ogóle jako zwykłej materii.

7. Emily Eliza Scott, Kirsten Swenson, *Critical Landscapes*, Estados Unidos, University of California Press, California 2015, s. 3.

of Landscape, Politics of Land Use and Other Dialectics with Nature. Like the photographs of Xavier Ribas questioning the uncontrolled manners of occupation caused by recreation and leisure, consequences also visible in Kamila Chomicz's film about Granary Island, now turned into a place for tourism.

In a similar vein, the desolate landscapes by Sergio Belinchón indicate the unstoppable urbanization of land and the heavy artifices used in its overwhelming intervention and invasive construction.

Derived from the Dutch word *landschap*, landscape by definition acknowledges the mutual “shaping” of land and people. According to many scholarly interpretations, it furthermore denotes a view or composition of the world, one that implicitly coheres customs and laws for human coexistence with the land, or a domain for civic life.⁷

A particular re-construction of landscape is approached by Manuel Vázquez, Julius Von Bismark and Perejaume. In Vázquez's case this is done through a “carscape”, in Perejaume's with the evocation of sound, and von Bismark in the action of literally painting it.

Heidegger called for a curbing of man's dominant Promethean attitude, accusing society of a lack of respect for nature and of the serious mistake of treating it and living things in general as mere material. Contrary to the idea of acceleration, speed and continuous agitation, the philosopher proposed a partial recovery of the Greek — and other cultures' — even Romantic tradition

7. Scott, Emily Eliza and Swenson, K. (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of California Press, p. 3.

W miejsce koncepcji przyspieszenia, prędkości i nieustannego pobudzenia filozof proponował częściowy powrót do greckiej – znanej również z innych kultur, także romantycznej – tradycji pokojowego współżycia z naturą, tzn. kontemplacji i użytkowania opartego na szacunku. Budując schronienia w naturalnym otoczeniu, Lúa Coderch skłania do refleksji na temat sposobu, w jaki „zamieszkujemy” ten krajobraz. Podobnie jak w innych pracach prezentowanych w tym rozdziale, ludzki wpływ widoczny jest także w wyludnionych krajobrazach Philippa Fröhlicha, tajemniczych i niejednoznacznych, jak choćby sztuczna natura w instalacji *Oligatega Numerica*.

Być może najbardziej rzucającymi się w oczy konsekwencjami kapitalocenu są katastrofy i problemy ekologiczne, stanowiące oś kolejnego rozdziału zatytułowanego „Katastrofy ekologiczne jako skutek Kapitalocenu”.

Japoński artysta Jun Nguyen-Hatsushiba oddaje hołd miastu Minamata i zatoce, która została poważnie skażona odpadami rtęci przez korporację Chisso w latach 50. ubiegłego stulecia, pozostawiając tysiące ofiar. Allan Sekula przypomniał nam o tragedii, jaką był wyciek ropy naftowej z tankowca *Prestige*, który spowodował dewastację wód i ekosystemu socjologicznego wzdłuż wybrzeża hiszpańskiej Galicji. Na tym samym paliwie kopalnym koncentrują się rysunki Máximo Gonzáleza. Proponuje on również recykling pojemników poprzez używanie ich jako donic na kwiaty, gdy nastąpi już bliskie wyczerpanie zasobów czarnego złota. Konsumpcja paliw kopalnych jest jednym z głównych źródeł globalnego ocieplenia, wstrząsającego gruntem pod naszymi stopami, zwiększającego ryzyko wystąpienia tsunami – takiego, jakie przedstawia *Joan Fontcuberta* za pośrednictwem obrazów z Google.

of a serene relationship with nature, i.e. one of contemplation and respectful use. Through the construction of shelters in nature, Lúa Coderch makes us rethink the way we inhabit the landscape; and like in all the works of this chapter, the human hand is also present in the desolate landscapes by Philipp Fröhlich, quite mysterious and ambiguous like the artificial nature of *Oligatega Numerica*'s installation.

Maybe the most visible consequences of the Capitalocene are the environmental catastrophes and problems which are the focus of the second section. Japanese artist Jun Nguyen-Hatsushiba honors the town of Minamata, a bay that was seriously contaminated in the 1950s by mercury waste from the Chisso corporation, leaving thousands of victims. Allan Sekula reminds us of the tragedy of the *Prestige* oil spill that devastated the water and social ecosystem along the Galician coastline, the same fossil fuel that is also in the eye of the drawings by Máximo González and his proposal to reuse vehicles as flowerpots after the rapidly-approaching exhaustion of the black gold. The consumption of these fossil fuels is one of the main sources of global warming, which is shaking the ground beneath our feet, highly increasing the risk of tsunamis like the one represented by Joan Fontcuberta through Google images. Another leading source of climate change is deforestation, and trees – the lungs of the Earth – are the protagonist of the works by Jennifer Steinkamp, John Gerrard and Cecylia Malik. The last of them takes a quite ecofeminist approach through collective action by women breast-feeding their children on tree stumps in Poland. In fact, this country where the exhibition is taking place is presently facing the devastation of the primeval forest

Innym głównym źródłem zmiany klimatu jest deforestacja, czyli drzewa - płuca Ziemi - stały się one bohaterami prac Jennifer Steinkamp, Johna Gerrarda i Cecylii Malik. Ostatnia z wymienionych przyjmuje podejście ekofeministyczne w kolektywnym działaniu: polskie kobiety karmiące piersią dzieci siedzą na pniach po ściętych drzewach. W rzeczy samej, kraj, w którym odbywa się wystawa, mierzy się obecnie z dewastacją pierwotnej Puszczy Białowieskiej, ojczyzny unikatowej flory i fauny, na przykład żubra, największego europejskiego ssaka. W momencie powstawania tego tekstu trwa wycinka lasu wpisanego na listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, pomimo nakazu wydanego przez Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej.

Na następnym piętrze Centrum Sztuki Współczesnej zaprezentowano dwa ściśle powiązane ze sobą rozdziały. Pierwszy z nich przygląda się krajom Globalnego Południa, analizując niektóre z problemów stanowiących przedmiot zainteresowania „enwironmentalizmu ludzi biednych”, nurtu, który łączy ekologię polityczną i ekonomię polityczną, a do którego największych teoretyków zalicza się Joan Martínez Alier⁸, analizujący wpływ nieproporcjonalnej dystrybucji na środowisko określonych grup ludzkich. Enwironmentalizm ludzi biednych lub Ruch na Rzecz Sprawiedliwości Ekologicznej powstały w wyniku badania przez ekologię polityczną konfliktów ekologicznych wywołanych wzrostem ekonomicznym i nierównością

8. Joan Martínez Alier, *El ecologismo de los pobres, Icaria*, Barcelona 2011; Joan Martínez Alier. *De la economía ecológica al ecologismo popular*, Icaria, Barcelona 1994.

of Białowieża, home of unique flora and fauna like the European bison, Europe's largest mammal. At the moment of this text's writing, logging operations are continuing at this UNESCO World Heritage site, despite the order issued by the Court of Justice of the European Union.

The next floor of the Art Center presents two inextricably interconnected chapters. The first of them looks directly at the Global South. Appealing to some of the problems addressed by the so-called *Environmentalism of the Poor*, a current which combines political ecology and ecological economics, and which has in Joan Martínez Alier⁸ one of its greatest thinkers analyzing how most of the environmental impacts fall disproportionately on certain human groups. The Environmentalism of the Poor or Environmental Justice Movement arises from the environmental conflicts caused by economic growth and social inequality (conflicts in relation to water, access to forests, pollution burdens and unequal trade loads, etc.) studied by political ecology.

To Ashley Dawson "Documenting the transnational networks of power that characterize contemporary imperialism and thereby contributing to bonds of solidarity between the dispossessed

8. Alier, Joan Martínez. (2011). *El ecologismo de los pobres*. Barcelona, Spain: Icaria. And Alier, Joan Martínez. (1994). *De la economía ecológica al ecologismo popular*. Barcelona, Spain: Icaria.

społeczną (zatargi o wodę, dostęp do lasów, obciążenie zanieczyszczeniami, nierówna wymiana handlowa itd.).

Dla Ashley Dawsona „dokumentowanie charakteryzujących współczesny imperializm ponadnarodowych sieci władzy i przyczynianie się w ten sposób do wzmocnienia solidarności pomiędzy wyłączonej grupami społecznymi na globalnej Północy i Południu jest kluczowym zadaniem współczesnego artysty-aktywisty”⁹.

Instalacje Marjeticy Potrč i Superflex podkreślają wagę samowystarczalności. Potrč wyraża tę ideę za pomocą tzw. modułu samonośnego, podobnego do konstrukcji zbudowanych z materiałów pochodzących z recyklingu w slumsach Caracas, natomiast Superflex prezentuje efekt własnego projektu związanego z zastosowaniem modułów biogazowych w centralnej Tanzanii.

W tekście *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology* T.J. Demos zadaje następujące pytanie: „W jaki sposób artysta może promować environmentalizm ludzi biednych – w sensie sprawiedliwości ekologicznej widzianej z perspektywy ludzi o ograniczonym dostępie do zasobów, ochrony pracowniczej, równości socjopolitycznej i ekonomicznej, a także do reprezentacji w mediach i rządzie – by uniknąć wyłączonej płynącej z environmentalizmu bogactwa zachodnich społeczeństw kapitalistycznych?”¹⁰.

9. Emily Eliza Scott, Kirsten Swenson, *Critical Landscapes*, s. 11.

10. T.J. Demos, *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology* [w:] *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, publikacja towarzysząca wystawie w Barbican Art Gallery, red. Francesco Manacorda, ss. 16–30. Barbican Art Gallery, London 2009,

in the global North and South is the key task for the contemporary artist-activist.”⁹

Following this line, Marjetica Potrč’s and Superflex’s installations highlight the importance of self-sufficiency. Potrč’s does through a so-called self-supporting unit, similar to such constructions built with recycled materials in “Shantytowns” in Caracas, while Superflex’s is the result of their project for the application of biogas units in the central region of Tanzania.

In the text *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology* T.J. Demos asks: “How could artists foster an ‘environmentalism of the poor’ — in the sense of environmental justice seen from the perspective of those who have less access to resources, employment protection, socio-political and economic equality and representation in the media and the Government — to avoid the ‘exclusivity born of wealth environmentalism’ in Western capitalist societies?”¹⁰

Federico Guzmán presents a collaborative work in progress in which the installation evolves as the seeds grow. According to Vandana Shiva, seed is at the centre of the multiple interconnected crises we face today. These three – hunger, malnutrition and disease, climate change and biodiversity erosion, and the corruption of democracies along with the assault on peoples’ freedoms by

9. Scott, Emily Eliza and Swenson, K. (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of California Press, p. 11.

10. Demos, T. J. *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology*. In Manacorda, Francesco (Ed.) (2009). *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. London: Barbican Art Gallery, pp. 16–30. Published in conjunction with the exhibition under the same title, shown at the Barbican Art Gallery.

Federico Guzmán prezentuje nieukończoną instalację, która ewoluuje wraz ze wzrostem nasion. Według Vandany Shivy, ziarno znajduje się w centrum rozlicznych, wzajemnie powiązanych kryzysów dnia dzisiejszego. Głód, niedożywienie i choroba, zmiana klimatu i zanikanie różnorodności biologicznej, a także korupcja demokracji wraz z zamachem korporacji na wolności obywatelskie – wszystko to sprowadza się do kwestii kontroli ziarna, produkcji ziarna i niezależności nasiennej¹¹.

Mujeres Creando to feministyczny ruch anarchistyczny z La Paz w Boliwii badający twórczość jako narzędzie oporu. Prezentowana praca to nagranie performansu opowiadającego o trzech kobietach „gringo”¹² rzucających jedzenie na ulicę, a także o oburzeniu ludzi, których dotyczy problematyka ostatniego rozdziału: zarządzanie zasobami i nawykami konsumpcjonizmu. Wzorzec przemysłowy w zamożnych społeczeństwach, które potrzebują miejsca składowania odpadów organicznych, wytworzonych przez populację niechętną obniżeniu standardu życia i zmianie obyczajów konsumpcyjnych, rozpowszechnił i ujedynolcił wykorzystywanie krajów Globalnego Południa jako kolonii odpadowych.

10. <http://www.environmentandsociety.org/node/3417>. (accessed 01/06/2017)

11. Vandana Shiva, *Seed Satyagraha. Civil Disobedience To End Seed Slavery*, Navdanya International, Florencia 2015, s. 5.

12. Zwrot "Gringo" w slangu latynoamerykańskim oznacza mieszkańca Ameryki Północnej.

corporations parading as 'persons' – have at their core the issues of seed control, seed production and seed sovereignty.¹¹

Mujeres Creando is a feminist anarchist movement from La Paz, Bolivia, that explores creativity as an instrument of resistance. The work presented here is the recording of a performance about three "gringo"¹² women throwing food at the street, and the indignation of the people, connected with the last episode: *The Management of Resources and Consumerism Habits*. The industrial pattern in affluent societies, that need a place to deposit organic waste from a population that is not willing to voluntarily reduce their standard of living nor change consumer practice, has standardized the use of the countries of the Global South as waste colonies.

Andreas Gursky questions this society of abundance through the spectacularity of a dump in Mexico, as does Chus García-Fraile, who monumentalizes rubbish through a sophisticated sculpture of a trash container with bronze wheels as witness to consumer society. The anthropologist Mary Douglas was one of the first to observe that if garbage is, by definition, that which is thrown out, then the very existence of garbage implies some cultural understandings about the boundaries between "inside" and "outside".

10. <http://www.environmentandsociety.org/node/3417> (accessed 01/06/2017)

11. Shiva, Vandana. (2015). *Seed Satyagraha. Civil Disobedience To End Seed Slavery*. Florence: Navdanya International, p. 5.

12. The term "gringo" is the Latin American slang for "North American"

Andreas Gursky kwestionuje społeczeństwo obfitości poprzez ukazanie widowiskowości wysypiska w Meksyku, podobnie jak Chus Garcia-Fraile, który monumentalizuje odpady, tworząc wyrafinowaną rzeźbę pojemnika na śmieci o kołach z brązu jako świadka społeczeństwa konsumpcyjnego. Antropolog Mary Douglas jako jedna z pierwszych zauważyła, że śmieć z definicji jest odrzutem, zatem samo jego istnienie implikuje pewne kulturowe porozumienie dotyczące granic pomiędzy „wnętrzem” a „zewnątrzem”.

W myśl propozycji artystów Lary Almarcegui i Anri Sala, rehabilitacja i ekologia miejska mogą być potężnymi narzędziami w przywracaniu struktury i redefiniowaniu przestrzeni społecznej. Podczas gdy Almarcegui zamienia opuszczoną stację hotelową w tymczasowy darmowy hotel, nagranie Sala ukazuje burmistrza Tirany malującego fasady budynków w najbardziej zaniedbanych obszarach miasta.

Hervé Kempf uważa, że świata nie da się interpretować bez ekologii, a sprawą zasadniczą jest powrót do pojęcia ‘dobra wspólnego’. Francuski dziennikarz podkreśla, że nie można myśleć o ekologii bez uwzględnienia nierówności społecznych – ekologia i kwestie społeczne są ewidentnie zbieżne.

W 1972 roku Gregory Bateson ostrzegał, że „brak równowagi w każdym żywym systemie skutkuje powstaniem czynników kontrolujących lub ograniczających”. Właśnie wtedy zaczęliśmy zapoznawać się z niektórymi sposobami natury korygowania tych zakłóceń – smogu, zanieczyszczeń, DDT, odpadów przemysłowych, głodu, energii nuklearnej i wojny. „Ale STAN NIERÓWNOWAGI (IMBALANCE) jest już tak ogromny, że nie możemy wątpić, iż tym razem natura przesadzi z korektą”.¹³

Rehabilitation and urban ecology can be potent tools to restore social fabric and redefine social space, as proposed by artists Lara Almarcegui and Anri Sala. While Almarcegui turns an abandoned train station into a temporary free hotel, Sala’s video presents the mayor of Tirana repainting the facades of the buildings in the most rundown areas of the city.

According to Hervé Kempf, the world cannot be interpreted without ecology, and it is essential to return to the notion of a “common good”. The French journalist points out the impossibility of thinking about ecology without taking into account social inequalities, and it is evident that ecology and the social are clearly converging.

Back in 1972, Gregory Bateson warned that “in any living system imbalance creates its own controlling or limiting factors.” It was at this time that we started to learn of some of nature’s ways to correct these imbalances — smog, pollution, DDT, industrial waste, famine, nuclear energy and war. “But the IMBALANCE has gone so far that we cannot trust Nature not to overcorrect.”¹³

Artistic practices may appear as fertile ground to develop a certain environmental ethics around this imbalance. According to Rob Nixon, “Creative workers may help us apprehend threats imaginatively that remain imperceptible to the senses, either because they are geographically remote, too vast or too minute in scale, or are played out across a time span that exceeds the instance of observation or even the physiological life of the human subject.”¹⁴

13. Bateson, Gregory. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, USA: the University of Chicago Press, p. 500

14. Nixon, Rob. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 15.

Działania artystyczne mogą stanowić żyzny grunt dla rozwoju etyki ekologicznej, zainspirowanej istniejącą nierównowagą. Według Roba Nixona, „twórcy mogą pomóc nam zrozumieć za pośrednictwem wyobraźni zagrożenia niedostępne zmysłom z powodu odległości geograficznej czy zbyt rozległej bądź zbyt małej skali lub rozgrywających się na przestrzeni czasu przekraczającej okres obserwacji lub nawet życia ludzkiego”¹⁴.

Jesteśmy świadomi, że wystawa nie jest panaceum na problemy środowiska ani na nierówności i druzgocące skutki niesprawiedliwości ekologicznej, które z nich wynikają. Niemniej jednak, wierzę w sztukę jako narzędzie oporu przeciwko ekonomii kapitalistycznej, a co więcej, jak podkreśla Lucy Lippard, „artyści nie mogą zmienić świata... w pojedynkę. (...) lecz mogą wizualnie potrząsać i subtelnie szturchać konwencjonalną wiedzę”¹⁵.

13. F.G.Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1972, s. 5.

14. Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2011, s.15.

15. Lucy Lippard, *Weather Report: Art and Climate Change* ,Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado 2007, s. 6.

We are all aware that an exhibition is no panacea for the problems of the environment and the subsequent inequalities and devastating consequences of environmental injustice that proceed from it. But I believe in art as a tool of resilience against the capitalist economy, and furthermore, as Lucy Lippard points out, “artists cannot change the world...alone. (...) but they can offer visual jolts and subtle nudges to conventional knowledge.”¹⁵

15. Lippard, Lucy. (2007). *Weather Report: Art and Climate Change*. Colorado: Boulder Museum of Contemporary Art, p. 6.







Superflex *Supergas-Rodzina Massawe / Supergas-Massawe Family, Tanzania, 1997*

Aleksandra Jach

Krótkie wprowadzenie do ekologii politycznej

Short Introduction to Political Ecology

[PL]

Nazwa 'ekologia polityczna' sugeruje, że może istnieć jej przeciwieństwo, czyli wersja „nie-polityczna”. Trudno to sobie wyobrazić, jeśli definiuje się 'polityczność' jako sposoby negocjowania interesów jednostki wobec interesów grupy oraz różnorodne praktyki zarządzania. W etymologii słowa 'ekologia' (*oikos*) znajdziemy argumenty, które eksponują aspekt organizowania sieci życia (*web of life*) w obrębie domostwa. Właśnie w tej mikroskali powstają rozwiązania, które stosuje się w obrębie większych struktur społecznych. Ekologia w zglobalizowanym świecie skazana jest na poświęcanie większej uwagi przemieszczaniu się obiektów, materii, wartości, zasobów pomiędzy wybranym miejscem a „systemem-światem”¹.

Przymiotnik 'polityczna' uwypukla więc kwestie, które nie są wystarczająco widoczne z różnych perspektyw wielu dyscyplin wiedzy, opisujących relacje z przyrodą w sposób wyidealizowany lub zobiektywizowany tylko pozornie. Terminu 'ekologia polityczna' używano już w latach 70. Eric Wolf umieścił go w tytule swojego tekstu poświęconego relacji między własnością gruntu

1. Immanuel Wallerstein, *World-System Analysis: An Introduction*, Duke University Press, Durham 2004.

[EN]

The term "political ecology" suggests the existence of its opposite, i.e. a "non-political" version. When defining "politics" as methods of negotiating an individual's interest against a group's interest as well as various management practices, it is something difficult to picture. In the etymology of the word "ecology" (*oikos*) one finds arguments highlighting the aspect of organising a web of life within a dwelling place.

It is this micro-scale that contributes solutions adapted later by larger social structures. Ecology in a globalised world has no choice but to pay more attention to the movement of objects, matter, values and resources between a chosen place and a world-system¹.

1. Wallerstein, Immanuel. (2004). *World-System Analysis: An Introduction*. Durham: Duke University Press.

i polityką zarządzania zasobami². Dwa lata później Hans Magnus Enzensberger wpisał ekologię polityczną w kontekst europejskich i amerykańskich ruchów działających na rzecz przyrody, będących dlań przejawem podejścia burżuazyjnego, które ponadto było zanurzone w techno-nauce, co uniemożliwiało analizę strukturalnych przyczyn problemów środowiskowych³. Z kolei David Harvey w roku 1974 zwracał uwagę na dominację neomalthusiańskich postaw w liberalnym zarządzaniu i podkreślał wpływ eksploatującej zasoby naturalne produkcji kapitalistycznej na społeczne relacje i mechanizmy nadawania znaczeń i wartości⁴.

Spśród wielu funkcjonujących definicji ekologii politycznej chciałabym przytoczyć te, które wyodrębniają najważniejsze cechy perspektywy badawczej wyznaczanej przez to pojęcie. Przykładowo może to być dokumentowanie oporu społecznego przeciw degradacji środowiska przyrodniczego oraz podkreślanie wpływu kapitalizmu i polityki korporacji na te właśnie procesy⁵. Dyscyplina ta niewątpliwie łączy ze sobą nie tylko politykę z ekologią, ale także istotną rolę

Therefore, the adjective "political" emphasises issues which are not sufficiently visible from the perspective of numerous scientific disciplines describing the relationship with nature in an idealistic or seemingly objective way. The term "political ecology" was already in use in 1970s. Eric Wolf put it in the title of his text on the relationship between land ownership and the resource management policy (1972)². Two years later, Hans Magnus Enzensberger placed "political ecology" in the context of European and American movements for nature, which were to him examples of the bourgeois approach, itself immersed in a techno-science and making an analysis of the causes for ecological problems impossible³. In turn, David Harvey (1974) drew attention to the dominance of neo-malthusian approaches in liberal management and emphasised the influence of capitalist production exploiting natural resources over social relationships and the mechanisms of attributing meaning and value⁴.

From among many functioning definitions of "political ecology", I would like to quote these which single out the most important characteristics of this research perspective. It may

2. Eric Wolf, *Ownership and Political Ecology*, „Anthropological Quarterly”, Vol. 45, No. 3, Dynamics of Ownership in the Circum-Alpine Area, July 1972, ss. 201–205.

3. Hans Magnus Enzensberger, *A Critique of Political Ecology*, „New Left Review”, 1/84, March–April 1974, ss. 3–31.

4. David Harvey, *Ideology and Population Theory*, „International Journal of Health Services”, Vol. 4, 1/3, 1995, ss. 515–537.

5. *Political ecology*, red. i komentarz Alexander Cockburn, James Ridgeway, Time Books, New York 1979.

2. Wolf, Eric. (July, 1972). Ownership and Political Ecology. In „Anthropological Quarterly”, Vol. 45, No. 3, Dynamics of Ownership in the Circum-Alpine Area, pp. 201–205.

3. Enzensberger, Hans Magnus. (March–April 1974). A Critique of Political Ecology. In „New Left Review”, 1/84, pp. 3–31.

4. Harvey, David. (1995). Ideology and Population Theory. In „International Journal of Health Services”, Vol 4, Issue 3, pp. 515–537.

odgrywa w niej ekonomia, szczególnie ta zwrócona w stronę kwestii klasowych oraz „nierównego rozwoju”⁶. Dla innych badaczy ekologii politycznej istotne będą nauki społeczne pozwalające analizować znaczenie środowiska przyrodniczego dla kształtowania się i funkcjonowania różnych grup⁷. Ekologia polityczna widziana jest również jako analiza uwarunkowań „wiedzy, władzy i praktyki” bądź „polityki, sprawiedliwości, zarządzania”⁸ oraz propozycje alternatywnych wobec dyskursu rozwoju interpretacji dynamiki globalizacji⁹.

Większość teoretyków zgadza się z tym, że ekologia polityczna musi uwzględniać wpływ większych systemów na lokalne władze i decyzje jednostek. Ze względu na wielką skalę i interdyscyplinarność badania jej praktykowanie wymaga nieustannych transgresji dyscyplinarnych, w ramach których powinni ze sobą współpracować uczeni z nauk społecznych, humanistycznych, przyrodniczych.

W kierunkach argumentacji badaczy środowiska przyrodniczego, którzy definiują się jako apolityczni, dominują dyskurs modernizacyjny oraz dyskurs niedoboru. Odpowiadają one

6. Piers Blaikie, Harold Brookfield, *Land Degradation and Society*, Routledge, London 2015 [pierwsze wydanie 1987].

7. James B. Greenberg, *Political Ecology: Editors Preface*, wspólnie z Thomasem K. Parkiem, „Journal of Political Ecology”, Vol. 1, 1994, ss. 1–12.

8. Michael J. Watts, *Political Ecology [w:] A Companion to Economic Geography*, red. Eric Sheppard, Trevor J. Barnes, Blackwell, Oxford 2000, ss. 257–275.

9. *Political Ecology: Science, Myth and Power*, red. Philip A. Stott, Sian Sullivan, Oxford University Press, Oxford 2000.

be, for instance, documenting social resistance against natural environment degradation and highlighting the influence of capitalism and corporate policies on these processes (Cockburn and Ridgeway, 1979)⁵. Undoubtedly, the discipline combines not only politics and ecology, but also economics plays an important role, especially the currents interested in class issues and “uneven development” (Blaikie and Brookfield, 1987)⁶. Other researchers in the field of “political ecology” will place importance on social sciences enabling the analysis of the role and meaning of the natural environment with regard to the formation and functioning of different groups (Greenberg and Park, 1994)⁷. Furthermore, “political ecology” is viewed as an analysis of the determinants of “knowledge, power and practice” or “politics, justice, management”⁸ as well as of the proposals of the interpretations of globalisation dynamics alternative to the development discourse⁹.

5. Cockburn, Alexander and Ridgeway, James (Eds.). (1979). *Political ecology*. New York: Time Books.

6. Blaikie, Piers and Brookfield, Harold. (2015). *Land Degradation and Society*. London: Routledge.

7. Greenberg, James B. and Park, Thomas K. (1994). *Political Ecology: Editors Preface*. In „*Journal of Political Ecology*”, Vol. 1, pp. 1-12.

8. Watts, Michael J. (2000). *Political Ecology*. In Sheppard, Eric and Barnes, Trevor J. (Eds.) *A Companion to Economic Geography*. Oxford: Blackwell, pp. 257-275.

9. *Political Ecology: Science, Myth and Power*, eds. Philip A. Stott, Sian Sullivan, Oxford University Press, Oxford 2000.

najbardziej zauważalnym trendem w światowej ekonomii, jednakże oprócz tego nie proponują nic nowego. Już w XVIII wieku Malthus pisał o rosnącej populacji ludzkiej, której potrzeby nie mogą być spełnione wobec ograniczonych możliwości środowiska przyrodniczego. Myśl ta powróciła w trochę innym kształcie w latach 60. XX wieku, kiedy powstawały opracowania dotyczące problemu przeludnienia (Paul Ehrlich, *Limits to Growth*). Także i dzisiaj w dyskusji wokół problemów środowiskowych popularyzowana jest podobna narracja. Jej dopełnieniem są działania polegające na promowaniu rozwiązań zachodniej technologii, aby niedostatecznie rozwinięte Globalne Południe miało szansę nadrobienia zaległości. Wpisuje się w tę narrację także teoria zrównoważonego rozwoju, która dla wielu badaczy ekologii politycznej jest oksymoronem. Uważają oni bowiem, że niemożliwy jest zarazem progres (szczególnie ten rozumiany w kategoriach kapitalistycznych) i balans pomiędzy potrzebami ludzi a korzystaniem ze środowiska przyrodniczego. Problem w tym, że większość „apolitycznych” propozycji unika problemu konstruowania samego pojęcia ‘zasoby naturalne’.

W związku z powyższym odpowiedzią ekologii politycznej jest uświadamianie zależności między degradacją środowiska a systemowymi rozwiązaniami. Przykładowo autorzy kierują uwagę na politykę konserwacji przyrody, pokazując, że także w tym obszarze mogą wystąpić nadużycia albo niepowodzenia. Konflikt środowiskowy zazwyczaj wiąże się z pozbawieniem jakiejś grupy ludzi prawa do korzystania z „zasobów” i w tej sytuacji przydatne są narzędzia genderowe, klasowe, etniczne. Ostatecznie tożsamość grup tworzona jest właśnie w oparciu o zamieszkiwaną przestrzeń

The majority of theoreticians agree that political ecology must take into consideration the influence of larger systems over local authorities and individuals' decisions. With regard to the large-scale and inter-disciplinary research, practising it requires constant disciplinary transgressions and the subsequent cooperation of scientists specialising in social sciences, humanities and natural sciences.

The lines of reasoning of the natural environment researchers, who describe themselves as apolitical, are dominated by the modernisation and shortage discourses. They reflect, therefore, the most noticeable trends in global economy, but do not propose anything new. As early as the 18th century, Malthus wrote about the increasing human population whose needs could not be met in the context of the limited capacity of the natural environment. This thought returned in 1960s in a slightly different form when the studies on the problem of overpopulation were prepared (Paul Ehrlich, “Limits to Growth”). Also today, a similar narration is popularised in discussions on ecological problems. It is supplemented by actions consisting in promoting Western technological solutions in order for the underdeveloped Global South to catch up. The theory of sustainable development, which is considered an oxymoron by numerous “political ecology” researchers, also fits here. The researchers in question find that progress (especially in capitalist terms) and a simultaneous balance between human needs and the use of the natural environment are impossible. The trouble is that the majority of “apolitical” proposals avoid the problem of construing the very term “natural resources”.

From this point of view, the answer of

i aktywności, które w niej może realizować. Ekologia polityczna bierze pod uwagę także to, że „aktorem politycznym” nie jest jedynie człowiek, ale także byty pozaludzkie oraz zjawiska przyrodnicze. Analiza tych zależności łączy się często z perspektywą etyczną i działaniem aktywistycznym. Popularne terminy stosowane w ekologii politycznej wskazują na sytuację władzy w konkretnym systemie społeczno-polityczno-ekonomicznym. Deregulacja i prywatyzacja globalnej ekonomii, która miała miejsce w latach 80. XX wieku, ukształtowała struktury współczesnego „systemu-świata”. Niektórzy autorzy piszą wręcz o „nowej epoce”, nazywając ją „ironicznym kapitalizmem”, w którym zachodzi gwałtowna i brutalna redukcja „władzy opiekuńczej”. Zamiast niej zaczynają dominować „formacje drapieżcze”, które są zainteresowane maksymalizacją zysku za pomocą zaawansowanych narzędzi finansowych lub cyfrowych¹⁰.

Ekologia polityczna koncentruje się na nierównościach, przemocy, prywatyzacji, stawiając w opozycji do nich sprawiedliwość, solidarność i dobro wspólne. Narzędziami walki z obecnym „systemem-światem” ma być postrozwój, ekologiczna ekonomia, wykorzystywanie alternatywnych rodzajów wiedzy (współpraca z lokalnymi czy „rdzennymi” społecznościami). Nie jest jednak ekologia polityczna subiektywnym zbiorem pomysłów na alternatywne zarządzanie środowiskiem przyrodniczym. Badacze posługują się procedurami akademickimi i podobnie jak innych obowiązuje ich obowiązek klarownej i przekonującej

10. Saskia Sassen, *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Belknap Press of Harvard University Press, Harvard 2014.

“political ecology” is to raise the awareness of the relation between environmental degradation and systemic solutions. For example, the authors point out the nature conservation policy as an area where malpractice and failure can also occur. An ecological conflict usually consists in depriving some group of the right to use “resources” and in such a context gender, class and ethnic tools come in handy. After all, the group identity stems from the inhabited environment and activities that can be performed there. “Political ecology” takes also into consideration that “the political actor” does not only mean a human being, but also non-human beings and natural phenomena. An analysis of these dependencies is often combined with an ethical perspective and activism. Popular terms in the area of “political ecology” point to power relations in a given socio-political and economic system. The deregulation and privatization of global economy, which came about in 1980s, shaped the modern world-system structures. Some authors go as far as to write about a “new era” defining it as “ironic capitalism” where an abrupt and brutal reduction of the welfare approach in governing is taking place and “predatory forms”, interested in profit maximisation by means of advanced financial or digital tools, are beginning to dominate¹⁰. “Political ecology” focuses on inequalities, violence, privatization, opposing them with justice, solidarity and the common good. The tools to fight the present world-system are to be post-development,

10. Sassen, Saskia. (2014). *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

argumentacji. W tym sensie nie różnią się od tych, którzy określają swoje badania jako apolityczne. Zazwyczaj jednak ekolodzy polityczni nie boją się ujawniania towarzyszącego im ideowego „wyposażenia”, co może prowadzić do traktowania podejmowanych przez nich tematów jako „kwestii przekonań”, a nie „faktów”¹¹. Jednocześnie trudno nie zgodzić się z argumentacją zaangażowanych badaczy, którzy zwracają uwagę na to, że konsensus związany z podstawowymi danymi dotyczącymi gwałtownych zmian w środowisku przyrodniczym jest podstawowym etapem ich poszukiwań. Najwięcej emocji towarzyszy kolejnym krokom – czyli propozycjom rozwiązywania opisywanych problemów. Ekologia polityczna przypomina o tym, jak istotna jest działalność poza akademią i laboratorium oraz wchodzenie w sojusze międzydyscyplinarne.

Kluczowe dla tej perspektywy badawczej tematy dotyczą sposobów korzystania z ziemi, problemu katastrof środowiskowych, biopolityki i konsumpcyjnych stylów życia.

Pierwsze zagadnienie należy widzieć jako część procesu komodyfikacji zasobów naturalnych i jednocześnie zachodzącej terytorializacji zarządzania nimi przez poszczególne państwa. Siły te oddziałują na sposoby rozumienia terminu ‘wzrost’, ale odnoszą się także do potrzeb powiększającej się w skali globalnej ludzkiej populacji. Przekształcenia charakteru konkretnych obszarów dokonywane są w ramach procesów urbanizacyjnych, przemysłowych, agrokulturowych czy turystycznych. Każde z tych zjawisk

ecological economics, drawing upon alternative sources of knowledge (cooperation with local or “native” communities). “Political ecology” is not, however, a subjective collection of ideas for an alternative management regime of the natural environment. Researchers apply academic procedures and are bound by, as others are, the obligation of clear and convincing argumentation. In this sense they are not different from the ones describing their research as apolitical. Usually, however, political ecologists do not refrain from revealing their ideological agenda which may result in viewing the topics they address as “the question of convictions” and not “facts”¹¹. At the same time, one is prone to agree with the engaged researchers’ argumentation who point to the fact that the consensus with regard to basic data on rapid environmental changes is a fundamental research stage. The following steps – i.e. how to solve described problems – bring out a great deal of emotions. “Political ecology” reminds how important a non-academic, out-of-laboratory activity is, as well as forming interdisciplinary alliances.

The key topics for this research perspective concern the ways of using the land, the issue of environmental disasters, biopolitics and consumer lifestyles.

The first problem should be regarded as a part of the process of the commodification of natural resources and, simultaneously, the proceeding territorialisation of their management by specific countries. These forces not

11. Bruno Latour, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” 30, No. 2, Winter 2004, ss. 225–248.

11. Latour, Bruno. (Winter 2004). *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. In „Critical Inquiry” 30, No. 2, pp. 225–248.

nierozerwalnie wiąże się z problemem własności, a więc dotyka prawa do decydowania o sposobach korzystania z danych zasobów. Współczesne miasta często stają się przestrzeniami działań korporacji, których funkcjonowanie wymaga nieustannej obrony przestrzeni publicznych. Prywatny kapitał kształtuje procesy urbanizacyjne, a jego wpływ jest szczególnie widoczny w centrach wielu miast, gdzie pojedyncze budynki albo nawet kwartały ulic nie są zamieszkiwane, ponieważ zakupiono je w celach spekulacyjnych. Jednocześnie mamy do czynienia z grabieżą ziemi na potrzeby wielkoskalowych plantacji rolniczych, kopalni czy aby budować tamy na rzekach.

Ekologia polityczna widzi katastrofy środowiskowe jako element dyskursu związanego z zarządzaniem ryzykiem. To intensywnie rozwijający się obszar od lat 80. wykorzystywany jako narzędzie kontroli niepożądanych skutków procesów modernizacji i nieprzypadkowo kształtuje się w momencie deregulacji globalnych rynków. Ekologia polityczna uwypukla nierówności ekonomiczne, klasowe, płciowe, etniczne związane z katastrofami środowiskowymi. Zwraca uwagę na różnego rodzaju zanieczyszczenia, podkreślając, że nie jest to problem nie-ludzkiej przyrody, ale przede wszystkim przejaw eksploatacyjnego podejścia do zasobów naturalnych. W ramach ekologii politycznej czy pokrewnych perspektyw nie funkcjonują takie pojęcia jak klęska naturalna czy żywiołowa. Uczonym nie wystarcza studiowanie procesów świata przyrodniczego, ale badanie ich wpływu na interesy poszczególnych grup społecznych. „Podatność na zranienie” (ang. vulnerability) jest wyższa wśród osób biednych albo zamieszkujących regiony czy państwa pozbawione kapitału potrzebnego na adaptację

only affect the way the term “growth” is understood, but, furthermore, relate to the needs of the globally increasing human population. The character of specific areas is transformed under urbanisation, industrial, agricultural or touristic processes. As a consequence, each and every phenomenon is connected with the issue of ownership and so touches the right to decide how given resources are to be used. More often than not, modern cities become corporate areas where the functioning of public spaces requires constant fight. Private capital shapes urbanisation processes and its influence is particularly noticeable in the centres of numerous cities where buildings or even whole quarters are not inhabited due to the fact that they have been bought for the purpose of speculation. At the same time, we are witnessing land grabbing for large-scale agricultural plantations or mines or construction on watercourses.

“Political ecology” views environmental disasters as a part of the risk management discourse. This intensely developing area, since 1980s, is applied as a means of control of unwelcome consequences of modernisation processes and its emergence cannot be seen as accidental at the time of global market deregulation. “Political ecology” highlights economic, class, sexual and ethnic inequalities connected with environmental disasters. It draws attention to various types of pollution, emphasising them not as a problem of non-human nature, but, above all, as a symptom of an exploitative approach towards natural resources. Under “political ecology” or related perspectives there exists no such notion as natural disaster. The researchers are not satisfied with studying the processes of the natural world,

klimatyczne i przeciwdziałanie skutkom katastrof. Wśród tematów podejmowanych w ramach ekologii politycznej znajdują się nie tylko spektakularne wydarzenia, takie jak huragany, tornada, trzęsienia ziemi czy powodzie. Równie ważne są zachodzące w dłuższej perspektywie czasowej procesy, będące konsekwencją polityki ekstraktywizmu oraz deforestacji. Tutaj ze względu na nie o wiele trudniej jest pokazać, jakie straty zostały poniesione przez daną społeczność, ponieważ następstwa „powolnej przemocy” rozciągnięte są w czasie¹². Są one jednak tak samo brutalne jak te, które widać od razu. Przejawy „powolnej przemocy” wymagają jednak odpowiednich narzędzi badawczych, aby można było rejestrować i dokumentować procesy eksploatacji. Katastrofa pogłębia nierówności społeczne, co widać dobrze w zależności między paliwami kopalnymi a wypracowywaniem wartości dodanej, bez której nie byłoby kapitalizmu. Jedną z największych przemian powiązanych z polityką energii dotyczyła zmiany statusu klasy pracującej (przypadek Wielkiej Brytanii). W nowej sytuacji kontrola procesu produkcji była ważniejsza niż sama praca, co umożliwiły fabryki, a co było niezwykle trudne do zastosowania w gospodarce opartej na wodzie i młynach. Do dziś „kapitał kopalny” (ang. fossil capital) kształtuje nie tylko krajobraz wielu obszarów świata, ale także wpływa na struktury społeczne i ekonomiczne¹³.

12. Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Harvard 2013.

13. Andreas Malm, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Verso, London 2016

but their influence on the interest of specific social groups. The most vulnerable groups are the poor or the inhabitants of regions or countries which do not have capital to adapt to climate change and counteract the outcome of disasters. Among the topics addressed under “political ecology” one not only finds spectacular events such as hurricanes, tornadoes, earthquakes or floods. Equally important are processes occurring over a longer period of time which result from the extractivism policy as well as deforestation. Here, it is much more difficult to demonstrate the losses suffered by a given community as a consequence of the aforementioned activities as the results of “slow violence” are spread over time¹². Nevertheless, they are as brutal as the ones the results of which are immediately noticeable. However, the symptoms of “slow violence” require appropriate research tools to register and document exploitation processes. A disaster deepens social inequalities which can be especially seen in the context of the relation between fossil fuels and the generation of added value without which capitalism would not exist. One of the major transformations in terms of energy policy was connected to the change of the status of the working class (with regard to UK). In the new circumstances the production process control was more important than the work itself, which was enabled by factories, but which

12. Nixon, Rob. (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

13. Malm, Andreas. (2016). *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso.

Niezmiernie ważnym aspektem ekologii politycznej jest geografia. Nie przez przypadek to właśnie badacze wywodzący się z tej dyscypliny (Noel Castree, Maria Kaika, Neil Smith) wyznaczają kierunki badań dla tego obszaru. Wśród tych badaczy popularna jest koncepcja „nierównego rozwoju” (ang. uneven development), która wywodzi się z podziału na globalne Północ i Południe. Narracja o globalnym Południu powstaje zazwyczaj na globalnej Północy, ale łączy się z rolniczą ekonomią polityczną, ze sposobami życia grup „rdzennych” i z zarządzaniem zasobami. Analizy te prowadzone są w odniesieniu do historii kolonialnej, więc poruszają kwestie emancypacji zarówno kulturowej, jak i politycznej czy ekologicznej. Niektórzy autorzy podkreślają nieadekwatność określenia „globalne Południe” w związku z rosnącym znaczeniem dla globalnej ekonomii krajów określanych jako BRICSAM (Brazylia, Rosja, Indie, Chiny, Południowa Afryka, państwa ASEAN, Meksyk), w przypadku których nie mamy już do czynienia z przemysłową Północą i rolniczym Południem. W szerszym użyciu pojęcie to nadal pozostaje aktualne. Problemy obszarów skolonizowanych pozostały takie same, choć w różnych postaciach. Przede wszystkim omawia się je w kontekście biopolityki, która pozwala na kontrolowanie sieci życia, przede wszystkim przez globalne korporacje, ale także przez dominujące państwowe gospodarki, które wspierają rodzimy biznes. W ramach tych procesów bardzo dużym problemem jest wysiedlanie, pozbawianie prawa do korzystania z zasobów, prywatyzacja dóbr wspólnych. Kategoria „globalnego Południa” pozwala wyeksponować wątek kolonialny i zwrócić uwagę na ciągłość, z jaką mamy do czynienia w kontekście problemów

was very difficult to apply in water-based economy and mills. Until this day, fossil capital not only shapes landscapes all over the world, but also influences social and economic structures¹³.

An immensely important perspective in political ecology is geography. It is not by accident that researchers coming from this discipline (Noel Castree, Maria Kaika, Neil Smith) set the directions in this area. The concept of uneven development, based on the division between the Global North and the Global South, is popular among these researchers. The Global South narration is usually created in the Global North, but combines agricultural political economy, the lifestyle of native groups, natural resources management. Such analyses are conducted with regard to colonial history, therefore they also cover the question of emancipation, both cultural and political, as well as ecological. Some authors emphasise the inappropriateness of the term “Global South” due to the rising significance of the countries identified as BRICSAM (Brasil, Russia, India, China, South Africa, the ASEAN countries, Mexico) for global economy – one does not deal any more with the industrial North and the agricultural South. Otherwise, this term remains commonly used. The problems of colonised areas have remained the same in many ways. Above all, they are discussed in the context of biopolitics which enables the control of the web of life, especially by global corporations, but also by leading state economies supporting domestic business. Within the framework of these processes, a major problem is displacement, deprivation of the right to use resources, privatisation of common goods. The framework of the Global South allows to expose the colonial

środowiskowych. Dotyczy to różnych badań, zarówno tych, które odnoszą się do polityki odpadów (zbędnych części motoryzacyjnych lub komputerowych, które trafiają do biedniejszych regionów), czy też analiz z zakresu rolnictwa i zarządzania zasobami naturalnymi.

Ekologia polityczna zwraca uwagę na to, jak promocja określonego stylu życia wpływa na relację ze środowiskiem. Za jeden z nich można uznać konsumeryzm, który prowokuje działania w postaci konsumpcji zaangażowanej, dokonywanej ze świadomością, że każdy wybór jest znaczący i może wpłynąć na struktury władzy. Może się to wiązać na przykład z bojkotem albo ze wspieraniem określonych produktów, wówczas konsument staje się konsumentem-obywatelem. W takie akcje zazwyczaj angażują się osoby z klas średnich z krajów globalnej Północy. Jednak jeśli zastanowić się nad szerszym ujęciem konsumeryzmu, odpowiedzią na niego będą także działania, które realizowane są w ruchach na rzecz ekologii miejskiej lub w ramach ekologicznej ekonomii. Tutaj istotna jest kwestia miejskiej przyrody, która nie jest „nienaturalna”, ponieważ jest to przekształcona natura¹⁴. Świadomość infrastruktury, pracy, inwestycji kapitału, które tworzą zasoby miasta, sprawia, że każdy element jest ważny – podważanie, przejmowanie władzy poprzez pojedyncze działania, oddolna rewitalizacja, dbałość o inkluzyjność przestrzeni publicznych i dostęp do podstawowych usług. W parze z myśleniem o ekologii miejskiej idzie także ekologiczna ekonomia, która zwraca uwagę na znaczenie kolektywnych praktyk i jest oparta na

thread and draw attention to the continuation in the context of environmental problems. It regards various studies, both of waste policy and redundant automotive or computer parts which end up in poorer regions, as well as analyses of agriculture and natural resources management.

“Political ecology” emphasises how promoting a certain lifestyle influences the relationship with nature. An example can be consumerism which provokes actions such as engaged consumption performed with the knowledge that every choice matters and may impact the power structures. It may be connected, for instance, with boycotting or supporting chosen products. A consumer becomes a consumer-citizen. Usually, it is middle classes from the Global North that are engaged in such activities. Nevertheless, if one considers a wider approach to consumerism, a reaction to it will include actions undertaken by urban ecology movements, or, for example, under ecological economy. Here, the question of urban nature, which is not “unnatural”, is essential, as it is transformed nature¹⁴. The awareness of infrastructure, work, capital investment, which constitute the resources of a city, makes its every element important; undermining, taking over power through individual actions, bottom-up revitalisation, caring for the inclusiveness of public spaces and accessibility of basic services. Thinking about urban ecology is accompanied by ecological economy which points out the significance of collective practices and is based on ethical reflection. Gibson-Graham, one of the area researchers,

14. David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Wiley-Blackwell, New Jersey 1997.

14. Harvey, David. (1997). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

refleksji etycznej. Jedną z badaczek tych zagadnień, Gibson-Graham, proponuje, by wdrażanie takich postaw zaczynać od refleksji nad takimi pryncypiami, jak partycypacja (jak współtworzymy ekonomię, jakiej wiedzy używamy, jak się nią dzielimy?), konieczność czy wystarczalność (co potrzebne jest do przetrwania, co tworzy bazę?), wartość dodatkowa (jak jest produkowana, przywłaszczana, dystrybuowana i mobilizowana, za pomocą czyjej pracy?) i dobro wspólne (jak poszerzać wspólnotę członków o istoty poza-ludzkie? czy inne żywe stworzenia są zasobem i jak są one kształtowane?)¹⁵.

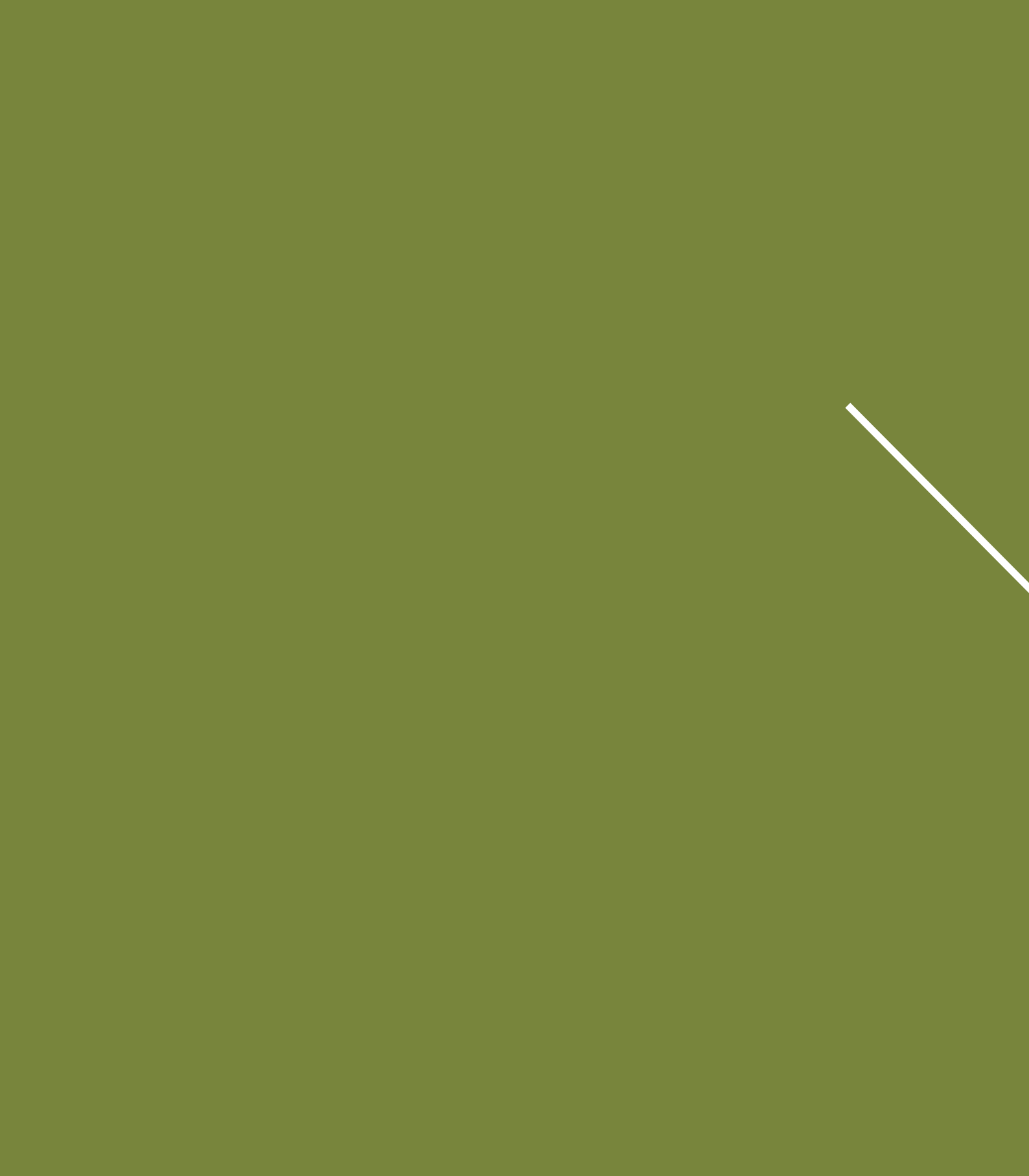
Ekologia polityczna jest także w stanie śledzić relacje między działaniami (określanymi jako zrównoważone) a eksploatacją taniej pracy, promocją „inteligentnych miast” albo „inteligentnych urzędów”, które wymagają odpowiednich, często rzadkich minerałów do budowy swoich infrastruktur. To ekologia polityczna analizuje całkowity cykl życia danego produktu i jest niezmiernie sceptyczna wobec rozwiązań techno-modernizacyjnych. Wydaje się, że właśnie w tym miejscu znajdziemy największego „wroga” etycznego myślenia o życiu człowieka i innych bytów w późnym kapitalizmie. Ekologia polityczna dekonstruuje i krytykuje uproszczone myślenie o przyrodzie, udowadniając, że alternatywne sposoby funkcjonowania są możliwe i realizowane, niekoniecznie mieszcząc się w dychotomiach: miasto – wieś, nowoczesność/rozwój – zacofanie.

¹⁵ J. K. Gibson-Graham, *Enabling Ethical Economies: Cooperativism and Class*, „Critical Sociology”, Vol. 29, 1/2, 2003, ss. 123-161.

suggests to begin implementing such attitudes by reflecting on such principles as: participation (how do we co-create economy, what knowledge do we draw upon, how do we share it?), necessity or sufficiency (what is necessary for survival, what constitutes the base?), added value (how is it produced, usurped, distributed, mobilised, by means of whose effort?) and the common good (how can we broaden the community members to include non-human beings? Are other living creatures a resource, how are they shaped?)¹⁵.

“Political ecology” can also track relations between actions defined as sustainable and cheap labour exploitation, promotion of “intelligent cities” or “intelligent devices” the infrastructures of which require appropriate, often rare minerals to be constructed. “Political ecology” analyses the complete life cycle of a product and is sceptical about techno-modernisation solutions. It seems that exactly in this point the greatest “enemy” of ethical thinking about the human life and other beings in late capitalism can be found. “Political ecology” deconstructs and criticizes simplified thinking about nature proving that alternative ways of functioning are possible and implemented, while not necessarily fitting into the dichotomies such as city/country, modernity or development / backwardness.

¹⁵ Gibson-Graham, J. K. (2006). *Enabling Ethical Economies: Cooperativism and Class*. In „Critical Sociology”, 29(2), pp. 123-161.





Artyści

Artists

Xavier Ribas

ur. Barcelona, Hiszpania / b. Barcelona, Spain, 1960

Z serii Domingos, 1994–1996

From the series Domingos, 1994–1996

fotografie / photographs 120x140 cm each

W *Domingos* Xavier Ribas odnosi się do tradycji artystycznej i literackiej, poszukuje miejsc idealnych, odosobnionych i skłaniających do refleksji, z dala od społeczeństwa czy zbiorowego życia. To pewnego rodzaju locus amoenus - spokojny, miły zakątek, w którym można się cieszyć autentyczną wolnością. Uwiecznione na fotografiach postacie znajdują ją na peryferiach Barcelony. Wolna niedziela to synonim odpoczynku oraz ucieczki od pracy i rutyny. Osoby uwiecznione wśród tych krajobrazów starają się wymknąć na wieś, na łono natury, czyli do przeciwieństwa miasta – z dala od porządku i zasad społecznych. Ucieczka ta pozostaje jednak niespełnionym marzeniem. Na wszystkich zdjęciach widzimy, jak groźna cywilizacja wdiera się w każdy zakątek. Jej ślad ciągnie się za uciekającymi. Ludzka obecność daje się zauważyć poprzez oznaki zajęcia nowego terytorium, na jakim znaleźli się ludzie. Szukają oni dalekich zakątków wolnych od przepisów i zasad, jednak kolonizując i zajmując je, odtwarzają dokładnie te same zasady. Dlatego postawienie wyraźnych granic pomiędzy miastem a obszarem poza nim jest tak trudne lub niemalże niemożliwe. Ribas z wyraźną krytyczną nutą stawia pod znakiem zapytania sposoby zajmowania przestrzeni oraz odpoczynku, z jakimi mamy do czynienia w dzisiejszym społeczeństwie.

In *Domingos*, Xavier Ribas evokes the artistic and literary tradition that has sought out ideal places for isolation and individual reflection in out-of-the-way natural settings far-removed from society and collective life. A sort of *locus amoenus*, a calm and pleasant spot in which to enjoy true freedom, which the characters in these photos find in the outskirts of Barcelona. The Sunday day off is synonymous with leisure, a leaving aside of work and routine. The characters who populate these scenes try to escape into the countryside, into nature, into spaces opposed to the city, far from order and social laws. However, it seems impossible to consummate that flight, for in all the pictures we find signs of that menacing civilization invading every corner. And the very people fleeing are those who leave behind themselves traces of that humanity through signs of occupation which mark the new territory they find themselves in. They seek out places far-removed from rules and regulations, but it is they themselves who reproduce those very rules and regulations by colonizing places, occupying them so that it is difficult, or well-nigh impossible, to lay down any clear boundaries between city and countryside. With a clear critical component, Ribas casts a question-mark over modes of occupation and leisure as carried out in the context of contemporary society.



Manuel Vázquez

ur. Santiago de Compostela, A Coruña, Hiszpania / b. Santiago de Compostela, A Coruña, Spain, 1969

Carscape 1.1, 2002

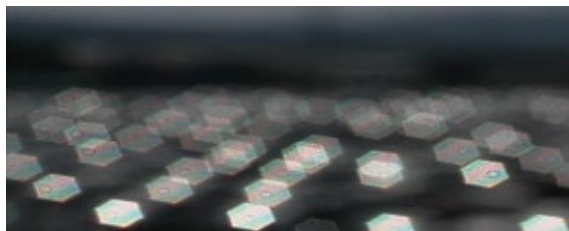
Carscape 1.1, 2002

wideo, dźwięk, 30" pętla / video and sound 30" in loop

Carscape 1.1 to wideograficzny projekt oparty na obrazie o poetyckim charakterze. Sugestywne kadry wydają się pokazywać morze, ale gdy stopniowo nabierają ostrości, okazuje się, że mamy przed sobą poruszający widok przemysłowego parkingu samochodowego. Rozproszenie, które można osiągnąć, zmieniając ostrość, odwraca rzeczywistość i wymusza świeże podejście do samej idei kontemplacji: romantycznej percepcji krajobrazu, która natychmiast przenosi nas do estetycznego pojęcia wzniosłości. To tu odnaleźć można znaczenie zastosowanej w tytule pracy gry słów – związku pomiędzy samochodami a krajobrazem. Projekt czerpie inspiracje z teorii estetycznych Paula Valéry'ego i jego *Le Cimetière marin* (*Cmentarza morskiego*).



Carscape 1.1 arose as a videographic project based on a poetic handling of image: the suggestive images of what appears to be a view out over the sea are transformed, by a progressive focusing of the lens, into a heart-rending view over an industrial car park. The diffusion achieved by these focal changes manages to overturn reality, forcing a fresh approach to the very idea of contemplation: romantic contemplation of landscape that immediately refers us back to the aesthetic concept of the sublime. The word-play in the work's title – an association between car and landscape – finds its meaning here. The work takes its inspiration from Paul Valéry's aesthetic theories and from his *Le cimetière marin* (*The Graveyard by the Sea*).





Sergio Belinchón

ur. Walencja, Hiszpania / b. Valencia, Spain, 1971

Przedmieścia, 2001

Suburbia, 2001

cykl fotografii / photographs from the Suburba Series, 103x127cm each

W 2001 roku Sergio Belinchón pracował nad serią dużych zdjęć przedstawiających tereny znajdujące się w znacznej odległości od różnych miast. Są to spustoszone krajobrazy na granicy kolonizacji przez człowieka, które wedle słów artysty stają się „obszarami granicznymi w stanie całkowitej transformacji i metamorfozy, z napięciami i konfliktami powodowanymi przez sprzeczność powstałą, gdy przestrzeń naturalna staje się sztuczną”. Na obrazach z tej serii widzimy niezaprzeczalne znaki ludzkiej egzystencji. Ślady pozostawione w ziemi przez ciężki sprzęt, częściowo wybudowane drogi oraz kable elektryczne, stanowiące wskazanie na człowieka jako twórcę sztucznego środowiska, które w ostatecznym rozrachunku stanowi część wielkiego królestwa przyrody. To przestrzeń, która zachęca nas do namysłu nad gwałtem na krajobrazie, będącym niezbędnym krokiem w procesie przemienienia go w możliwy do zamieszkania, a przez to komfortowy.

Throughout 2001, Sergio Belinchón worked on this series of large-sized images that show the outlying areas of different cities. These are desolate landscapes on the verge of being colonized by man that become, in the artist's words, "border territories caught up in a state of utter transformation and metamorphosis, with tensions and conflicts generated by the contradiction of a natural space becoming an artificial one." The images of this series are populated with unquestionable signs of human life, tread marks left on the ground by heavy machinery, half-built roads, and electrical cables that make reference to man as the creator of an artificial environment which ends up forming part of the great dominion of nature. This is a space that invites us to think about the assault on the landscape as a necessary step in making it inhabitable and therefore comfortable..



Oligatega Numeric

wspólnota artystów powstała w Buenos Aires, Argentyna, 1999

community of artists formed in Buenos Aires, Argentina, 1999

Tren Fantasma (Pociąg widmo), 2005

Tren Fantasma (Ghost train), 2005

instalacja / installation, 120x170x160 cm

Znany przedmiot, taki jak stół, zdaje się porastać szorstką powierzchnią, tworząc organiczny, nieregularny kształt, na którym zobaczyć można niewielki monitor. Technologia odłączona jest od postępu i czystości, aby stać się czymś niezwykłym i amorficznym oraz pojawić się w życiu codziennym. Ekran tego znanego, a jednak dziwnego przedmiotu pokazuje rzeczywistość, która rzekomo się w nim kryje. Monitor umiejscawia nas w zmieniającym się krajobrazie, dwuznacznym terenie, znajomym a równocześnie obcym. To podróż przez technologiczny krajobraz, w którym technologię reprezentują między innymi papier, drewno, plastik, odpady, zabawki czy lustra. Pociąg, od którego pochodzi nazwa, to nasze widzenie i wzrok, który prowadzony jest przez tę sztuczną przyrodę, tę nową opowieść. Przyszłość jest w niej tyleż znana, co niepokojąca, ale i atrakcyjna, jak niepodlegająca kontroli zabawka lub cyniczna opowieść, której zakończenia nie możemy wybrać.

A familiar object, such as a table, whose rough surface seems to have grown on it, an almost organic, irregular shape upon which a small monitor can be seen. Technology is disassociated from progress and cleanness to become something unusual and amorphous that has appeared in everyday life. The screen of this familiar yet strange object reveals a reality that is supposedly hidden inside it. The monitor places us in a changing landscape and in the same ambiguous terrain, familiar yet strange. This is a journey through a technological landscape in which the technology is paper, wood, plastic, pieces of waste, toys and mirrors, etc. The train after which the work is entitled is our sight and vision, which is directed through this artificial nature, this new story in which the future is both familiar and disturbing, yet also fun; a toy out of control or a cyclical story whose ending we cannot choose.



Kamila Chomicz *

ur. Gdańsk, Polska / b. Gdansk, Poland, 1980

Wyspa żab, 2011

Frog Island, 2011

wideo / video, 14'

Wyspa żab Kamili Chomicz to film o gdańskiej Wyspie Spichrzów, miejscu którego historia rozpoczyna się w 1576 roku, kiedy to przekopany został nowy kanał Motławy. W XVI wieku na wyspie istniało około 300 spichrzów wybudowanych pomiędzy nowym i starym kanałem Motławy. Ucierpiały one bardzo podczas II wojny światowej, do niedawna można było oglądać jedynie pozostałości kilku ścian. Wyspa Spichrzów stała się miejscem dla dzikiego, miejskiego ekosystemu. Obecnie włączona została w turystyczny obieg miasta, z jego spacerowymi trasami i hotelami.

Film Kamili Chomicz powstał tuż przed zmianą, kiedy jeszcze dyskutowano nad planami zagospodarowania miejsca. Praca składa się z wywiadów o wyspie skupiających się na żabach i traktujących je jako symbol żywotności natury.

Frog Island, about the Granary Island, here in the city of Gdansk. That island was built after 1576 when the canal for the new Motława was excavated. In the sixteenth century there were up to 300 storages built on the island between the old and the new Motława that during World War II suffered from heavy damages and the few remaining walls could be still visited a few years ago. The place used to be the home of an interesting wild ecosystem and now the Granary island has turned into a place for tourism, with pedestrian areas and hotels.

She made the film just before that change, when the plans were being discussed and it contains interviews about the island, focusing on the frogs as the center of the video and as a symbol of resilience.



Philipp Fröhlich

ur. Schweinfurt, Niemcy / b. Schweinfurt, Germany, 1975

Bez tytułu, 2004

Untitled, 2004

olej na płótnie / oil on canvas, 195x146 cm

Bez tytułu, 2006

Untitled, 2006

olej na płótnie / oil on canvas, 210x280 cm

Bez tytułu, 2006

Untitled, 2006

olej na płótnie / oil on canvas, 210x280 cm

Obrazy Fröhlicha, podobnie jak dzieła dziewiętnastowiecznych przedstawicieli romantyzmu niemieckiego, mówią o naszej współczesnej egzystencji. To wyludnione krajobrazy. Nie ma na nich ludzi, widoczne są jednak dowody ich obecności: opuszczony samochód, krzesło, stos drewna itp. To pozbawione znaczenia, bezosobowe miejsca, ale stanowią jednak ślady pozostawione przez ludzkość. Te fragmenty rzeczywistości były świadkami zjawisk, które ledwie mieszczą się w naszej wyobraźni lub też w ogóle nie ma w niej dla nich miejsca.

Obrazy te są odbiciem złożonych szczegółów, z których je stworzono. Czy zagłębianie się w te odtworzone sceny, rozświetlone niezwykle, dramatycznymi tonami sprawia, że zaczynamy zauważać niedokończone opowieści, które każą nam raz za razem stawiać pytanie „Co się wydarzyło?”.

Fröhlich's paintings are testimony to our own existence, as were the paintings of the nineteenth-century German Romantics. They are desolate landscapes in which the complete absence of human beings gives way to evidence of people: an abandoned car, a chair on the floor, piled-up wood, etc. These are essentially insignificant, depersonalized places that nevertheless show traces of humankind. They are fragmented realities that bore witness to what is now scarcely, or not at all, within the scope of our imagination.

These paintings reflect the intricate detail with which they were created. It is by delving into these reconstructed scenes, lit with astonishing dramatic tones, that we become aware of the unfinished stories that prompt us to ask “What happened?” over and over.



Julius Von Bismarck

ur. Breisach nad Renem, Niemcy / b. Breisach am Rhein, Germany, 1983

Malarstwo pejzażowe (Dżungla), 2015

Landscape Painting (Jungle), 2015

wideo HD / vídeo HD, 23'

Julius von Bismarck używa autentycznych i stworzonych przedmiotów oraz maszyn. Wchodzi z nimi w interakcje, by zbadać swoje najbliższe środowisko wiejskie i miejskie. Wielkie znaczenie ma tu relacja, jaką jego interwencje nawiązują z przyrodą.

W pracy *Malarstwo pejzażowe (Dżungla)* von Bismarck zastanawia się nad zagadnieniami dotyczącymi krajobrazu i malarstwa poprzez akcję polegającą na opłaceniu grupy asystentów, która maluje fragment terenu na biało. Następnie zostają oni poproszeni o rekonstrukcję pejzażu i odtworzenie jego pierwotnych kolorów. Odmalowując elementy krajobrazu, nanoszą kolory przyrody w oparciu o własną pamięć „oryginalnych i naturalnych” kolorów.

Julius von Bismarck uses objects or machines (existing or created) with which he interacts and investigates his immediate rural or urban environment – although the link his interventions establish with nature is always very important.

In the work *Landscape Painting (Jungle)*, von Bismarck reflects on landscape and painting through an action consisting in paying a team of assistants to paint a landscape white. Then, they are asked to reconstruct the landscape using its original colours. The painters, when repainting the landscape elements, are reconstructing the colours of the environment based on the memory they have of the 'original and natural' hues.





Lúa Coderch

ur. Iquitos, Peru / b. Iquitos, Peru, 1982

Noc w domku na odludziu oświetlonym lampą naftową Night in a Remote Cabin Lit by a Kerosene Lamp

wideo HD / vídeo HD, 11'30"

Noc w domku na odludziu oświetlonym lampą naftową składa się z korespondencji wideograficznej powstałej podczas budowy dwóch leśnych schronień lub domków. Te proste budowle stworzone po to, by można w nich było znaleźć schronienie na noc, stanowią pretekst do rozpoczęcia dialogu. Artystka następująco opisuje w filmie krajobraz oraz czynności wykonywane podczas budowy delikatnych schronień: „Obiecałam wysłać Ci zdjęcia schronień, które buduję w lesie. Nie mogę pokazać Ci więcej, ponieważ pracowałam w lesie do późna. Kiedy skończyłam, była prawie noc, a musiałam jeszcze dojść do wioski. Miejsce, gdzie zbudowałam schronienie, było piękne: na zboczu, z daleka od ścieżki, niedaleko klifu (jednak w pewnej odległości od niego). Wiesz, jaki jest tutejszy krajobraz. Nie tak agresywnie piękny jak w innych miejscach, i pewnie inny niż w Twoim kraju. Tutaj krajobraz jest nieco ubogi, bardziej surowy, nie ma w nim nic bujnego. Jest 'eixut'. Mówimy tu tak, gdy coś jest suche, surowe, mizerne, małomówne”.

Night in a Remote Cabin Lit by a Kerosene Lamp is made up of videographic correspondence shot during the construction of two shelters or cabins in the forest. These simple structures to take shelter and spend the night in are an excuse to start a dialogue or a conversation. In the video, the artist describes the landscape and the construction tasks of the fragile shelters in the following manner: “I promised I would send you some images of the shelters that I'm building in the forest. I cannot show you more because I have been working till late and it was almost night when I finished. And I still had to walk up to the village. The place where I built the refuge was beautiful, on a hillside a little distant from the road, near a cliff (although not too close). You know how the landscape is here. It is not aggressively beautiful like in other places. Like in your country, I guess. Here the landscape is a little poorer, more austere, nothing exuberant. It is 'eixut', which is a word we use here to say that something is dry, unadorned, lean, or of few words”.



Perejaume

ur. Sant Pol de Mar, Barcelona, Hiszpania / b. Sant Pol de Mar, Barcelona, Spain, 1957

Mikrofony, 2005

Microphones, 2005

fotografia / photograph, 155x123 cm

Natura zmaterializowana w sztuce odtwarzania krajobrazu stała się cechą charakterystyczną twórczości tego artysty. Powraca w kolejnych pracach jako tematyczny punkt odniesienia kojarzący się z estetyką romantyzmu, wokół którego Perejaume tworzy dyskurs treści poetyckich.

Mikrofony formułują łańcuch asocjacji w ramach osobistej próby stworzenia nowej definicji krajobrazu, nad którą Perejaume pracuje poprzez zastosowanie różnych kanałów. Humanizacja przyrody czy obecność dźwięku jako świadka naszej relacji z przyrodą to tylko niektóre z motywów pojawiających się w tej uderzającej fotografii. Sugeruje ona pewne podporządkowanie się tematowi, które widać w całej twórczości artysty. Mikrofony na skraju klifu i morze w tle nie tylko odtwarzają brzmienie określonego typu środowiska naturalnego, ale też odnoszą się do wspólnego głosu „będącego częścią sposobu, w jaki obchodzimy się ze światem”. Dźwięki mówią o nieustannych zmianach w krajobrazie, który mamy przed naszymi oczami. Są jednak również poetycką, sugestywną refleksją nad sposobami, poprzez które człowiek wkracza do świata natury i projektuje „cechy ludzkie” na to, co z zasady ludzkie nie jest.

Nature, materialised in the landscape genre, becomes a recurrent feature of Perejaume's output, as a thematic point of reference that relates him to the Romantic aesthetic, and around it he works on a discourse of poetic content.

Microphones casts a new chain of associative meanings, within the personal redefinition of landscape that the artist has been developing through different channels.

Themes such as the humanization of nature or the presence of sound as a witness to our relationship with the environment are some of the ideas that come together in this striking photograph. It suggests a certain subjection to theme, which the artist displays in all his work. The microphones on the edge of the cliff and the sea in the background not only reproduce the sound of a specific natural environment, but also refer to a common voice “involved in the way we deal with the world”. These sounds tell of constant changes to the landscape happening before our eyes. They are also, however, a poetic and evocative reflection on the ways in which humankind has moved into nature and projected “human qualities” on what, in principle, is not human.



Jun Nguyen-Hatsushiba

ur. Tokio, Japonia / b. Tokyo, Japan, 1968

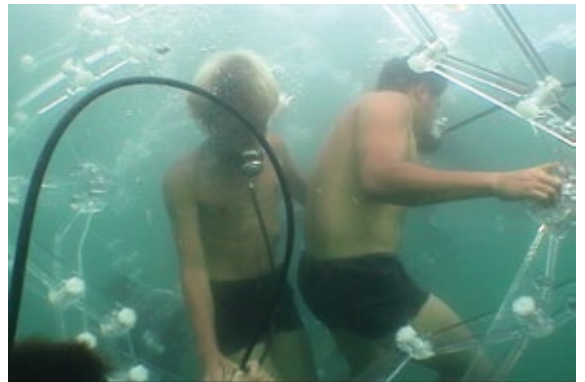
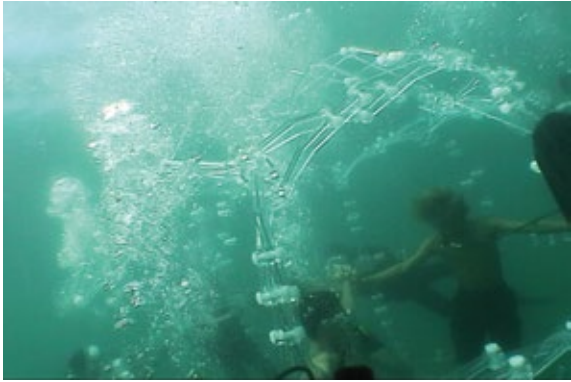
Memorial Minamata: Ani Estera, ani nikt – Historia miłosna, 2002–2004

Memorial Project Minamata:
Neither Esther nor Neither – A Love Story, 2002–2004

wideo / video, 16'

Praca jest hołdem złożonym małemu japońskiemu miasteczku Minamata. Zatoka w jego pobliżu została w latach 1932–1968 ciężko skażona rtęcią. W wyniku tej katastrofy życie straciło 1400 osób, a kolejne 20 000 cierpiało na zaburzenia neurologiczne nazwane chorobą z Minamata. W swoim wideo Nguyen-Hatsushiba wykorzystuje znane z innych prac spektakularne tańce podwodne. W tej pracy łączy je z krajobrazami Japonii, widokami fabryk i scenami z dyskotek, by stworzyć konglomerat obrazów i dźwięków o wyraźnej treści poetyckiej i alegorycznej. Pomarańczowe obłoki zalewające momentami cały ekran są nawiązaniem do zastosowania środka chwastobójczego o kryptonimie Agent Orange, opracowanego przez wojsko podczas wojny w Wietnamie. Fizyczne i środowiskowe skutki tego zdarzenia stanowią podłoże całej pracy. Artysta przywołuje je, współcześnie czy też po prostu wykorzystuje w nadziei, że nigdy nie zostaną zapomniane i nigdy nie powrócą.

This work pays homage to the small Japanese town of Minamata, where the bay was heavily polluted by mercury between 1932 and 1968. This catastrophe claimed the lives of over 1,400 people and affected a further 20,000 who contracted the neurological syndrome known as Minamata Disease. In the video, Nguyen-Hatsushiba turns to the powerful underwater dance routines used in his other works, although here he combines them with images of the country, of factories and discotheque scenes to create a conglomerate of sight and sound with a strong poetic and allegorical content. The colorful orange clouds that momentarily bathe the whole screen are a reference to the use of Agent Orange, the code name of an herbicide used by the US army during the Vietnam War. The physical and environmental effects of that episode underlie the whole work and are recalled, updated or simply suggested in the hope that they will neither be forgotten nor ever occur again.



Allan Sekula

ur. Erie, Pensylwania, USA, 1951, zm. Los Angeles, Kalifornia, USA, 2013

b. Erie, Pennsylvania, USA, 1951, d. Los Angeles, California, USA, 2013

Z serii Czarny przyptyw, 2002–2004

From the series Black Tide, 2002–2004

instalacja fotograficzna / photography installation

wymiary różne / variable Dimensions

W grudniu 2002 roku barcelońska gazeta „La Vanguardia” poprosiła Allana Sekulę, by pojechał na wybrzeże galicyjskie, które od jesieni poprzedniego roku nękane było przez czarny przyptyw – pozostałość po zatonięciu tankowca Prestige. Był to początek serii *Czarny przyptyw (Marea negra)*, czyli dwudziestu zdjęć, w których Sekula obserwuje na galicyjskim wybrzeżu konsekwencje wycieku oleju. Fotografie ukazują pracę wolontariuszy, którzy pomagali pozbyć się oleju – dokumentują zmęczenie i żal na ich twarzach w reakcji na katastrofę ekologiczną na tak ogromną skalę. W niektórych z kompozycji poprzez zestawienie z bielą i pomarańczem strojów wolontariuszy podkreślona została czerń zbitęj masy. To nie było pierwsze zetknięcie się artysty z przemysłem rybnym tego regionu, w 1992 roku Sekula był w Galicji, by uwiecznić na fotografiach kryzys tej gałęzi przemysłu.

Zdjęcia pozwoliły artyście wniknąć w istotę tragedii, przy jednoczesnym braku konieczności rezygnacji z elementów dokumentu. W ostatecznej analizie obrazy stają się świadkami autentycznej sytuacji. Poprzez tę serię prac fotograf chce uświadomić odbiorcy skalę katastrofy.

In December 2002, Allan Sekula was invited by Barcelona's La Vanguardia newspaper to travel to the Galician coastline, which since the previous November has been assailed by the black tide left from the sinking of the tanker Prestige. That was the starting-point of the *Black Tide (Marea negra)* series, twenty pictures in which Sekula looked at the consequences of the Prestige oil-spill for the Galician beaches, showing the work of the volunteers who helped to clear up the oil, their faces exhausted and grief-stricken in the shadow of an ecological tragedy of such magnitude. In some of these photographs, he highlights the dark color of the compact black mass in contrast with the volunteers' white and orange suits. This artist's relationship with the fishing industry was not a new thing: in 1992, Sekula was in Galicia to photograph the crisis in that sector.

With these images the artist goes into the tragedy itself, but without leaving aside the characteristics of the document as such, for in the last analysis these pictures simply bear witness to a real situation. With this photographic series the photographer arouses the spectator's awareness of the scale of the disaster.



Joan Fontcuberta

ur. Barcelona, Hiszpania / b. Barcelona, Spain, 1955

Googlegrama: Tsunami, 2005

Googlegrams: Tsunami, 2005

cyfrowy wydruk na papierze / digital print on paper, 120x150 cm

Praca została przygotowana jako część serii Googlegrame, w której Fontcuberta używa darmowego programu Terragen do tworzenia fotomozaik i podłącza go do najpopularniejszej przeglądarki internetowej Google. W ten sposób pozyskuje materiał graficzny, z którego następnie tworzy prace. Artysta kontroluje jedynie słowa klucze lub terminy wpisywane do wyszukiwarek jako kryteria pozyskiwania obrazów, z których następnie tworzy mozaiki. Pojęcia te są bezpośrednio związane z tytułami i tematami, o których traktuje każda z prac, co tworzy metaforyczne gry pomiędzy słowem i obrazem.

'Tsunami', 'wielka fala', 'podmorskie trzęsienie ziemi', 'kataklizm', 'katastrofa naturalna' czy 'apokalipsa' to pojęcia, z których skonstruowano początkowe fotografie rajskiej, uwielbianej przez turystów wyspy Phuket w Tajlandii z projektu *Tsunami*. W swojej pracy, opartej na ironii i wizualnym oszustwie, Fontcuberta zastanawia się nad tym, do jakiego stopnia Internet stanowi uniwersalny bank zdjęć, nad konfliktami pomiędzy słowem a obrazem oraz nad semiotycznymi aspektami przedstawień.

This work was created as part of the series *Googlegrams*. Here, Fontcuberta uses a freeware photomosaic program, Terragen, connected to one of the most popular Internet search engines, Google, to obtain the graphic sources which constitute the final image of each work. The artist only has control over the search terms or keywords that he introduces into the search engine as criteria to retrieve the images that will then be used to form the mosaics. These terms are directly related to the titles and themes that are dealt with in each work, composing metaphorical games between word and image.

'Tsunami', 'giant wave', 'seaquake', 'cataclysm', 'natural catastrophe' and 'apocalypse' are the terms used to reconstruct the picture-postcard perfect paradise of the island of Phuket in Thailand in the work *Tsunami*. In this work, using irony and the pictorial effects of trickery, Fontcuberta reflects on the extent of the Internet as a universal image bank, the conflicts that exist between word and image, and the semiotic aspects of representation.



Máximo González

ur. Parana, Argentyna / Paraná, Argentina, 1971

Fiat Abarth/Kiwi, Citröen Ami 8/Gruszka i Helikopter/Winogrono, z serii Proyecto para la reutilización de vehículos obsoletos después de la extinción del petróleo, 2007

(Projekt ponownego wykorzystania przestarzałych pojazdów
po wyczerpaniu zasobów ropy naftowej)

Fiat Abarth/Kiwi, Citröen Ami 8/Pear and Helicopter/Grape,
from the series Proyecto para la reutilización de vehículos obsoletos
después de la extinción del petróleo, 2007

(Project of the reuse of obsolete vehicles after the oil depletion)

rysunek na papierze / drawings on paper, 112x77 cm, 74,5x55 cm, 134x196 cm

W serii prac *Proyecto para la reutilización de vehículos obsoletos después de la extinción del petróleo* González odnosi się do jednej z największych bolączek schyłku XX wieku oraz początków kolejnego, tj. kryzysu naftowego spowodowanego brakiem w światowych rezerwach ropy oraz gwałtownym wzrostem rynkowej wartości paliwa. Przed 2007 roku, czyli datą powstania tej pracy, baryłka ropy osiągnęła na całym świecie historyczne, rekordowo wysokie ceny, a eksperci zwracali uwagę na nieuchronne wyczerpanie się „czarnego złota”, podczas gdy ekolodzy i organizacje pozarządowe promowały i przekonywały do używania odnawialnych źródeł energii.

Wkrótce po tym, jak udało się przetrwać kryzys finansowy i ograniczenia narzucone przez banki na wyplacanie pieniędzy z lokat w 2001 roku, Argentyna, kraj, którego gospodarka opierała się wcześniej na eksporcie ropy i gazu, zmuszona była

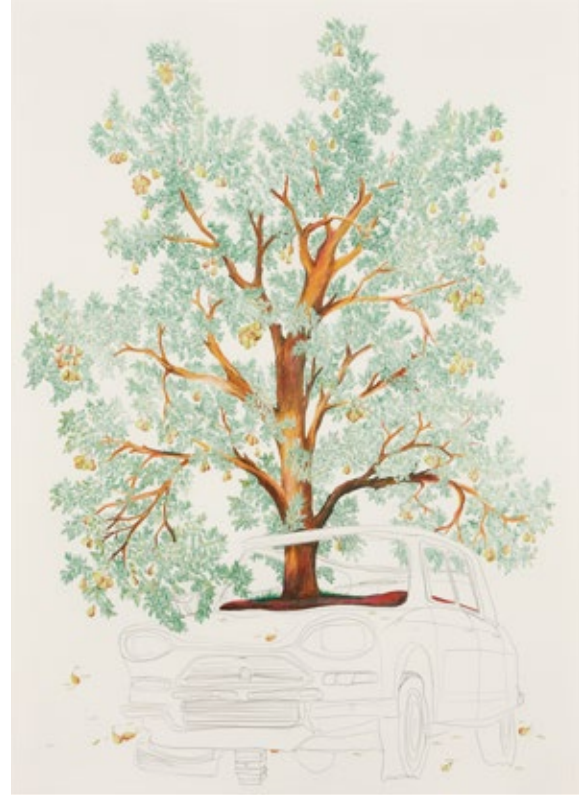
In this series González reflects on one of the greatest worries of the late 20th century and early years of the 21st century: the oil crisis resulting from the shortage of world reserves and the rapid increase in the price of crude on the market. By 2007, the time of this work, the price of a barrel of crude had reached historic peaks worldwide and experts pointed to the inexorable exhaustion of 'black gold', while ecologists and non-governmental organizations promoted and defended the use of renewable energy sources.

After barely overcoming a monetary crisis and consequent restrictions imposed by banks on withdrawal of deposits in 2001, Argentina—a country of great oil reserves and an economy based until then on oil and gas exports— was forced to import crude, thereby worsening the government's financial situation, the country's economy, and consequently the lives of the Argentinean people.



importować ropę, w ten sposób pogarszając jeszcze sytuację finansową państwa, a także obywateli. Sytuacja ta zainspirowała Gonzáleza do stworzenia wizji reakcji społeczeństwa w niedalekiej przyszłości, w 2040 roku. Porzucając apokaliptyczne wizje rodem z Huxley'a (*Nowy wschodni świat*, 1932) i Orwella (1984, 1949), artysta rysuje przyszłość w budujących kategoriach recyklingu, gdzie to, co kiedyś było źródłem problemu, staje się zaczątkiem życia. González znajduje ponowne zastosowanie dla pojazdów silnikowych. Stają się one donicami do roślin lub bujnych drzew obwieszonych mnóstwem owoców.

Citröen Ami 8 popularny w latach 70. i podobnie jak Fiat Abarth pod koniec lat 80. stanowiły ikony społeczeństwa konsumenckiego i opiekuńczego. Wyczerpane i przestarzałe „czarne złoto” prowokuje artystę do rozważań o wyższości zasobów naturalnych nad mechanicznymi. Niemal jak w manifestie futurystów, czcionki i słowa wzmacniają kompozycje, w których artysta wspomina o modelu artefaktu i rośliny, który powtarza się na każdym z rysunków.



This situation prompted González to predict a response by society in the distant future, the year 2040. Far from the apocalyptic visions conjured up by Huxley (*Brave New World*, 1932) and Orwell (1984, 1949), the artist suggests a future in constructive recycling terms, where the elements that were previously the source of problems now become the source of life. González reuses motor vehicles as flowerpots or containers for exuberant trees laden with fruit.

The Citroën Ami 8 in the 1970s and the Fiat Abarth in the late 1980s were imported vehicles, icons of consumer and welfare society. Exhausted and obsolete, 'black gold' prompts the artist to consider the preponderance of organic over mechanic resources. Almost as in a Futurist manifesto, fonts and words reinforce these compositions in which the artist makes a note of the model of artifact and plant he reproduces in each drawing.

John Gerrard

ur. Dublin, Irlandia / b. Dublin, Ireland, 1974

Smoke Tree 4, 2006

Smoke Tree 4, 2006

animacja 3D / 3D animation, 68x100x53 cm

wymiary różne / variable dimensions

Prace Gerrarda można opisać jako wirtualne rzeźby, które rozumieć wolno zarówno jako filmy programowane w czasie, jak i rzeźby lub fotografie. Centralnym elementem wirtualnej rzeźby prezentowanej na wystawie jest dąb, który nieustannie przekształca się i wydziela węglowy dym w formie parowej aureoli, by stworzyć hipnotyzujący i transformujący żywy obraz. Video w pracy rozgrywa się od świtu do zmierzchu, skupiając się nieustannie wokół tego motywu. Rzeźbą można manipulować, poruszając ramą, by stworzyć wrażenie przestrzeni 180° wokół drzewa.

Cykl *Smoke tree* rozwija się i potrwa do czasu, aż seria pięciu różnych drzew nie zostanie skompletowana. Wszystkie rosną wokół domu rodzinnego artysty w Irlandii, praca jest więc dokładnym odtworzeniem krajobrazu określonego terenu, a jej część stanowi system, dzięki któremu sceneria oraz niebo zmieniają się zgodnie z upływem czasem w Dublinie. Oznacza to, że dzień i noc zawsze odpowiadają szerokości geograficznej domu artysty.

John Gerrard's works may be described as virtual sculptures that can be understood both as films, with a time-based programmer, and as sculptural and photographic pieces. This particular work is a virtual sculpture, the core feature of which is an oak tree that transforms and gives off carbonaceous smoke, in the form of steam halos, to create a hypnotizing and constantly changing table-vivant. The work is staged from dawn to twilight and focuses constantly on this core motif. It may be operated by moving the frame to create a 180-degree sensation around the motif.

The Smoke Tree series is a developing work that will continue until the series of five different trees, all of which are to be found around the artist's family home in Ireland, is complete. The work thus reproduces exactly the landscape in this particular area, and features a system in which the scenery and the sky change in accordance with the exact time in Dublin. Day and night therefore always correspond to the latitude of the artist's home.



Jennifer Steinkamp

ur. Denver, Kolorado, USA / b. Denver, Colorado, USA, 1958

Przyciąganie wzroku 1, 5, 6, 2003

Eye Catching 1, 5, 6, 2003

wideo-cyfrowa animacja / video digital animation

Przyciąganie wzroku 1, 5, 6 to trzy cyfrowe animacje przedstawiające drzewa, które łączą ze sobą trzy obszary wystawy. Pierwotnie przygotowane były na ścianę Podziemnej Cysterny w Yerabatan, której kolumny zwieńczone są głowami Meduz. Drzewa wydają się być zaklęte, ich gałęzie, opętane wzrokiem Meduzy, która im towarzyszy, kotyszają się lekko pod wpływem jakiegoś nieznanego bodźca. Kolejne drzewo wraca do życia a może dzieje się odwrotnie, biorąc pod uwagę fakt, że obrazy tworzą nieokreśloną pętlę. Jak sugeruje tytuł, Meduzy starają się przyciągnąć wzrok widzów oglądających dzieło, ale nie po to, by przemienić ich w kamień, ale raczej żeby zmieniać wszystko, co leży wokół nich w celebrację kobiecej seksualności. Jednak poza tym kontekstem związku animacji Steinkamp ze środowiskiem także są wyraźnie widoczne.

Przypadkowe zmiany pór roku, jakim podlegają, mogą stanowić aluzję do efektu cieplarnianego. Problem realnego świata został skompresowany do mikrokosmosu przestrzeni wirtualnej.

Eye Catching 1, 5, 6 are three digital animations of trees that connect three areas of the exhibition. They were originally designed for projecting onto the wall of the historical cistern at Yerabatan, whose columns are held up by two Medusa heads. The trees appear to be under a spell, their branches swaying slightly under some unknown stimulus, possessed by the gaze of the Medusas that accompany them. Another tree comes back to life; or perhaps it's the other way around, given that the images form an indefinite loop. As the title suggests, the Medusas try to attract the gaze of spectators viewing the work, not to turn them to stone but rather to alter all that lies around them in a celebration of the power of female sexuality. Outside of this context, however, the relationship of these trees with the environment can be discerned.

The random changes of season to which they are subjected might be an allusion to the greenhouse effect: a real-world problem compressed into the microcosmos of virtual space.



Cecylia Malik *

ur. Kraków, Polska / b. Cracow, Poland, 1975

Z cyklu **Matka Polka na wyrębie, 2017**

From the cycle *The Polish Mother on the Tree Stumps, 2017*

dokumentacja performansu / documentation of performance

photo Piotrek Dziurdzia

Matki Polki na wyrębie, 2017

The Polish Mothers on the Tree Stumps, 2017

protest matek z Krakowa przeciwko LEX Szyszko, Park Lotników, Kraków 4 marca 2017

protest of the mothers from Kraków against LEX Szyszko, Park Lotników, Kraków 4th March 2017

dokumentacja performansu / documentation of performance

Akcja artystyczna Cecylii Malik, zatytułowana *Matka Polka na wyrębie*, była odpowiedzią artystki na nowe prawo, które pozwoliło prywatnym właścicielom ziemi wyciąć dowolną liczbę drzew bez konieczności uzyskania zgody czy choćby poinformowania lokalnych władz. Akcja powiązana była z wcześniejszym projektem artystki *365 Drzew*, w ramach którego Malik wspięła się na 365 drzew. Artystka zwróciła uwagę na to, że niektóre z drzew, na które się wspinała, zostały wycięte. „Codziennie podczas spacerów po Krakowie z moim mężem i synem odnajdujemy miejsce, w którym zostało wycięte jakieś drzewo. Każdego dnia znajdujemy nowe” – stwierdza artystka.

Aby uświadomić skalę destrukcji, Malik zaczęła robić zdjęcia samej siebie siedzącej na ściętym drzewie i karmiącej dziecko. Następnie zamieszczała je na serwisach społecznościowych. Wkrótce do akcji dołączyły się inne matki z całej Polski. Artystyczne działanie Malik przeobraziło się w projekt kolektywny.

Cecylia Malik's action *The Polish Mother on the Tree Stumps* was the artist's answer to a new law in Poland which allowed private landowners to cut down any number of trees without applying for permission or even informing the authorities. The project was connected with an earlier one called *365 Trees* in which the artist climbed 365 trees. Malik started to notice that some of the trees that she climbed were cut down. "Every day, I go around Krakow with my husband and son to find a new place where trees have been cut down, and every day we find one" – states the artist.

In order to raise awareness on the destruction she started to make photos of herself sitting on tree stumps breast-feeding her child and posting them in social media. Soon afterwards other mothers from all over Poland started to join her, turning Malik's project into a collective action.



Koncepcja performansu: Cecylia Malik
Współorganizacja: Anna Grajewska
fot.: Tomasz Wiech

Concept of the performance: Cecylia Malik
Cooperation: Anna Grajewska
photo: Tomasz Wiech

Cykl performansów zapoczątkował ogólnopolski protest przeciwko liberalizacji prawa dotyczącego wycinki drzew tj. LEX Szyszko.

The cycle of performances started nationwide protest against the liberalization of the law referring to tree-cutting called LEX Szyszko.



Antoni Muntadas

ur. Barcelona, Hiszpania / b. Barcelona, Spain, 1942

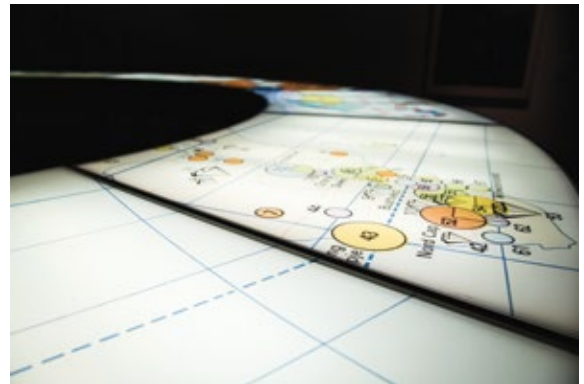
O tłumaczeniu: stół do negocjacji, 1998

On translation: The Negotiating Table, 1998

instalacja, średnica 5 m / installation, diameter 5 m

Praca Antoniego Muntadasa mierzy się z kwestiami społecznymi, politycznymi i komunikacyjnymi. Interesuje go relacja między przestrzenią prywatną a publiczną, kanały informacyjne, a także sposób, w jaki się ich używa, by uzyskać określoną atmosferę do tworzenia opinii. *La mesa de negociación (stół do negocjacji)* to duży, okrągły stół złożony z dwunastu części o nogach różnej długości. Stół trzyma poziom dzięki klinom z książek o tytułach, które przywodzą na myśl wielkie spory na rynku telekomunikacji. Na stole znajduje się dwanaście podświetlonych map, które stanowią nawiązanie do różnych przedstawień rozmieszczenia bogactwa na świecie. Jak tłumaczy sam autor, praca „wykorzystuje ideę stołu jako przestrzeni instytucjonalnej lub wspólnej, a więc o ładunku, który warunkuje relację pomiędzy przestrzenią prywatną (tajemnicze miejsce, do którego nie ma dostępu, gdzie podejmuje się decyzje) i publiczną, a dokładniej przestrzenią, która pojawia się na skutek bardziej lub mniej tajnych decyzji filtrowanych, a czasem manipulowanych, przez media”.

Antoni Muntadas' work addresses social, political and communication issues. He is interested in the relationship between public and private space, information channels and the way these are used to create a specific climate of opinion. *La mesa de negociación (table of negotiation)* is a large round table made up of twelve furniture modules with legs of different lengths. The table is leveled with piles of books used as a wedge with titles reminiscent of the raging disputes in the telecoms market. The table's surface is covered by twelve illuminated maps which allude to the different representations of wealth distribution in the world. As the author himself explains, the piece “draws on the idea that the table is an institutional or corporate space, and thus has a charge which conditions the relation between private space (mysterious, not accessible place, where decisions are made) and public space; precisely the space that comes about as a result of those more or less secret decisions, filtered and sometimes manipulated by the media.”



Superflex

artystyczny kolektyw powstały w Kopenhadze, Dania, 1995

artistic collective formed in Copenhagen, Denmark, 1995

Supergas/Rodzina Massawe, Tanzania, 1997

Supergas/Massawe Family, Tanzania, 1997

instalacja złożona z dużego, pomarańczowego balonu (200 cm),

film wideo (kolor i dźwięk, 6'), fotografia (180x120 cm), płyta winylowa

installation consisting of an orange big balloon, (200 cm),

video (color and sound. 6'), photograph (180x120 cm) and vinyl

Biogas en África to film wideo pokazujący początki autorskiego projektu zatytułowanego *Supergas*. Praca powstała we współpracy z afrykańskimi i duńskimi inżynierami, polegała na budowie przenośnego urządzenia mogącego wyprodukować ilość gazu, która wystarczy na potrzeby dwupokoleniowej rodziny. Prace badawcze bazowały na mechanicznym potencjale przekształcania organicznych odpadów w energię. Wyprodukowany w tym procesie cenny gaz staje się tanim źródłem energii niepowodującej zanieczyszczeń, a użytkownicy mogą sami obsługiwać urządzenia.

W 1997 roku Superflex w środkowej części Tanzanii rozpoczął pilotażowy projekt zastosowania biogazu. Eksperyment był wielkim sukcesem i zaowocował praktycznym, tanim urządzeniem, którego z łatwością mogły używać rodziny.

W pracy Superflex widoczne jest zróżnicowane i multidyscyplinarne podejście do tworzenia, w którym piękno narzędzi kryje się w procesie, efektach końcowych oraz w prototypach, które zostają stworzone. Ze względu na design, estetykę, mobilne urządzenie uznawane jest w lokalnych domostwach za przedmiot prestiżowy. System został również przetestowany

Biogas en África is a video that shows the start-up of an original development project called *Supergas*. This work was conducted in collaboration with African and Danish engineers and consisted in building a mobile unit able to produce sufficient gas for the needs of a nuclear family. The research work was based on the mechanical potential for converting organic waste into energy, thereby producing the cherished gas that becomes a clean and cheap energy source which can be run by the users themselves.

In 1997, Superflex started a pilot project for the application of biogas in the central region of Tanzania. The experiment was a great success in that it became a practical and cheap device that was easy for families to use.

In its work, Superflex combines a plural and multidisciplinary view of creation; the beauty of its tools lies in the process, the end results and the prototypes they create. Thus, the design and aesthetics of the mobile unit is considered to be a prestigious object of desire in the region's houses. The system has also been tested on



w gospodarstwie rolnym w Kambodży oraz na plan-
tacji w Tajlandii. Grupa Superflex opatentowała urzą-
dzenia i poszerzyła możliwości współpracy poprzez
zakup udziałów pozwalających na montaż systemu
w innych miejscach.

a farm in Cambodia and a plantation in Thailand.
Superflex has taken out a patent on it and rendered
it possible to collaborate by purchasing shares for
implementing the system in other places.

Federico Guzmán

ur. Sewilla, Hiszpania / b. Sevilla, Spain, 1964

Plante lo que crea conveniente (Sadź to, co uznasz za potrzebne), 2003 (Plant what you think is beneficial), 2003

instalacja / installation, 160x80x50 cm

Instalacja *Plante lo que crea conveniente* stanowi metaforyczną aluzję do współczesnego społeczeństwa oraz do nowej mapy relacji i wymian, która wyłania się z globalnego kontekstu. Dzięki temu dyskursowi artysta formułuje hipotetyczny dialog z widzem, zaś jego instalacja wymaga aktywnego udziału publiczności.

Guzmán tworząc swoją pracę, zebrał nasiona z rozmaitych roślin i umieścił je w naczyniu o kształcie globusa. Nad obiektem umieszczony został mocny reflektor, w którego świetle skąpane są nasiona. To praca w toku. Instalacja ewoluuje, podczas gdy nasiona rosną, zmuszając do namysłu nad tym, co siejemy w swoim życiu, a także w świecie. Końcowa analiza ujawnia, że praca jest aluzją wyrastającą z samej istoty naszej egzystencji.

Zapraszamy do uczestnictwa i przynoszenia własnych nasion.

The installation *Plante lo que crea conveniente* is a metaphorical allusion to modern society and the new map of relationships and exchanges that emerges from the global context. Fuelled by this discourse, the artist articulates a hypothetical dialogue with the spectator in this installation that requires active public participation.

The artist has collected seeds from different plants placed inside a pot shaped like a map of the world; a powerful spotlight is poised overhead whose light bathes the seeds. This is a work-in-progress in which the installation evolves as the seeds grow, offering a profound reflection about what we plant in our lives and, by extension, in our world. In the final analysis, this is an allusion that stems from our very existence.

Feel free to participate and bring your own seed if you want.



Marjetica Potrč

ur. Lublana, Słowenia / b. Ljubljana, Slovenia, 1953

Dom w Caracas z rozległą działką, 2003

Caracas House with Extended Territory, 2003

instalacja / installation

wymiary różne / variable dimensions

Instalacja *Dom w Caracas z rozległą działką* jest częścią serii prac badawczych dotyczących rozwoju obszarów miejskich w Caracas, odbywającego się poza oficjalnymi procedurami. To przykład tak zwanych jednostek niezależnych: samowystarczalnych budowli z materiałów z odzysku, które spełniają minimum wymagań, by można w nich było zamieszkać. Nie bez przyczyny prace artystki skupiają się na miastach, w których bardzo wyraźnie są kontrasty (Caracas, São Paulo, Rio de Janeiro), w szczególności na miejskich obszarach nieobjętych przepisami budowlanymi i funkcjonujących poza ramami prawa. To tereny, które często, podobnie jak zajmujący je mieszkańcy, nie są widoczne na mapach czy w statystykach. Artystka nazywa je „miastem baraków”. Jej propozycja miejskich pertraktacji kładzie nacisk na jednostkę oraz jej samowystarczalność jako wartości, które umykają bądź rozmywają się w mieście ograniczonym przepisami. Jej praca to wezwanie do stworzenia prawa do egzystencji w warunkach minimalnej zdatności do zamieszkania oraz piękna.

The installation *Caracas: House with Extended Territory* belongs to a series of works studying informal urban development in Caracas. It is an example of the so-called self-supporting units: self-sufficient structures built with recycled materials and meeting the minimum requirements for habitability. Not for nothing does the artist's work focus on cities featuring strong contrasts (Caracas, São Paulo, Rio de Janeiro), and particularly on areas not covered by building regulations and outside the legal framework, areas which often, like the inhabitants occupying them, do not feature on the maps or in the statistics. They are what the artist means by "Shantytown". Her urban-negotiation proposal places the emphasis on the individual and the individual's capacity for self-sufficiency as values that are being lost or diluted in the regulation-bound city, calling for the right to exist and to live in conditions meeting minimum standards of habitability and beauty.



Mujeres Creando

kolektyw powstały w La Paz, Boliwia / collective formed in La Paz, Bolivia, 1992

Acciones en la paz. Cooperación Internacional, 1999

Acciones en la paz. Cooperación Internacional, 1999

wideo, dźwięk / video and sound, 11'

Kolektyw Mujeres Creando działa według reguł najbardziej radykalnych feministek i anarchistów, które wzywają do działania grupy spychane na margines społecznej rzeczywistości (Indian, prostytutki czy lesbijki), czyli do protestu przeciwko spotykającym je niesprawiedliwościom społecznym. Bronią jednocześnie ich prawa do odmienności i celebryją piękno ludzkiej różnorodności.

Film to jeden z siedmiu performansów wyprodukowany i prezentowany w boliwijskim kanale telewizyjnym PAT. Cykl pokazywał rozmaite działania, jakie grupa podjęła w mieście La Paz od 1999 roku. Każda z akcji odbywała się na ulicy, tam gdzie przebywają ludzie. Ulice są bowiem najbardziej odpowiednim medium do wyrażenia wściekłości, niemocy i solidarności z innymi, ale przede wszystkim miejscem protestu.

W ramach akcji Cooperación Internacional (Międzynarodowa Kooperatywa) trzy kobiety obcego pochodzenia, przykładowo w porze lunchu, wyrzuciły jedzenie na ulicę w najbiedniejszym mieście Boliwii, El Alto. Moment działania to czas głodu, jak określa się tam pory posiłków (lunchu). Zbierający się ludzie byli oburzeni marnotrawstwem. Pracę odczytać należy jako metaforę, która ma wyjaśnić rolę, jaką odgrywa międzynarodowa pomoc dostarczana do Boliwii przez organizacje pozarządowe.

Mujeres Creando acts in accordance with the most combative feminist and anarchist stances, the kind that call out to the most marginalized sectors among the people – Indians, prostitutes, lesbians – and invites them to protest at the social injustices inflicted on them, while defending their right to be different and celebrating the beauty of human diversity.

This video is one of seven performances, produced and broadcast by Bolivia's PAT television channel, which present various actions that the group Mujeres Creando executed in the city of La Paz in the period up to 1999. The work is staged in each case out in the streets, where the people are, thus making the streets the proper medium for expressing rage, impotence, and solidarity with others, in particular through protest.

In Cooperación Internacional (International Cooperation), at hunger time, i.e. lunchtime, in Bolivia's poorest city, El Alto, three "gringo" women threw food onto the street. People gather around, indignant at the waste. This metaphor is used to explain the role played by aid from international cooperation channeled through non-governmental organizations in Bolivia.



Andreas Gursky

ur. Lipsk, Niemcy / b. Leipzig, Germany, 1955

Bez tytułu XIII (Meksyk), 2002

Ohne Title XIII (México), 2002

fotografia / photograph, 277x206 cm

Fotografia *Ohne Titel XIII (Meksyk)* to widok w planie ogólnym wysypiska śmieci na obrzeżach miasta Meksyk. Obecność cywilizacji przyjmuje tu formę produkowanych przez nią odpadów, unika się wyraźnej reprezentacji ludzi, ale odnosi się jednak do relacji nawiązywanej pomiędzy nimi, a strukturą, w której są zanurzeni. Kompozycja zgodna jest z podejściem obrazowym za sprawą opozycji dwóch przeciwstawnych sobie pól oraz kolorowego układu tworzonego przez przypadkowe nagromadzenie przedmiotów. Praca przypomina abstrakcyjny ekspresjonizm, zarówno w samym procesie powstawania, jak i w efekcie końcowym. To połączenie konkretnego elementu oznaczającego (obraz cywilizacji w produkowanych przez nią odpadach oraz agresywna relacja ze środowiskiem naturalnym) i funkcjonującej niezależnie intencji estetycznej (którą sam Gursky określił jako „zapamiętane obrazy”) nieustannie przewija się przez całość jego dzieła.

Ohne Titel XIII (Mexico) is a long shot of a rubbish dump on the outskirts of Mexico City. The presence of civilization takes the form of the waste that it produces, thus eluding the explicit representation of human beings but reflecting on the relationship established with the structure in which they are immersed. The composition ties in directly with pictorial approaches, as much in the contraposition of two opposing fields as the colorful array produced by the random accumulation of objects. This is a work of art that is reminiscent of abstract expressionism in its production and in its results. This combination between the concrete signifier (the reflection of the civilization in the waste it produces and its aggressive relationship with the natural environment) and an independently functioning aesthetic intention (which Gursky himself defined as “remembered pictures”) constantly appears throughout his oeuvre.



Lara Almarcegui

ur. Saragossa, Hiszpania / b. Zaragoza, Spain, 1972

Hotel Fuentes de Ebro (Saragossa), 1997, 2002

Hotel Fuentes de Ebro (Zaragoza), 1997, 2002

pokaz slajdów, 80 slajdów / slide show of 80 slides

wymiary różne / variable dimensions

Hotel Fuentes de Ebro, Zaragoza, 1997 to projekt, nad którym Lara Almarcegui pracowała z Begoñą Movellán na opuszczonym dworcu kolejowym w Saragossie. Zamknięty przez dwadzieścia lat budynek popadł w ruinę. Powodem zamknięcia obiektu było małe zainteresowanie turystów Fuented de Ebro, niewielką wioską nieopodal Saragossy. Lara Almarcegui przez tydzień pracowała nad wyposażeniem dworca, by na pewien czas zmienić go w darmowy hotel. Interwencja ta jest wynikiem stałego zainteresowania artystki architekturą jako elementem racjonalizującym, który zostaje wprowadzony w przestrzeni i narzuca dyscyplinę w jej przejmowaniu.

W ten sposób akcja artystyczna nabiera otwartego, społecznego charakteru. Pewne typy zachowań wprowadza się poprzez ponowne zdefiniowanie przestrzeni. Akcja staje się również socjologiczna, dzięki obecności elementu badawczego, który w mniejszym lub większym stopniu widzimy w całej pracy Lary Almarcegui.

Hotel Fuentes de Ebro, Zaragoza, 1997 is a project that Lara Almarcegui carried out in collaboration with Begoña Movellán in an abandoned train station in Zaragoza that, after being closed for twenty years, had become dilapidated. This closure was due to the scarce tourist appeal of Fuentes de Ebro, a small village near the city of Zaragoza. For a one-week period, Lara Almarcegui worked in equipping the station in order to turn it into a free hotel for a short time. This intervention is a product of the artist's ongoing interest in architecture as a rationalizing element that gets installed in space and imposes a discipline of occupation.

The artistic action thus becomes markedly social in character, in the sense that certain modes of behavior are instilled through the redefinition of space, as well as sociological, due to the research component that is present to a greater or lesser extent in all of Lara Almarcegui's work.



Chus García-Fraile

ur. Madryt, Hiszpania / b. Madrid, Spain, 1963

Pantone Black U6, 2009

Pantone Black U6, 2009

rzeźba / sculpture, 55x44x93 cm

Chus García-Fraile od zawsze była znakomitą obserwatorką konsumenckiego społeczeństwa mass mediów. Codzienne, banalne, niewidzialne przedmioty – puszki Coca Coli, kołpaki, śmietniki, trampki – przyciągają uwagę artystki, ponieważ wyrażają się w nich wierzenia i mity naszego społeczeństwa. Niczym etnograf García-Fraile selekcjonuje je i poddaje zabiegowi dekontekstualizacji, co dodaje im obcej, ironicznej aury, jak w przypadku *Pantone Black U6*. Niepotrzebny lub pospolity przedmiot uzyskuje niezwykle, wręcz erotyczne aspekty. Otrzymawszy nową godność estetyczną, przedmioty te nabierają agresywnej frontalności i nieoczekiwanej monumentalności. Efekt jest wyrafinowany i zarazem niejednoznaczny.

Chus García-Fraile has always been a fine observer of consumer and mass media society. It is precisely those quotidian, banal, invisible objects – Coca Cola cans, hubcaps, dustbins, sneakers – that draw the attention of the artist as they reveal the beliefs and myths of our society. Like an ethnographer, García-Fraile subjects them to an estrangement and de-contextualization process which provides them with a strange, ironic air, as is the case with *Pantone Black U6*. The discarded or vulgar object acquires an extraordinary or even erotic aspect. Provided with a new aesthetic dignity, these objects deploy an aggressive frontality and unsuspected monumentality. The result is at once sophisticated and ambiguous.



Anri Sala

ur. Tirana, Albania / b. Tirana, Albania, 1974

Dammi i colori, 2003

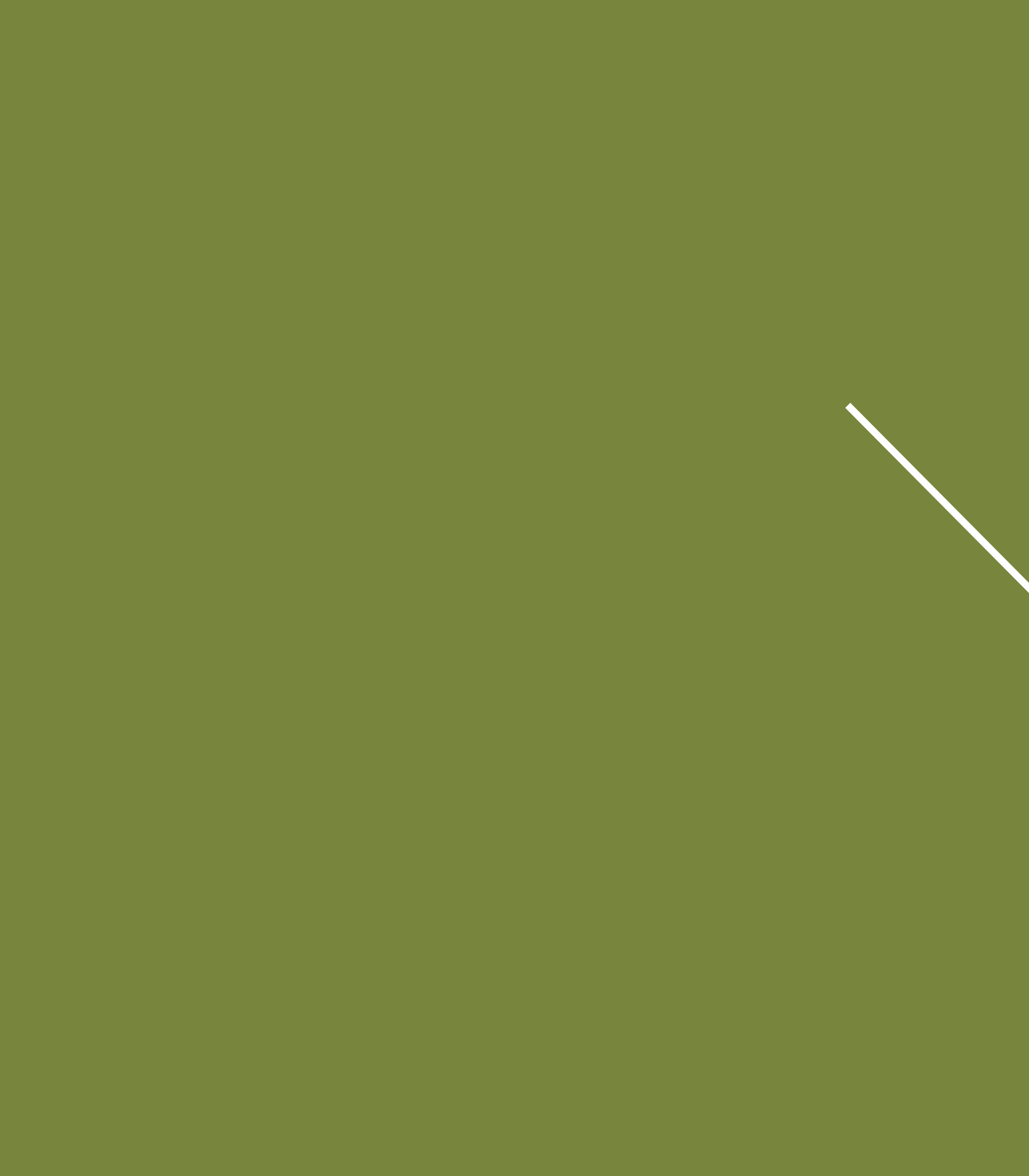
Dammi i colori, 2003

wideo, dźwięk / video and sound, 15'24''

W 2000 roku artysta Edi Rama został wybrany burmistrzem Tirany, czyli miejsca urodzenia Anri Sali. Jako zapalony działacz antykomunistyczny rozpoczął zdecydowaną kampanię, aby odzyskać kontrolę nad strefą, którą rządził. Nieunikniony deficyt budżetowy i związany z nim brak środków niezbędnych do odnowienia fasad w mieście sprawił, że w wolnym czasie sam burmistrz zabrał się za odmalowywanie budynków w najbardziej zniszczonych obszarach. *Dammi i colori* towarzyszy Ramie podczas odwiedzin w rozmaitych miejscach, w których pracował. Ogromne, geometryczne wzory w intensywnych, wyrazistych kolorach tworzą brutalny kontrast z panującą na tym obszarze biedą. Zastosowane wzory i kody chromatyczne są objaśniane przed kamerą. W ten sposób otwiera się możliwość nowych interpretacji oryginalnych, modernistycznych budowli, a także zasad stratyfikacji społecznej, jakie początkowo wprowadził modernizm. Wizualne wyrefinowanie plastycznych efektów pracy wynika z kątów, pod jakimi skierowane jest spojrzenie kamery. To one, wspólnie z liryczną nutą, którą są podszycie, tworzą intrygującą poetykę obrazu ukazującą niewielką nadzieję – nadzieję tych, o których zapomniała dzisiejsza Europa.

In the year 2000, the artist Edi Rama was elected mayor of Tirana, Anri Sala's birthplace. A fervent anti-communist activist, he mounted a powerful campaign to regain control of the zone under his jurisdiction. The inevitable budgetary deficit and consequent scarcity of the necessary resources to refurbish the city's façades was what led him to throw himself in his free time into the task of repainting buildings in the most rundown areas. *Dammi i colori* accompanies Rama on a tour of the various settings the mayor worked on. Enormous geometrical patterns in rich and striking colors stand in stark contrast to the impoverishment of the area. The various patterns and chromatic codes used are explained in front of the camera, and thus open up the possibility of new interpretations of the buildings' original modernist structures, as well as to the norms of social stratification that the latter at first established. The visual refinement in the plastic results of the work rest on cinematographic viewing angles with lyrical undertones that make up a curious poetics of image, reflecting a restrained hopefulness: that of the forgotten ones of present-day Europe.





Focus on Poland

Looking at the context

Teraz Polska

Spojrzenie na kontekst



Cecylia Malik Z cyklu *Matka Polka na wyrebie* / From the cycle *The Polish Mother on the Tree Stumps*, 2017

Z Cecylią Malik rozmawia Filip Szatasek

Conversation between Polish artist Cecylia Malik and Filip Szatasek

Filip Szatasek: Podobno inspirował cię *Baron drzewołaz* Calvino. Jeśli dobrze pamiętam, baron wędrował z drzewa na drzewo z Francji do Hiszpanii. Europa była wówczas tak zalesiona. A ty porównujesz kręcenie swoich filmów do zabawy z dzieciństwa w odkrywanie nowych terytoriów tuż pod domem. I faktycznie, czasami wygląda, jakbyś po jakiejś Amazonce płynęła. Pionierska wyprawa.

Cecylia Malik: Taka jest specyfika miejskich rezerwatów. „Dziury” w tkance miasta są dzikie, zarośnięte, często dużo bardziej niż przyroda na wsi, którą się gospodaruje i urządza. W miastach przyroda jest wściekła, nie do przebycia. Składa się na to wiele roślin inwazyjnych, których pięćdziesiąt, sto lat temu u nas nie było. W Krakowie jest masa nawłoci, niecierpków, rdestowców i pnączy – rośliny inwazyjne są silniejsze i zarastają te rodzime, zamieniając mały laszek w „dżunglę”. Jesteśmy więc z jednej strony w krzaczorach, a z drugiej – za kulisami, na zapleczu miasta z całym jego syfem. Krajobrazy jak ze *Stalkera*. Miasta zbudowane są wzdłuż ulic i rozchodzą się pierścieniowo, są kolejne i kolejne obwodnice. A rzeki płyną w poprzek, dzięki czemu wkraczają w miejsca kompletne niedostępne. To właśnie rzeką dostaliśmy się na teren zakładów Polfa, producenta lekarstw. Nie da się tam dojść, ale wpłynąć łódką – już tak.

Baron Drzewołaz był bezpośrednią inspiracją do projektu *365 Drzew* z lat 2009–2010, podczas

Filip Szatasek: I hear you've been inspired by Calvino's *The Baron in the Trees*. As far as I remember, the baron travelled from France to Spain moving from one tree to another. Europe was covered in forests to that degree then. And you compare making your films to a childhood game – discovering new territories just around the house. Indeed, you may well be sailing an Amazon river sometimes. A pioneering expedition.

Cecylia Malik: Such is the nature of urban natural reserves. “Holes” in the urban tissue are wild, grown over, often much more than in the country where nature is managed and arranged. In towns and cities nature is mad, impossible to get through. It is so due to numerous invasive plants which didn't exist here fifty or a hundred years ago. In Cracow there's an abundance of goldenrods, impatient, knotweeds and creepers – invasive plants are stronger and grow over the native plants turning a small forest into a “jungle”. So, on the one hand, we're in some bushes, but on the other – behind the scenes, at the back of a city with all the related mess. Landscapes as from *Stalker*. Towns and cities are built along streets and radiate in rings, there're more and more bypasses. It was precisely by river that we got to the Polfa medicine factory's premises. You can't reach it on foot – but you can do it by boat.

The Baron in the Trees was the direct inspiration of the project *365 Drzew / 365 Trees* from the years 2009–2010 when every day for

którego przez rok codziennie wchodziłam na inne drzewo i jako dowód fotografowałam się na nich. Wtedy spędziłam rok na drzewach. *6 Rzek* również trwał około roku. Realizując oba projekty, wrzucałam zdjęcia na Facebooka, co spowodowało, że do grona moich coraz liczniejszych znajomych (wiele osób chciało mi towarzyszyć w przygodach na drzewach czy podróżach rzekami) dołączyli miejscy aktywiści i większość polskich działających ekologów. To było dla mnie zupełnie nowe środowisko – aktualnie ekolodzy i aktywiści to ludzie, z którymi czuję się najbardziej u siebie.

FS: Matki Polki na wyrębie to już chyba aktywizm czystej wody. I Czarny Protest, i Puszcza Białowieża...

CM: Tak, to odpowiedź na „lex Szyszko”, ale też kontynuacja projektu *365 Drzew*. Przez rok wchodziłam codziennie na jedno drzewo. Zżyłam się z nimi. Teraz chodząc po Krakowie, wiem, na którym byłam, ale zdarza mi się, że patrzę, a tu tego konkretnego drzewa już nie ma.

FS: Piszesz o tych wspinaczkach jako o drzew „zdobywaniu”, niczym o górach czy czymś sercu.

CM: Tym bardziej przykre, że te drzewa znikają. Już w zeszłe wakacje znajomi ekolodzy alarmowali, że w przygotowaniu jest ustawa całkowicie liberalizująca prawo do wycinki drzew. Myślałam z początku o gigantycznym koncercie z dyrygentem i orkiestrą grającą na piłach, ale w międzyczasie urodził się mój syn, Ignacy. Organizacja ogólnopolskiego protestu całkowicie mnie przerastała. Wtedy mój przyjaciel, artysta Mateusz Okoński, powiedział mi: „Cecylia, nie bądź politykiem, nie bądź aktywistą, bądź artystką, wróć na drzewa – ludzie są już zmęczeni ciągłymi protestami”. I postanowiłam następnego dnia pojechać z synkiem na wyrąb.

a year I climbed a different tree and took photos of myself as a proof. At that time I spent a year on trees. *6 Rzek / 6 Rivers* also took a similar amount of time. When realising the projects, I put photos on Facebook which resulted in urban activists and most active Polish ecologists adding me which increased my constantly growing numbers of friends (many people wanted to join me in my tree adventures or river voyages). It was a totally new milieu for me – now, ecologists and activists are the people I feel the most at home with.

FS: Matki Polki na wyrębie / The “Polish Mothers” in a clearing is pure activism, I’d say. And the Black Protest and Białowieża Forest...

CM: Yes, it’s a response to the “lex Szyszko”, but also a continuation of the project *365 Drzew / 365 Trees*. For a year I climbed trees. I’ve grown very close to them. Now, when I walk around Cracow, I recognize the trees I’ve climbed, but, sometimes, a certain tree is no longer there.

FS: You write about the climbing as of climbing mountains or winning somebody’s heart.

CM: The more it is painful that these trees are disappearing. Only last summer the ecologists I’m friends with were raising the alarm that an act completely liberalising the right to fell trees was in preparation. At first, I thought about a gigantic concert with a conductor and an orchestra playing saws, but in the meantime my son, Ignacy, was born. To organise a nationwide protest was absolutely beyond my ability. A friend of mine, artist Mateusz Okoński, told me then: “Cecylia, don’t try to be a politician or activist, be an artist, go climb a tree – people are tired of continuous protests.” And on the next day I took my son and went to a clearing.

Przez miesiąc każdego dnia rano jeździliśmy we trójkę z mężem na kolejne wyręby w Krakowie, dokumentując w ten sposób skalę zniszczenia. Ale nasze zdjęcia były inne. Internet był pełen wyrębów, lecz mój zyskał bohaterkę, kogoś, kogo ta strata dotyczy. Matka z dzieckiem przy piersi. Już pierwsza Matka Polka na wyrębie została udostępniona setki razy i odezwali się do mnie dziennikarze. Po kilku dniach koleżanki zaczęły pisać, że zdjęcia, które robimy, są tak mocne, że one też chcą się przyłączyć do tego protestu.

Przede wszystkim dotoczyła do mnie moja przyjaciółka, Anna Grajewska, która z całego serca chciała jakoś zaprotestować i zdymisjonować ministra Jana Szyszko. Byłam zachwycona, nie śmiałam proponować nikomu fotografowania w tak intymnym momencie, choć o tym marzyłam, wiedziałam, jaki zrobi obraz. I tak zaczęła się ogólnopolska akcja – już nie Matka, ale Matki Polki na wyrębie.

FS: Radość z bycia wśród drzew została wyszana z tych krajobrazów, podobnie jak radość posiadania dziecka bywa dziś często zagrożona.

CM: Smutne były te zdjęcia. W sztuce jedyne przedstawienia kobiety karmiącej to Matka Boska z dzieciątkiem. Grałam więc konwencją katolicką, prawicową, zarazem zderzając ją z ekologią, którą opinia publiczna rezerwuje dla lewaków. Są zresztą osobne kontrowersje wokół matek karmiących publicznie.

FS: W Polsce to raczej niemiłe widziane. Kolejny element układanki.

CM: Znaleźliśmy bardzo duży wyręb przy Alejach Pokoju w Krakowie – zresztą nielegalny – i skrzyknęłyśmy się w grupę dwunastu koleżanek. To był wzruszający moment: początek marca, dziewczyny z wózkami przełażą przez krzaki,

For a month, every day the three of us, my husband, my son and I, went to different clearings to document the scale of destruction. But our photos were unusual. The internet was full of clearings, but mine had a protagonist, a person touched by the loss. A mother with her child. Only the first Polish Mother in a clearing was shared hundreds of times and some journalists contacted me. After a few days my girlfriends started writing that our photos are so strong that they'd like to join us in protest.

Above all, my friend, Anna Grajewska, who was set with all her heart on finding a way to protest and to dismiss Minister Jan Szyszko, joined me. I was head over heels, I didn't dare to ask anybody to be photographed at a such an intimate moment, although I dreamt about it, I knew what an impact it would make. And so the nationwide action began – not a “Mother”, but “Polish Mothers in a clearing”.

FS: The joy of being among trees was “sucked out” of these landscapes, just as the joy of having a child is so often threatened these days.

CM: They were sad photos. In the history of art the only representations of a mother breastfeeding her child are those of Madonna with the Child. Therefore, I played with the Catholic, right wing convention contrasting it with ecology which the public reserves for the lefties. There is, moreover, a certain controversy over mothers breastfeeding in public.

FS: It's rather frowned upon in Poland. Another piece of the puzzle.

CM: We found a huge clearing in Aleje Pokoju in Cracow – an illegal one, for that – and formed a group of twelve friends. It was a moving moment: it's the beginning of March, the girls with

wyręby. Wspólne zdjęcie było też wspólnym protestem. Zamierzałyśmy je wydrukować i zanieść prezydentowi Dudzie, premier Szydło. Ale ten projekt zaczął angażować więcej osób. Zdjęcia były szerowane tysiącami na fejsie. Normalnie masz dwadzieścia lajków, a tu tysiące, tysiące. Media podchwytywały, także zagraniczne, i stało się to ilustracją „lex Szyszko” na Europę.

FS: Myślisz, że my jako naród mamy w ogóle świadomość ekologiczną?

CM: Reakcja na te zdjęcia była podzielona, część się wzruszała, część – wkurzała. Padły absurdalne komentarze, na przykład, że skoro siedzimy na wyrębie, to na pewno jesteśmy za aborcją. Fajny był też taki komentarz: „Lepiej niech sobie panie kupią swoją ziemię, posadzą drzewa, a nie zawracają głowę swoimi cyckami i swoimi drzewami”.

FS: Ciekawe połączenie.

CM: Ale to zdradza też stosunek do przyrody. Kwestia czy drzewa są prywatne, dyskusja o matkach w przestrzeni publicznej, społecznej, politycznej. Jak grupa bab z cyckami na wierzchu broni drzew, to generuje zderzenie. Co więcej, zaczęły to robić dziewczyny z innych miast. Odkryłam na Facebooku, że Warszawa – niezależnie, bez porozumienia ze mną – robi identyczną akcję. W Białymstoku, Katowicach, Bytomiu też. Zrobiliśmy zatem fanpage, gdzie mamy mogą wrzucać swoje zdjęcia na wyrębach.

FS: Challenge. Viral. Wszystko na miejscu.

CM: Zrobiliśmy też akcję crowdfundingową na wyjazd do papieża Franciszka, która miała na celu obnażyć to, że zaangażowanie Szyszki nie byłoby tak wielkie, gdyby nie miał zaplecza w postaci Radia Maryja i katolickich mediów. Chciałyśmy o tym powiedzieć oficjalnej głowie

pushchairs are forcing their way through bushes, clearings. The group photograph was a part of the joint protest, too. We meant to print it out and give to President Duda and Prime Minister Szydło. As it happened, more and more people started to get involved in the project. The photos were shared thousands of times on Facebook. Usually, you get twenty likes, and here – thousands, thousands. The media, including international ones, joined in and it became an illustration of the “lex Szyszko” in Europe.

FS: In your opinion, are we as a nation ecologically aware at all?

CM: The reactions to the photos varied – some people were moved, some irritated. There were some absurd comments, e.g. if we sit in a clearing, we must support abortion. There was also one cool comment that went: “You’d better buy your own plot and plant some trees instead of bothering others with your tits and trees”.

FS: A peculiar combination.

CM: But it also reveals an attitude towards nature. The question whether trees are private, a discussion on mothers in a public, social, political space. If a group of females with exposed tits defends trees, it generates a clash. What’s the more, girls from other cities started to do it. I discovered on Facebook that Warsaw organised a similar action independently, without having contacted me. The same thing in Białystok, Katowice, Bytom. So we’ve set up a fanpage where mothers can put their photos in clearings.

FS: Challenge. Viral. Everything in its place.

CM: We also organised a crowdfunding action to raise money to visit Pope Francis in order to expose the fact that Szyszka’s engagement wouldn’t have been that deep if it hadn’t been for

Kościota, zwłaszcza że Franciszek jest pierwszym papieżem, który jest za ekologią. Matki Polki na wyrębie były uniwersalne, ale pielgrzymka aktywisto-artystyczna była dla niektórych zbyt kontrowersyjna.

FS: A sytuacja się raczej nie poprawia.

CM: Pokazujemy przepiękną Wisłę w nowym programie dla TVP Kultura, bo wciąż trwają zakusy na polskie rzeki. Rząd chce zrealizować marzenie Edwarda Gierka, który chciał zrobić szlak Żeglugi dla transportu węgla. Nie udało się, bo to było wtedy strasznie drogie. Taką dewastacją rząd chce pokazać oczywiście swoją potęgę, ale niszczy w ten sposób dobra narodowe właśnie w postaci Wisły i Puszczy Białowieskiej. Dla mnie Puszcza i Wisła to kobiety, więc zamach na nie jest w jakimś sensie patriarchalną przemocą.

FS: Przeglądałem niedawno *Zakazane ciało* Diane Ducret. Ona w wywiadzie dla WP Opinie twierdzi, iż sprzeciw wobec prawa do aborcji jest w gruncie rzeczy atakiem „na prawo do błędu, prawo do młodości, a także prawo do przyjemności”¹.

CM: Chodzi też o władzę nad życiem, nad marzeniem o posiadaniu dziecka. Kobiecie łatwiej to marzenie zrealizować – może nawet okłamać mężczyznę. Od najdawniejszych czasów to kobiety są paniami życia, a mężczyźni chcą przemocą przejąć władzę nad narodzinami.

1. *Całkowity zakaz aborcji? Diane Ducret: gdy świat drży w posadach, rządy zaglądają kobietom między nogi* – z Diane Ducret rozmawia Grzegorz Wysocki, Wirtualna Polska, 22 września 2016.

Radio Maryja’s and the Catholic media’s support. We wanted to tell the head of the Church about it, especially since Francis is the first pope in favour of ecology. Polish Mothers in a clearing were universal, but an activist-artist pilgrimage was too controversial for some.

FS: And the situation hasn’t improved.

CM: We’re showing the beautiful Vistula river on a new TVP Kultura show as the attempts to interfere with Polish rivers continue. The government wants to fulfil Edward Gierek’s dream, that is to construct a coal shipping route. He didn’t succeed because it was too expensive at that time. By means of such devastation the government wants to demonstrate its power, naturally, but it only destroys the national legacy of the Vistula river and Białowieża Forest in this way. For me, the Forest and Vistula are female, so this attack is, in a sense, patriarchal violence.

FS: I’ve been looking through Diane Ducret’s *The Forbidden Body* recently. In an interview for WP Opinie she claimed that the objection to the right to abortion is, in fact, an attack against “the right to a mistake, the right to be young, as well as the right to pleasure”¹.

CM: It’s also about the power over life, over the dream to have a child. It’s easier for a woman to fulfil that dream – she may even lie to a man. From earliest times women have been the mistresses of life, while men have been trying to seize the control over birth.

1. *Całkowity zakaz aborcji? Diane Ducret: gdy świat drży w posadach, rządy zaglądają kobietom między nogi* – Grzegorz Wysocki in the conversation with Diane Ducret Wirtualna Polska, 22 september 2016.



Kamila Chomicz klatki z filmu *Wyspa żab* / Frames from *Frog Island*, 2017

Z Kamilą Chomicz rozmawia Agnieszka Kulazińska

Conversation between Polish artist Kamila Chomicz and Agnieszka Kulazińska

Ekologiczne miasto

Ecological city

Agnieszka Kulazińska: Jesteś biologiem, jak z tej perspektywy opisałabyś naturę w mieście, czy takie połączenie jest w ogóle możliwe? Czy te obydwa pojęcia nie stoją ze sobą w sprzeczności? Czy możliwa jest równowaga?

Kamila Chomicz: Ludzie coraz częściej zasiedlają tereny, które kiedyś były niedostępne i mocno ingerują w przyrodę. Mieszkam teraz na wsi za Gdańskiem i jak patrzę na otaczający mnie las, mam wrażenie, że to duży sad. Tyle w nim powycinanych i posegregowanych drzew.

Dystans pomiędzy dziką naturą i miastem zmniejsza się i zaciera. Dzikie zwierzęta coraz częściej żyją w miastach, bo łatwiej im tam zdobyć pożywienie. Jednym z problemów dla zwierząt żyjących w miastach jest hałas. Szczególnie jest to trudne dla zwierząt, które porozumiewają się za pomocą dźwięków, np. ptaków, ale one mogą się dostosować, wydając bardziej różnorodne dźwięki.

Według mnie, miejsca ciche i zielone w miastach są potrzebne przede wszystkim ludziom. Parki to pierwsze miejsca, które odwiedzam, gdy przyjeżdżam do dużego miasta. Obecność natury w mieście jest dla mnie wyznacznikiem jakości życia w tym miejscu.

AK: Czy Gdańsk to miasto ekologiczne albo – by użyć niezwykle modnego współcześnie terminu – zrównoważone w swoim rozwoju?

KCh: Nie umiem ocenić, czy Gdańsk jest miastem zrównoważonym w swoim rozwoju. Patrząc na Gdańsk, zawsze myślę, że bliskość

Agnieszka Kulazińska: You're a biologist – how would you describe urban nature from this perspective? Is such a combination even possible? Or are these concepts contradictory? Is any balance possible?

Kamila Chomicz: More and more often people inhabit areas previously inaccessible and they strongly interfere with nature. Nowadays, I live in a village near Gdańsk and when I look at the surrounding forest I get the impression that it's just a sizeable orchard. There are so many felled and segregated trees.

The distance between wild nature and the city is diminishing. Wild animals tend to live in cities as it's easier for them to find food there. One of the problems affecting animals living in cities is noise. It's especially difficult for the animals using sounds to communicate, e.g. birds, but they can adapt by producing more varied sounds.

In my view, it's people who need quiet green spaces in cities, above all. When I arrive in a big city, parks are the first places I visit. The presence of nature in a city is the indicator of the quality of life for me.

AK: Is Gdańsk an ecological or sustainable city?

KCh: I can't tell if Gdańsk is a sustainable city. When I look at it, I always think that the proximity of nature here is unusual. Phenomenal Sobieszewo Island, the harbours not covered in concrete, Dolina Radości in Oliwa or the rivers

natury w tym mieście jest czymś niezwykłym. Fenomenalna Wyspa Sobieszewska, niezabetonowane nabrzeża morskie, Dolina Radości w Oliwie, rzeki w centrum miasta – to są miejsca, w których można odpocząć i spotkać się z przyjaciółmi.

Obawiam się jednak, że obecność tych wspominanych „dzikich miejsc” może być niedoceniana. Jest to kwestią czasu lub przypadku, że nie było tam jeszcze konkretnych inwestycji na zabudowę. W Gdańsku rzadko wykorzystuje się zastaną przyrodę w planowaniu przestrzeni miasta, a to wielka szkoda, bo przyroda ginie, nie tylko w miastach, ale na całym świecie. Jest jej coraz mniej i kontakt z nieskażoną naturą jest już teraz czymś bardzo unikalnym.

AK: Twoje obawy niejako potwierdza to, co stało się z Wyspą Spichrzów w Gdańsku – jak opisałabyś to miejsce?

KCh: Ja Wyspę Spichrzów widzę tak jak pięć lat temu. Porośniętą trzcina i trawami, będącą dziką i zieloną „dżunglą” w centrum miasta. Miejscem, w którym w ciepły wiosenny i letni wieczór nad brzegiem rzeki można leżeć na trawie, patrzeć w gwiazdy i słuchać rechotu żab. Zagospodarowanie Wyspy Spichrzów na teren parkowy sprawiłoby, że miejsce to stałoby się „sercem” Gdańska i przywróciło połączenie pomiędzy dwoma brzegami miasta. Byłoby to bardzo ciekawe, oryginalne i przyjemne miejsce.

AK: Miejsce to rzeczywiście było magiczne. Nie znam wielu miejsc, gdzie latem w centrum miasta można byłoby usłyszeć żabi koncert. Obecnie Wyspa Spichrzów straciła swój urok, dołączyła do turystycznej części miasta, dzikie nabrzeża przekształcone zostały w ścieżki spacerowe, miejsce żabiej egzystencji zajął hotel. Twój film o Wyspie Spichrzów powstał tuż przed

in the city centre are the areas where you can relax and see your friends. I'm afraid, however, that their existence may be undervalued. And it's only the question of time or accident that no construction investment has been made there yet. In Gdańsk, it's rare when a natural area is included in spatial planning which is a great shame as the natural world is perishing, not only in cities, but everywhere. A contact with intact nature is something absolutely unique these days.

AK: Your concerns are confirmed in a way by what's happened to Wyspa Spichrzów in Gdańsk – how would you describe this place?

KCh: In my mind Wyspa Spichrzów is still the same as five years ago. Grown over by reeds and grass, a wild green “jungle” in the middle of the city. A place where you can lie down on a grass on a river bank, look at the stars and listen to the croaking of frogs on a balmy spring and summer night. Turning Wyspa Spichrzów into a park would make it the heart of Gdańsk reconnecting both city banks. It could be an interesting, unique and pleasant area.

AK: It was a magical place, indeed. I don't know many other spots in a city centre where you could listen to a frog concert in summer. At present, Wyspa Spichrzów has lost its charm becoming another tourist area, its wild shores turned into paths and the frogs replaced by a hotel. Your film about Wyspa Spichrzów was made before the change when nature and people still coexisted there. Could you tell us something more about it? Why frogs?

KCh: Yes, and it's at the same time interesting and sad because during the shooting I consulted the scientists from the Department of Vertebrate Ecology and Zoology of the University of Gdańsk

zmianą, jeszcze kiedy na tym obszarze zgodnie koegzystowała przyroda i ludzie. Czy mogłabyś opowiedzieć więcej o nim? Dlaczego żaby?

KCh: Tak, i to jest bardzo ciekawe i smutne zarazem, bo w czasie realizacji tego filmu konsultowałam się z naukowcami z katedry ekologii i zoologii kręgowców na UG i dowiedziałam się, że żeby cokolwiek tam wybudować, zgodnie z prawem ochrony środowiska należałoby przenieść siedliska płazów w inne miejsce. A proces ten trwałby dwa lata... Po nakręceniu filmu na jakiś czas wyjechałam z kraju, a jak wróciłam, hotel stał na miejscu kilku oczek wodnych...

Myślę, że żaba mogłaby być idealnym symbolem Gdańska i gdańszczyzn. Pierwsi osadnicy tego miasta mieszkali na bagnach. Woda w tym miejscu ma ogromne znaczenie.

AK: Ekologia nie jest przewodnim tematem twojej twórczości? Czasami jednak się pojawia? W pracach starasz się oddać poetycki charakter natury, w ten sposób starasz się mówić o problemach, zwracając ludziom uwagę, jaką rolę dane miejsce, rzeka odgrywa w ich życiu. Czy mogłabyś określić siebie jako ekoaktywistkę?

KCh: Bardzo lubię ciszę, las, wodę, uwielbiam obserwować zwierzęta i o nich rozmawiać. Obecność zwierząt domowych, które znam, bardzo mnie relaksuje. Często odwiedzam moją sąsiadkę Martę, która hoduje kozy. Dla mnie to jest ogromna przyjemność posiedzieć sobie na łące razem z kozami. Cieszę się na widok żurawi, kruków czy kuny leśnej. Często widzimy też ślady borsuków, je niekoniecznie chciałyby spotkać, ale dobrze że są, bo przyroda to układanka, a my jesteśmy jej częścią. Mamy ogromny wpływ na utrzymanie różnorodności świata roślin i zwierząt na ziemi i ja w miarę możliwości staram się to podkreślić.

and found out that, according to the environment protection law, to build anything there, one should first relocate the amphibian habitats. This would take years... When I finished the film I left the country for a while, and on my return I found a hotel where there'd been the ponds before...

I think that the frog would make a perfect symbol of Gdańsk and its residents. The first settlers lived in marshlands. Here, water is of tremendous significance.

AK: Ecology doesn't seem to be the prevailing theme in your works, does it? Does it make an appearance sometimes, though? In your works you try to capture the poetic character of the natural world and to speak in such a way about problems to draw people's attention to the role a place or a river plays in their lives. Would you describe yourself as an eco-activist?

KCh: I enjoy silence, forests, water, I love watching animals and talk about them. The presence of familiar pets is very relaxing to me. I often visit my neighbour Marta who keeps goats. It's a great pleasure to sit together on a meadow in the company of goats. I'm happy to see cranes, ravens or a European pine marten. We often find the traces of badgers – which I'm not that keen on meeting, but it's good they're there, because nature is a puzzle and we're a part of it. We have an enormous influence on maintaining the diversity of plants and animals on Earth and I try to emphasize that point as far as possible.





Xavier Ribas Z serii *Domingos* / From the series *Domingos*, 1994–1996

Wydawca/Publisher

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia
Center for Contemporary Art Łaznia

Gdańsk 2017

Autorzy/Authors

Kamila Chomicz, Blanca de la Torre,
Aleksandra Jach, Agnieszka Kulazińska,
Cecylia Malik, Filip Szatasek

Zdjęcia/Photos

Copyright MUSAC i artyści. Dzięki uprzejmości
MUSAC / *Courtesy MUSAC, Leszek Żurek*

Redaktorzy/Edited by

Blanca de la Torre, Agnieszka Kulazińska

Współpraca/Cooperation

Kinga Jarocka

Tłumacz/Translator

Kamila Rosińska

Redakcja językowa/Proof Reading (PL)

Dagmara Zawistowska-Toczek

Redakcja językowa/Proof Reading (EN)

Matthew La Fontaine, Kristine Guzmán

Projekt/Design by

Jan Rosiek

Druk/Printed

Drukarnia Mirotki

ISBN: 978-83-61646-06-8

Teksty opisujące prace poszczególnych artystów pochodzą z katalogów MUSAC i są własnością ich autorów

The texts about artworks have been taken or adapted from the MUSAC catalogues. The copyright belongs to the authors

Większość prac (poza akcją Cecylii Malik* i wideo Kamili Chomicz*) prezentowanych w ramach wystawy pochodzi z kolekcji MUSAC (Muzeum Sztuki Współczesnej Castilli i León)

All the works presented within the exhibition except the ones by Cecylia Malik* and Kamila Chomicz* come from the MUSAC Collection [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, Spain)]

Wystawa dofinansowana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Art+Science Meeting

Exhibition co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the Art+Science Meeting project.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

