X

SURV AL

EGLĄD
TUKI

RT
EVIEW

2
1

X SURVIVAL II

PRZEGLĄD SZTUKI

ART REVIEW

U T A J O N E

CONCEALED

Pod Ciśnieniem / aleja Wiśniowa 36 / Wrocław

28.06–2.07.2019

Fundacja Art Transparent 2019

17. edycja Przeglądu Sztuki SURVIVAL odbyła się w zabytkowym kompleksie budynków dawnego Szpitala Kolejowego we Wrocławiu (który do 1939 roku był Szpitalem Żydowskim). Artyści z Polski i zagranicy, odwołując się do hasła *Utajone* oraz historii tego niezwykłego miejsca, zaprezentowali projekty na pograniczu wielu dziedzin sztuki – instalacji site-specific, wideo i dźwięku. Widzowie mogli również oglądać obiekty malarskie, rzeźbiarskie czy performansy.

Na SURVIVAL 17 złożyły się także: sekcja holenderska powstała we współpracy z fundacją VHDG z Leeuwarden oraz trzy sekcje studenckie (z Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Muthesius Kunsthochschule z niemieckiej Kilonii).

Tak więc w podlegających przemianom budynkach byłego Szpitala Kolejowego splotły się w ramach festiwalu intymne opowieści z geopolitycznymi i historycznymi narracjami; odmienne perspektywy spotkały się tu w nieoczywistych zbieżnościach. „Utajone" oznacza bowiem to, co wstydliwe, bezpiecznie ukryte, wyparte, schowane głęboko, niedopowiedziane, popadające w niepamięć.

„Utajone" to także niewidoczne procesy – rozwoju choroby, nagromadzenia sekretów, rozpadu budynku, powolnego pęcznienia, stłumionego śmiechu, narastania frustracji, ukrywania prawdy, wzbierającej fali, niewidzialnych przemian.

Termin stosowany w medycynie na określenie schorzenia, które przez długi czas pozostaje w ukryciu lub wymyka się diagnozie, artyści zinterpretowali, odnosząc się do przestrzeni, historii, tożsamości, pragnień, lęków, przeszłości i przyszłości. Szukanie tego, co się rozwija, ale jeszcze się nie ujawniło, wykroczyło tu znacznie poza indywidualną terapię, stając się opowieścią o percepcji i pamięci oraz o tym, co może niebawem się okazać.

The 17th edition of the SURVIVAL Art Review took place in the historic building complex of the former Railway Hospital in Wrocław (which was known as the Jewish Hospital until 1939). Referring to the motto of the festival – *Concealed* – and the history of this unique place, artists from Poland and abroad presented projects at the intersection of many fields of art – site-specific installations, video and sound. The audience could also see paintings, sculptures and performances.

SURVIVAL 17 also included: the Dutch section, created in cooperation with the VHDG foundation from Leeuwarden, and three student sections (from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, the Academy of Art in Szczecin and Muthesius Kunsthochschule from Kiel, Germany).

Thus, the buildings of the former Railway Hospital, currently undergoing transformation, became the site where intimate stories intertwined with geopolitical and historical narratives; different perspectives unexpectedly converged. "Concealed" means that which is shameful, deeply hidden, repressed, unsaid, falling into oblivion.

"Concealed" also refers to invisible processes – the development of disease, the accumulation of secrets, the deterioration of a building, slow swelling, suppressed laughter, growing frustration, hiding the truth, a rising wave, invisible changes.

The term, which is used in medicine to describe the failure to provide information or evidence, for example concerning a disease, was interpreted by the artists by referring to the venue, history, identity, desires, fears, past and future. Searching for that which is developing but has not yet revealed itself went far beyond individual therapy, constituting a story about perception and memory, and about what may soon happen.

NIE WCHODZIĆ
DYŻURKA PIELĘGNIAREK

DAWNY SZPITAL ŻYDOWSKI WE WROCŁAWIU

Ewa Pluta

Jeszcze do końca XVIII wieku, a nawet do pierwszych dziesięcioleci wieku XIX, medycyna w niemal żadnym aspekcie nie przypominała wysoko wyspecjalizowanej nauki, jaką znamy obecnie. Rolę lekarzy często pełnili różnej proweniencji felczerzy, znachorzy i cyrulicy, słabo znający nie tylko metody diagnozowania czy leczenia, ale nawet anatomię. Natomiast same szpitale były bardziej domami opieki czy wręcz przytułkami, gdzie leczenie często polegało jedynie na stosowaniu diety wzmacniającej. Zdarzało się, że pracujący w nich medycy opierali diagnostykę i terapię na anachronicznej teorii humoralnej, według której choroba to wynik zakłócenia soków ciała. Powszechnie też nie dbano o higienę, narzędzia nie były myte po kolejnych zabiegach, nie wspominając o ich sterylizacji. Lekarz, który robił autopsję, po chwili szedł odebrać poród. O wcześniejszym odkażeniu rąk nikt nawet nie myślał.

Dopiero wiek XIX, a właściwie jego druga połowa, przyniósł rewolucyjne zmiany w medycynie jako nauce oraz praktyce leczenia chorób i urazów. Bez wątpienia to stulecie było w rozwoju medycyny, szczególnie w Europie, kamieniem milowym. Wpływ na to miało oczywiście mnóstwo czynników, ale do najważniejszych zaliczyć należy rozkwit nauk przyrodniczych, przede wszystkim biologii, chemii i fizyki, a także postęp w dziedzinie techniki. Zaowocowało to wieloma przełomowymi odkryciami, które na zawsze zmieniły metody diagnozowania i leczenia. Bazując na naukach pokrewnych, nastąpiła profesjonalizacja medycyny w stronę poszczególnych specjalizacji. Istotna była także eksplozja demograficzna, jaka wybuchła na kontynencie. W ciągu zaledwie 150 lat populacja Europy ze 163 mln (1750 rok) wzrosła do 408 mln (ok. 1900 roku), przy czym nastąpił eksodus ludności ze wsi do skupisk miejskich. Widać to było również na przykładzie Wrocławia, który ok. 1850 roku liczył nieco ponad 110 tys. mieszkańców, a już w 1900 roku wrocławian było prawie 430 tys. Dla tak dużej grupy ludzi konieczne stało się zorganizowanie specjalistycznej opieki medycznej, wykorzystującej osiągnięcia nauki i zapewniającej efektywne terapie. W odpowiedzi na te potrzeby powstała nowoczesna instytucja szpitala, który nie

FORMER JEWISH HOSPITAL IN WROCŁAW

Until the end of the 18th century, and even into the first decades of the 19th century, medicine in almost no aspects resembled the highly specialised science that we know today. The role of doctors was often performed by various quacks, healers and barber-surgeons, who had little knowledge of not only diagnosis methods and treatment, but even anatomy. Hospitals were more akin to houses of recovery or shelters in which treatment often came down to using a strengthening diet. It was not unusual for medics working in them to base their diagnoses and therapies on the anachronistic theory of “humours”, according to which diseases resulted from the imbalance of body fluids. Attention to hygiene was rare, tools were not washed after subsequent treatments, not to mention their sterilisation. A doctor who had just performed an autopsy would head straight to deliver a baby. The thought of decontaminating his hands would not even cross his mind.

It was not until the 19th century, or rather its second half, that revolutionary changes occurred in medicine as a science and practice of treating diseases and injuries. Undoubtedly, this century was a milestone in the development of medicine, especially in Europe. Of course, it was brought about by many factors, but the most important among them was the flourishing of natural sciences, primarily biology, chemistry and physics, as well as advances in technology. It resulted in many breakthrough discoveries that would forever change the methods of diagnosis and treatment. Basing on related sciences, medicine became increasingly professionalised and specialised. The demographic explosion on the continent also played a significant role. In just 150 years, Europe’s population increased from 163 million (1750) to 408 million (around 1900), resulting in an unprecedented migration from villages to urban centres. It was also evident in Wrocław, which around 1850 had a little over 110,000 residents, and by 1900 this number surged to almost 430,000. It became crucial to organise specialised medical care for this large group of people, which would be based on scientific achievements and capable of prescribing effective treatment. In response to these needs, the modern institution of hospital was created, whose primary

zajmował się już opieką nad biednymi i starymi (*Hospital*), lecz leczeniem chorych (*Krankenhaus*). Coraz bardziej okazałe kompleksy szpitalne organizowano według świeckich norm, niczym maszyny, które miały sprawnie działać w każdym aspekcie.

Choć te procesy dotyczyły niemal wszystkich krajów ówczesnej Europy, to państwa niemieckojęzyczne zanotowały na tym polu największe sukcesy. Medycyna niemiecka i pruska w drugiej połowie XIX wieku odgrywała w świecie rolę wiodącą. W 1867 roku tylko w Prusach było już 1129 nowoczesnych szpitali i liczba ta stale rosła. Na tym tle historia wrocławskiego Szpitala Żydowskiego jest doskonałym przykładem rozwoju niemieckiej i europejskiej medycyny, ale również symbolem znaczenia, jakie w dziejach miasta odegrała społeczność żydowska.

Historia wrocławskiego Szpitala Żydowskiego sięga roku 1744, kiedy to kilku przedstawicieli tutejszej Gminy Żydowskiej założyło bractwo dobroczynne Chewra Kadischa, którego zadaniem było prowadzenie lecznic i cmentarzy żydowskich. Wkrótce, z inicjatywy bractwa, otwarto pierwszy szpital przy obecnej ul. Włodkowica (Wallstrasse) w dzielnicy żydowskiej. Niewielka lecznica, mieszcząca zaledwie 20 łóżek, funkcjonowała jako Hekdesch – żydowski odpowiednik chrześcijańskich hospicjów i podobnie jak inne ówczesne szpitale w mieście miała charakter domu opieki. W 1841 roku, gdy Żydów we Wrocławiu było już prawie 6 tys. (na ok. 100 tys. ogólnej liczby mieszkańców), otwarto w sąsiedztwie dawnej lecznicy nowy szpital. Był nieco większy i zdecydowanie bardziej nowoczesny. Przede wszystkim jednak pracowali w nim lekarze wykształceni na uczelniach wyższych, posiadający tytuły naukowe. W tym miejscu warto wspomnieć, że przez długi czas Żydom w państwie pruskim wolno było jedynie studiować medycynę, ale bez możliwości obrony tytułów naukowych. Dopiero na początku XIX wieku mogli oni składać prace habilitacyjne. Stosunkowo późno, biorąc pod uwagę, że medycyna obok prawa była najchętniej wybieranym kierunkiem studiów przez przedstawicieli tej społeczności. Uważana wówczas za zawód wolny, gwarantowała zatrudnienie, bowiem lekarzy dramatycznie brakowało. Umożliwiała także prowadzenie prywatnej praktyki. Na przełomie wieku XIX i XX we Wrocławiu 44% wszystkich zarejestrowanych w mieście lekarzy stanowili Żydzi. Imponujący wynik, zważywszy, że ogólna liczba Żydów w mieście wynosiła wówczas jedynie niecałe 20 tys. na ponad 400 tys. ogólnej liczby mieszkańców.

Już pod koniec wieku XIX oczywistym stało się, że szpital żydowski i kilka pomniejszych lecznic prowadzonych przez Chewra Kadischa nie jest już w stanie sprostać ani rosnącej liczbie pacjentów, ani tym bardziej wymogom coraz lepiej rozwiniętej medycyny, szczególnie chirurgii. Dlatego w 1893 roku członkowie bractwa ustanowili fundusz na rzecz budowy nowego szpitala, rozpoczynając tym samym batalię o powstanie we Wrocławiu okazałego kompleksu klinik, który przez kilkadziesiąt lat będzie najnowocześniejszym szpitalem w mieście, jego medyczną wizytówką i miejscem edukacji dla wielu wybitnych lekarzy. Nie mogli oczywiście tego wiedzieć, ale miejsce, o które tak zabiegali, aby nieść pomoc chorym, w przyszłości stanie się również jednym z niewielu ocalałych we Wrocławiu śladów po

role was no longer to provide care to the poor and the elderly (*Hospital*), but to treat the sick (*Krankenhaus*). The increasingly impressive hospital complexes were organised according to secular standards, like machines operating efficiently in every aspect.

Although the processes described above affected almost the whole Europe, the greatest successes in this field were achieved by German-speaking countries. In the second half of the 19th century, German and Prussian medicine played a leading role in the world. In 1867 in Prussia alone there were 1,129 modern hospitals, and this number was constantly growing. Against this background, the history of the Jewish Hospital in Wrocław is an excellent example of the development of German and European medicine, but also a symbol of the important part played by Jews in the history of the city.

The history of the Jewish Hospital in Wrocław dates back to 1744, when several representatives of the local Jewish Community founded Chevra Kadischa, a charity society tasked with running Jewish clinics and cemeteries. At the initiative of the society, the first hospital was soon opened in today's ul. Włodkowica (Wallstrasse) in the Jewish quarter. The small clinic, with only 20 beds, functioned as Hekdesch – the Jewish equivalent of Christian hospices, and like other hospitals in the city at that time, it was a nursing home. In 1841, when there were almost 6,000 Jews in Wrocław (out of the total population of 100,000), a new hospital opened in the vicinity of the former clinic. It was slightly bigger and definitely more modern. Above all, doctors who worked there were educated at universities and held academic degrees. At this point it is worth mentioning that for a long time Jews in Prussia had been allowed to study medicine, but without the possibility of defending academic titles. It was only at the beginning of the 19th century that they were permitted to submit habilitation theses – relatively late, considering that medicine, along with law, was the most frequently chosen field of study by representatives of this community. Considered a liberal profession at that time, it guaranteed employment due to the dramatic shortage of doctors. Graduates could also run a private practice. In the late 19th and early 20th centuries, 44% of all doctors registered in Wrocław were Jews. It was an impressive result, considering that the total number of Jews in the city at that time was just under 20,000 out of 400,000 inhabitants.

At the end of the 19th century, it became obvious that the Jewish hospital and several smaller clinics run by Chevra Kadischa were no longer able to treat the growing numbers of patients or meet the increasingly greater requirements of medicine, especially surgery. Therefore, in 1893, members of the society established a fund for the construction of a new hospital, thereby beginning the struggle for the establishment of what would become a magnificent complex of clinics in Wrocław, which for several decades remained the most modern hospital in the city, its medical showcase and a training ground for many outstanding doctors. Although they had no way of knowing it, the place they needed so desperately to help the sick has currently become one of the few surviving traces of the former Jewish Community, which contributed to the development of Wrocław in almost every aspect of the functioning of the urban organism.

dawnej Gminie Żydowskiej, która swój wkład w rozwój Wrocławia wniosła niemal w każdym aspekcie funkcjonowania miejskiego organizmu.

W trwającej kilka lat zbiórce udało się zebrać ponad 2 mln marek, z czego największą darowiznę złożyła paryska baronowa Clara Hirsch, przekazując na ten cel ogromną sumę 300 tys. marek. Fundatorka była kobietą niezwykłą. Doskonale obeznana w prowadzeniu dochodowych interesów, znająca biegle kilka języków, była także wielką filantropką, wspierającą inicjatywy wspomagające osiedlanie się Żydów w obu Amerykach. Założyła również stowarzyszenie, którego celem było odciążenie przeludnionych, żydowskich dzielnic Nowego Jorku. We Wrocławiu prawdopodobnie nigdy nie była, ale to nie przeszkodziło jej hojnie wesprzeć budowę ważnego dla miasta szpitala. Niemal milion marek pozyskano z tzw. „Bettstiftungen". W ramach tych fundacji prywatni darczyńcy finansowali kompleksowe leczenie i obsługę pacjentów na wskazanej przez siebie ilości łóżek przez określony czas. Niektórzy w ten sposób opłacali tylko jedno łóżko, ale np. zamożny przedsiębiorca Julius Schottländer utrzymywał przez wiele lat ponad 100 łóżek. Nietrudno zgadnąć, jak duża musiała być kwota, którą każdego roku przeznaczał na ten cel. Na budowę szpitala środki finansowe przekazało łącznie 120 osób. Wszyscy ci darczyńcy byli wyznania mojżeszowego, mimo iż od początku było wiadomo, że szpital otwarty będzie dla każdego potrzebującego, niezależnie od jego pochodzenia, wyznania czy statusu materialnego. Większość z tych osób – lokalnych przedsiębiorców – spoczywa na Starym Cmentarzu Żydowskim (obecnie Muzeum Sztuki Cmentarnej, oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia), w bliskim sąsiedztwie miejsca, do którego powstania zdecydowanie się przyczynili.

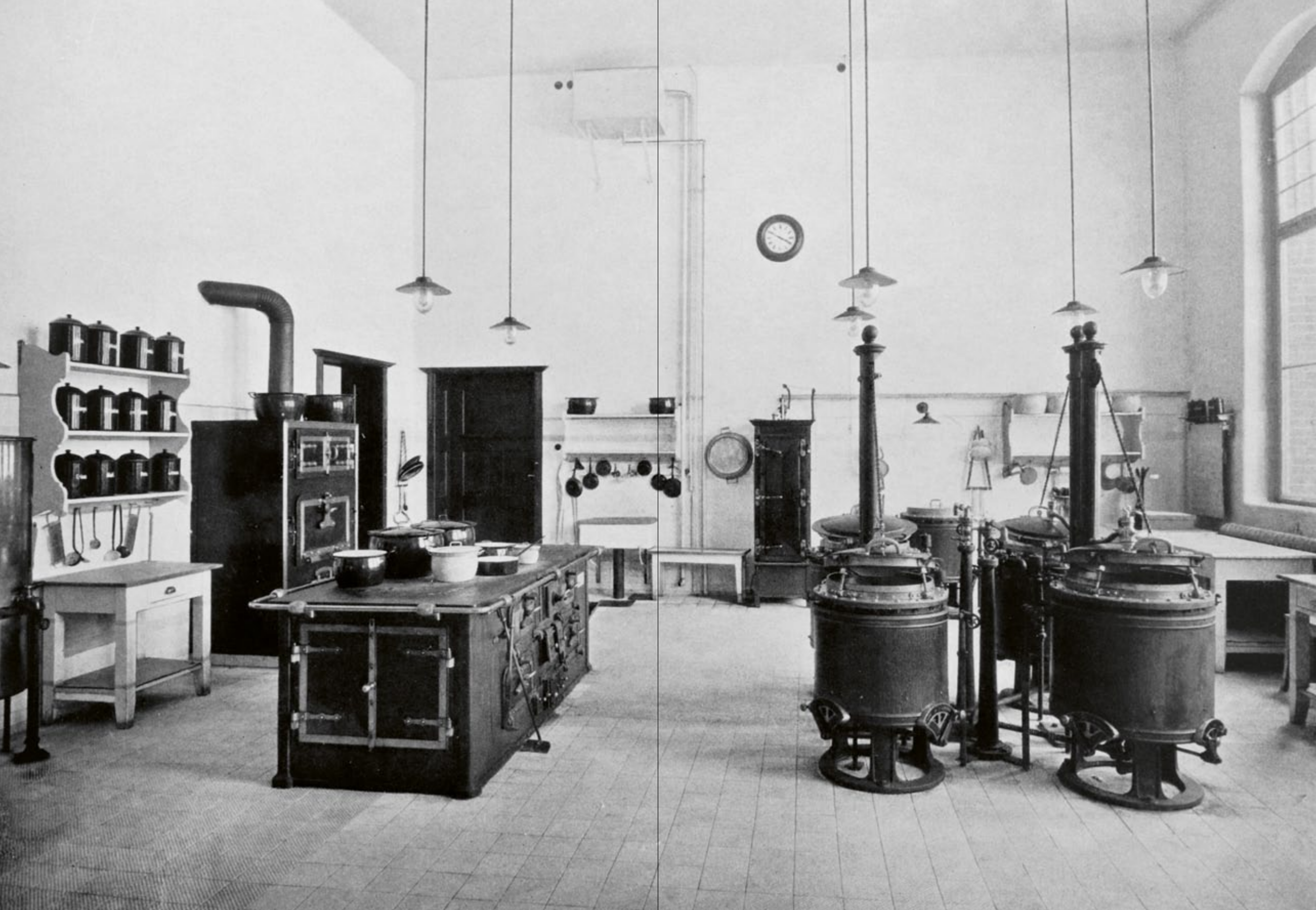
27 kwietnia 1903 roku, zaledwie po dwóch latach budowy, uroczyście otwarto nowy Szpital Żydowski (Das Israelitische Krankenhaus zu Breslau). Okazały kompleks kilku budynków stanął na rozległej działce na dzisiejszym osiedlu Borek (Kleinburg). Lokalizacja nie była wynikiem przypadku, w tej części miasta istniał już cmentarz żydowski, liczne fundacje prowadzone przez członków Gminy Żydowskiej, wielu żydowskich przedsiębiorców i kupców miało w okolicy swoje wille. Planowano także budowę żydowskiej szkoły. Bez wątpienia na korzyść tego miejsca przemawiał również spokojny charakter dzielnicy z dużą ilością zieleni, przy stosunkowo bliskiej odległości od centrum miasta.

Za projekt całego zespołu budynków odpowiedzialny był berliński architekt Reinhard Herold, który zainspirowany realizacjami słynnego Heino Schmiedena – twórcy wielu założeń szpitalnych w Niemczech, skupił wokół głównego budynku kilka innych: gmach administracyjny, oddział chorób zakaźnych, prosektorium i kotłownię. Na dziedzińcu wewnętrznym urządzono niewielki park, podkreślający sanatoryjny charakter całego założenia, któremu malowniczości dodawały ponadto elementy dekoracyjne zaczerpnięte z architektury śląskiego renesansu – ceglane elewacje z drewnianymi detalami dwóch największych budynków urozmaicały liczne ryzality, loggie. Gmach główny i administracyjny nakrywały wysokie dachy z mansardami. Nadzór nad budową sprawowali znani wrocławscy architekci żydowskiego pochodzenia – bracia Paul i Richard Ehrlichowie. Byli

During a public collection, which lasted several years, over 2 million German marks was raised. The largest donation was made by the Parisian baroness Clara Hirsch, who donated a huge amount of 300,000 marks. The baroness was an unusual woman. Experienced in running profitable businesses and fluent in several languages, she was also a great philanthropist, supporting initiatives to help Jews settle down in the Americas. She also founded an association that aimed to relieve the overpopulated Jewish districts of New York. Although baroness Hirsch probably never visited Wrocław, it did not prevent her from generously supporting the establishment of this important hospital. Almost one million marks was raised through the so-called *Bettstiftungen*. Under this scheme, private donors financed comprehensive treatment and care of inpatients occupying a specific number of beds for a period of time. Some chose to finance just one bed, but e.g. Julius Schottländer, a wealthy entrepreneur, financed over 100 beds for many years. It is not difficult to imagine how much money he had to allocate for this purpose each year. A total of 120 people donated funds for the construction of the hospital. All of them followed the Jewish faith, even though it was known from the beginning that the hospital would be open to anyone in need, regardless of their background, religion or financial situation. Most of the donors – local entrepreneurs – are buried in the Old Jewish Cemetery (currently the Museum of Cemetery Art, a branch of the City Museum of Wrocław), in close proximity to the place whose creation they supported so generously.

On 27 April 1903, after just two years of construction, the new Jewish Hospital (Das Israelitische Krankenhaus zu Breslau) was officially opened. A magnificent complex of several buildings was erected on a large plot of land in what is today the Borek housing estate (Kleinburg). The location was no accident. There was already a Jewish cemetery and numerous foundations run by members of the Jewish Community in this area, and many Jewish entrepreneurs and merchants had their villas here. Plans also existed to construct a Jewish school. Undoubtedly, the decision must have also been influenced by the quiet nature of the district, lots of greenery and a relatively short distance from the city centre.

Reinhard Herold, an architect from Berlin, was tasked with designing the entire building complex. Inspired by the famous Heino Schmieden – designer of many hospital premises in Germany, he chose to surround the main edifice with a number of auxiliary buildings: the administrative building, the department of infectious diseases, the dissecting room and the boiler house. In the inner courtyard, a small park was arranged, suggesting that the complex had the character of a sanatorium, which was additionally emphasised by decorative elements whose architecture was inspired by the Silesian Renaissance – the brick façades of the two largest buildings were adorned with wooden details, numerous avant-corps and loggias. The main edifice and the administrative building were covered with high roofs with mansards. The construction was supervised by brothers Paul and Richard Ehrlich, well-known Wrocław architects of Jewish origin. They were also responsible for the subsequent expansions of the hospital in the spirit of



oni również autorami rozbudowy szpitala w duchu wczesnego modernizmu: w 1910 roku o osobny budynek mieszczący hospicjum (Dom Opieki dla Przewlekle Chorych im. Arnolda i Hermanna Schottländerów), w 1914 roku o oddział ginekologiczny wraz z okulistycznym sąsiadujący z gmachem administracyjnym i w 1927 roku o oddział radiologiczny od północnej strony budynku głównego, ufundowany przez Nathana Littauera z Nowego Jorku.

Już w momencie otwarcia Szpital Żydowski był jedną z największych lecznic we Wrocławiu, w którym przecież funkcjonowało kilka dużych szpitali, w tym największy z nich – kompleks klinik uniwersyteckich skupionych w północnej części miasta. Wielkość placówek mierzono wówczas ilością łóżek, a Szpital Żydowski docelowo miał ich ponad 350, co czyniło go również drugim po Berlinie (370 łóżek) największym szpitalem prowadzonym przez Żydów w Niemczech. Trzecie miejsce przypadło szpitalowi w Kolonii, który miał zaledwie 180 miejsc dla pacjentów. Zatem wrocławska placówka była prawdziwym kolosem, w którym stale przebywali pacjenci na oddziałach ogólnych, chirurgicznym, a później także ginekologicznym, okulistycznym, dziecięcym i neurologicznym. W głównym gmachu mieszkało również kilkudziesięciu asystentów, zakwaterowanych w mieszkaniach na poddaszu. Stały pobyt w miejscu pracy, nawet 14-godzinne dyżury na oddziałach, obowiązek prowadzenia badań naukowych oraz zakaz zawierania małżeństw w trakcie asystentury były tylko niektórymi z wymogów, z jakimi musieli się liczyć młodzi absolwenci medycyny chcący podjąć pracę w tak prestiżowej instytucji, jak Szpital Żydowski.

Mimo tych surowych zasad chętnych do pracy nigdy nie brakowało, bowiem przez kilkadziesiąt lat Szpital Żydowski był także najnowocześniejszą placówką medyczną w mieście. Wprowadzano w nim zasady postępowania mające na celu dążenie do jałowości pomieszczeń, narzędzi czy leków, i to w czasach, gdy wielu lekarzy nadal uważało zwykłe mycie rąk przed zabiegami za fanaberię. Prekursorem tych standardów we Wrocławiu był słynny chirurg Jan Mikulicz-Radecki. Według jego wskazówek wyposażono aseptyczne i antyseptyczne sale operacyjne w Szpitalu Żydowskim, a personel został przez niego przeszkolony, jak prawidłowo dbać o higienę w pracy. W szpitalu znalazły się również m.in. osobne pomieszczenia do sterylizacji narzędzi chirurgicznych w wysokich temperaturach, pokoje kąpielowe z prysznicami przystosowane także dla osób z niepełnosprawnościami, sale rehabilitacyjne oraz bardzo nowoczesne laboratoria, które stanowiły szpitalne centrum badawcze i edukacyjne. W 1928 roku otwarto w nim pierwszą we Wrocławiu pracownię rentgenologiczną. Dzięki dobremu wyposażeniu i sterylności odbyło się w nim kilka nowatorskich zabiegów. Przykładem może być chociażby operacja, jaką w 1912 roku przeprowadził tu słynny neurochirurg Otfried Foerster. Po raz pierwszy na świecie dokonał u chorego z porażeniem spastycznym zabiegu przecięcia tylnych korzeni rdzenia kręgowego jako element terapii przeciwbólowej. Nawet dziś taki zabieg obarczony byłby dużym ryzykiem powikłań.

Ważna zmiana nastąpiła również w samym traktowaniu pacjentów. Wzorem innych placówek, każdy pacjent miał kartę choroby, podczas pobytu w Szpitalu Żydowskim mógł liczyć na kompleksową opiekę zarówno

early modernism: in 1910, a separate building of the hospice (Arnold and Hermann Schottländer Nursing Home for the Chronically Ill); in 1914, a gynaecological ward along with an ophthalmic department adjacent to the administrative building; and in 1927, the radiology department from the north side of the main building, founded by Nathan Littauer from New York.

When it opened, the Jewish Hospital became one of the largest clinics in Wrocław – a city in which there were already several big hospitals, including the largest of them – a complex of university clinics located in the northern part of the city. The size of a hospital was then measured by the number of beds, and the Jewish Hospital ultimately had over 350, which made it the second largest hospital run by Jews in Germany, after Berlin (370 beds). The third place went to the hospital in Cologne, which had only 180 places for inpatients. Thus, the facility in Wrocław was a real colossus, in which patients were constantly treated in the general, surgical, and later also gynaecological, ophthalmic, children's and neurological departments. Several dozen assistants lived in the attic flats of the main edifice. Permanent stay at the workplace, shifts up to 14 hours, the obligation to conduct scientific research and a ban on marriages during assistantship were just some of the requirements that young medical graduates had to take into account if they wanted to work in such a prestigious institution as the Jewish Hospital.

Despite these strict rules, there was never a shortage of people willing to work, because for several decades the Jewish Hospital was the most modern medical institution in the city. At a time when many doctors still considered simply washing their hands before surgery as a fad, the hospital introduced rules of conduct aimed at maintaining the sterility of rooms, tools or medicines. The precursor of these standards in Wrocław was the famous surgeon Jan Mikulicz-Radecki. He provided instructions on equipping the aseptic and antiseptic operating rooms at the Jewish Hospital and trained the staff on how to properly maintain hygiene at work. Other facilities at the hospital included separate rooms for sterilising surgical instruments at high temperatures, bathing rooms with showers adapted to the needs of people with disabilities, rehabilitation rooms and very modern laboratories that simultaneously functioned as the hospital's research and education centre. In 1928, the first x-ray laboratory in Wrocław opened there. Thanks to good equipment and sterility, several innovative treatments were carried out at the hospital. For example, in 1912 the famous neurosurgeon Otfried Foerster transected the spinothalamic tract for intractable pain in a patient with spastic paralysis, which was the world's first surgery of this kind. Even today this procedure would be burdened with a high risk of complications.

An important change also concerned the approach to patients. Following the example of other hospitals, medical case records were maintained for each patient. During their stay at the Jewish Hospital, inpatients could also could count on comprehensive care from both doctors and orderlies. Convalescents were accommodated in bright rooms with large windows, located in the largest building. First-class rooms were single and their interior design resembled a hotel rather than a hospital; in the second class,

ze strony lekarzy, jak i obsługi oddziałowej. Chorzy leżeli w jasnych salach o dużych oknach, ulokowanych w największym budynku. Pokoje I klasy były jednoosobowe i wystrojem przypominały bardziej wnętrza hotelowe niż szpitalne, w II klasie znajdowały się już dwa łóżka, a w III klasie sale były wieloosobowe. Pacjenci płacili za pobyt w dwóch pierwszych klasach, w ramach tej opłaty mogli również liczyć na lepszy posiłek, według zaleceń lekarzy serwowano nawet alkohol. Natomiast w III klasie pacjentów przyjmowano bezpłatnie. Ten podział, obok fundacji łóżek, gwarantował znaczny dopływ środków finansowych do szpitalnej kasy. Gdy pozwalały na to warunki, rekonwalescenci mogli także przebywać na werandach czy na parkowym dziedzińcu. Do ich dyspozycji były również: biblioteka, pokój do gier i synagoga, która pełniła ponadto rolę bożnicy dla całej dzielnicy. Lekarze i asystenci zajmowali skromne gabinety, a spotykali się w salach wykładowych, w tym w okazałej auli w budynku administracyjnym.

Mimo iż cały personel medyczny i obsługa szpitala były żydowskie, prowadzono w nim koszerną kuchnię oraz obchodzono żydowskie święta, przyjmowano do niego, również bezpłatnie, wszystkich potrzebujących. W roku otwarcia liczba pacjentów wynosiła 708 osób, a na przełomie lat 20 i 30. XX wieku było ich już ponad 4,5 tys., z czego prawie 70% stanowili nie-Żydzi. W trakcie I wojny światowej szpital stał się także miejscem ratunku dla kilku tysięcy rannych żołnierzy. Co ciekawe, żeby podnieść ich na duchu, władze szpitala zdecydowały się nawet na urządzenie wigilii dla swoich wojskowych kuracjuszy. Nic zatem dziwnego, że w jednym ze sprawozdań rocznych z funkcjonowania szpitala napisano: „Działalność naszego szpitala może być przykładem skutecznego środka do walki z antysemityzmem i nienawiścią na tle religijnym".

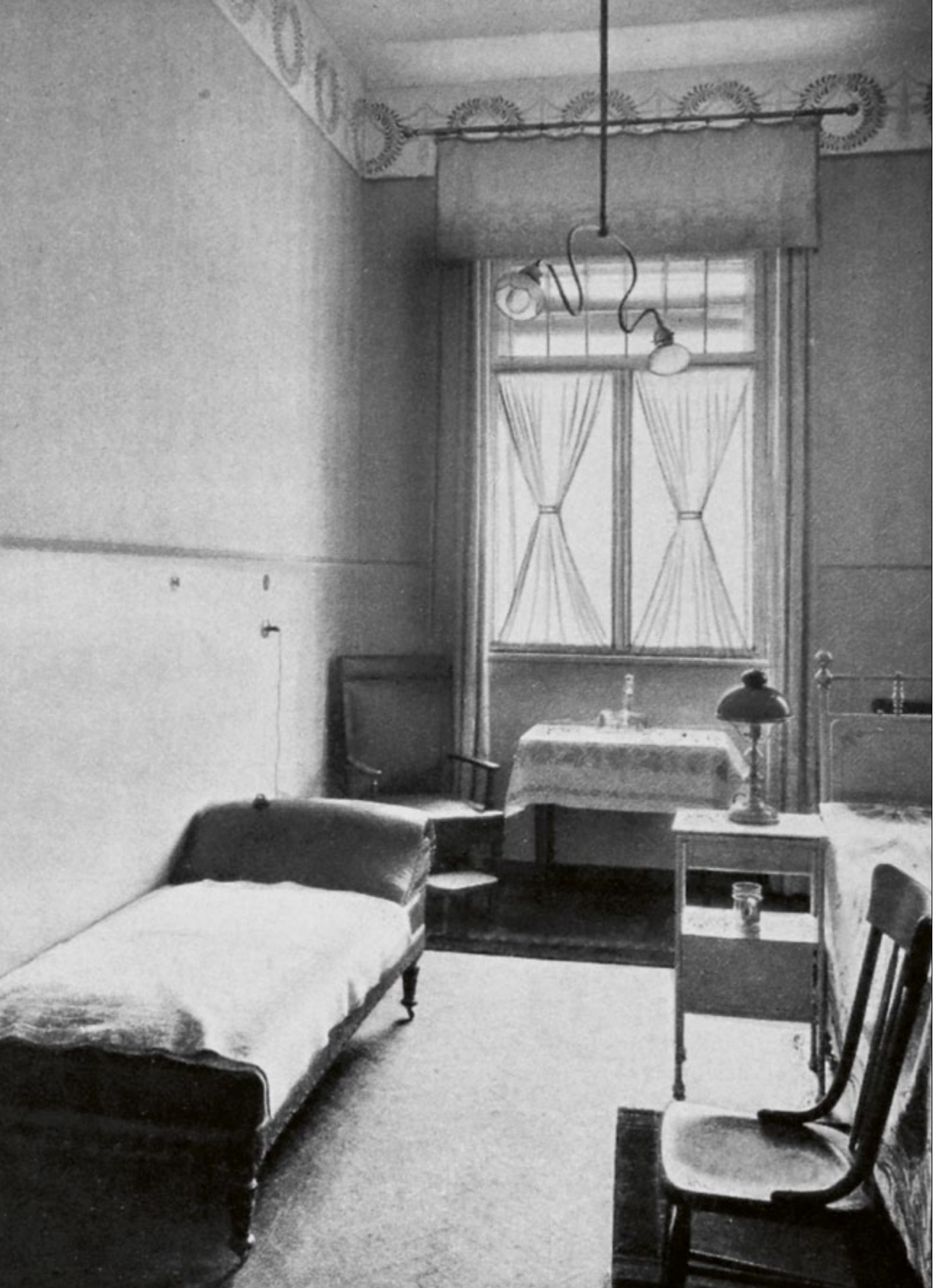
Aż do całkowitego przejęcia kompleksu szpitalnego przez władze nazistowskie w 1938 roku, pracowało w nim wielu wybitnych lekarzy. Ojcem medycznych osiągnięć tej placówki był profesor Georg Gottstein (1868–1935), chirurg i znany urolog. Wspólnie z Janem Mikuliczem-Radeckim zorganizował Szpital Żydowski i kierował nim przez pierwsze lata działalności. Pod jego opieką wykształciło się kilkunastu lekarzy, z których osiągnięć korzysta również współczesna medycyna. Należeli do nich m.in. Moritz Rosenstein (1857–1935) – ginekolog, współtwórca zasad funkcjonowania nowoczesnych oddziałów ginekologii, Fritz Heimann (1882–1937) – ginekolog, położnik, prekursor diagnostyki rentgenowskiej i radioterapii w ginekologii, Carl Fried (1889–1956) – diagnostyk, prekursor radioterapii w leczeniu ostrych i przewlekłych stanów zapalnych, Ernst Sandberg (1849–1917) – internista, twórca programu rozwoju medycy ogólnej oraz zasad funkcjonowania nowoczesnego szpitala, i wreszcie Siegmund Hadda (1882–1977) – chirurg, podczas I wojny światowej główny lekarz lazaretu Wrocław, opisał także wiele nowych metod operacyjnych. Bez wątpienia najsłynniejszą osobą związaną z tą placówką był Ludwig Guttmann (1899–1980). Słynny neurochirurg całe swoje życie poświęcił leczeniu pacjentów z urazami rdzenia kręgowego, wprowadzając tę dziedzinę medycyny na nowy poziom i tworząc podwaliny pod jej dalszy rozwój. W latach 1933–1938 Guttmann był ordynatorem oddziału neurologii w Szpitalu Żydowskim, a pod koniec tego

there were two beds in a room, and in the third class the rooms had many beds. Patients in the first two classes had to pay for their stay, but in return they could count on better food and even alcohol, if it was not against the doctor's recommendations. Patients in the third class were admitted free of charge. This solution, alongside the donations for hospital beds, guaranteed a significant inflow of funds for the hospital. When the weather permitted, convalescents could stay on the verandas or in the courtyard park. They could use a library, a games room and a synagogue, which was also available to the inhabitants of the entire district. Doctors and assistants worked in modest offices and met in lecture halls, including the magnificent hall in the administrative building.

Although all the doctors and hospital staff were Jewish, a kosher kitchen was run and Jewish holidays were observed, the hospital admitted all those in need for free. In the opening year, the number of inpatients was 708, and in the late 1920s and early 1930s there were over 4,500 of them, including almost 70% of non-Jews. During World War I, the hospital rescued several thousand wounded soldiers. Interestingly, to lift their spirits, the hospital administrators decided to organise a Christmas Eve for the treated soldiers. Little wonder, then, that one of the annual reports on the functioning of the hospital concluded: "The functioning of our hospital can be an example of an effective measure to combat anti-Semitism and religious hatred."

Until the complete takeover of the hospital complex by the Nazi authorities in 1938, many prominent doctors had worked in it. The father of the medical achievements of this institution was professor Georg Gottstein (1868–1935), a surgeon and a renowned urologist. Together with Jan Mikulicz-Radecki, he organised and managed the Jewish Hospital during the first years of its functioning. He supervised the training of over a dozen doctors whose future achievements are still used by modern medicine. They included Moritz Rosenstein (1857–1935), a gynaecologist who co-created the principles of functioning of modern gynaecology departments; Fritz Heimann (1882–1937), a gynaecologist, obstetrician and precursor of the use of X-ray diagnostics and radiotherapy in gynaecology; Carl Fried (1889–1956), a diagnostician and precursor of using radiotherapy in the treatment of acute and chronic inflammation; Ernst Sandberg (1849–1917), an internist who devised a programme for the development of general medicine and the principles of functioning of a modern hospital; and finally Siegmund Hadda (1882–1977), a surgeon who was the chief physician of the military hospital in Wrocław during World War I and who pioneered many new surgical procedures.

Beyond doubt, the most famous person associated with this institution was Ludwig Guttmann (1899–1980). The esteemed neurosurgeon devoted his entire life to the treatment of patients with spinal cord injuries, taking this field of medicine to a new level and laying the foundations for its further development. In the years 1933–1938, Guttmann was the head of the neurology department at the Jewish Hospital, and at the end of this period – its chief physician. It was while working here that during the Kristallnacht in November 1938 he saved 60 people from deportation to concentration camps by admitting them as gravely ill patients. After



emigrating to England in 1939, as director of the National Spinal Injuries Centre at Stoke Mandeville Hospital, he organised daily activities for his patients, including sports competitions. They grew more popular each year and eventually evolved into the Paralympic movement. During the first Paralympic Games in Rome in 1960, four hundred athletes from 21 countries competed with each other; currently, this number has reached several thousand! In 1966, Ludwig "Poppa" Guttmann was knighted by Queen Elizabeth II for his merits in the field of medicine and his contribution to the development of sport for people with disabilities. Caz Walton, one of Guttmann's patients and a multiple medallist of the Summer Paralympics, said: "I think Sir Ludwig just changed the world for us; it was a complete step change. He came in, he had a vision. As far as disability and disabled sport was concerned, he did change the world." He modestly summed up his professional path in the following way: "If I ever did one good thing in my medical career, it was to introduce sport into the treatment and rehabilitation of people paralysed by injury to the spinal cord." In his memoirs, Ludwig Guttmann repeatedly recalled the years he had spent in Wrocław and the impact of the local medical community on the development of his interest in spinal cord injuries.

During over 30 years of its functioning, the Jewish Hospital managed to overcome the difficulties associated with the admission of thousands of wounded soldiers from the fronts of World War I or the great crisis that broke out in Germany in the 1920s. The next catastrophe, however, was insurmountable. The hardest period for the Jewish community in Wrocław began in 1933. The increasingly harsh persecution of Jews and the prohibition on seeking medical help from them severely affected the condition of the hospital. Some of its staff were arrested during the Kristallnacht, and those who remained in the city after these events quickly decided to emigrate, choosing the United States as their main destination. Three days before the outbreak of World War II, all Jews had to leave their hospital, which the Nazis appropriated together with its equipment. The first thing they did after the takeover was to destroy the symbols of Jewish faith and culture. They demolished the hospital synagogue and rearranged it as a kitchen serving food for the newly established military hospital. The most seriously ill patients were moved to the hospice building, but soon they were forced to leave it too. This is how the history of the Jewish Hospital in Wrocław ended.

During the siege of Wrocław in 1945, the complex of hospital buildings suffered serious damage, which remained visible for several dozen years. It was only after the entire area was acquired by the Polish State Railways that reconstruction began. Renovated and equipped with new facilities, the complex officially opened in 1970 under the name District Railway Hospital. However, the renovation and modernisation negatively affected the appearance of the complex, especially the main building. Red brick disappeared from its facade, and the picturesque high roofs were replaced with flat ones. Today, it is hard to imagine that the main edifice, stripped of its decorative architectural elements, used to resemble sanatoriums in the Giant Mountains. Still, it is surprising that the layout of interiors has remained virtually

okresu głównym lekarzem tej placówki. To w nim, podczas Nocy Kryształowej, w listopadzie 1938 roku, uratował od deportacji do obozów 60 osób, w ostatniej chwili przyjmując je na swój oddział jako ciężko chorych pacjentów. Po emigracji do Anglii w 1939 roku, w klinice urazów kręgosłupa w Stoke Mandeville organizował dla swoich pacjentów codzienne aktywności, w tym zawody sportowe, które z roku na rok miały coraz większy zasięg. Ich kontynuacją jest ruch paraolimpijski. W pierwszych Letnich Igrzyskach Paraolimpijskich zainicjowanych przez Guttmanna w 1960 roku w Rzymie wzięło udział 400 sportowców z 21 krajów. Obecnie w igrzyskach paraolimpijskich startuje kilka tysięcy zawodników z 159 krajów! W 1966 roku Ludwig „Poppa" Guttmann za swoje zasługi w dziedzinie medycyny i rozwoju sportu osób z niepełnosprawnościami otrzymał od królowej brytyjskiej tytuł szlachecki. Jedna z podopiecznych Guttmanna, wielokrotna medalistka Letnich Igrzysk Paraolimpijskich Caz Walton powiedziała: „Myślę, że Ludwig Guttmann dla nas – niepełnosprawnych – zmienił świat, to co zrobił, to była całkowita zmiana postrzegania niepełnosprawności. On po prostu przyszedł i miał wizję, jak tego dokonać". Zaś on sam skromnie podsumowywał swoją zawodową drogę: „Jeśli kiedykolwiek zrobiłem jedną ważną rzecz w mojej karierze medycznej, to wprowadziłem sport w leczeniu i rehabilitacji osób z urazem rdzenia kręgowego i innymi niepełnosprawnościami ruchowymi". Ludwig Guttmann w swoich pamiętnikach wielokrotnie wspominał wrocławskie lata i wpływ, jaki miało tutejsze środowisko medyczne na rozwój jego zainteresowań urazami rdzenia kręgowego.

Przez ponad 30 lat funkcjonowania Szpital Żydowski pokonał trudności związane z przyjęciem tysięcy rannych żołnierzy z frontów I wojny światowej czy z wielkim kryzysem, jaki wybuchł w Niemczech w latach 20. Kolejna katastrofa była jednak nie do przezwyciężenia. W 1933 roku nastały najcięższe lata dla wrocławskiej społeczności żydowskiej. Coraz dotkliwsze prześladowania i zakaz leczenia się u Żydów bardzo mocno odbiły się na kondycji szpitala. Podczas Nocy Kryształowej część jego personelu została aresztowana, a ci którzy jeszcze zostali w mieście, po tych wydarzeniach szybko zdecydowali się na emigrację, jako kierunek wybierając głównie Stany Zjednoczone. Na trzy dni przed wybuchem II wojny światowej Żydzi musieli opuścić swój szpital, który naziści przywłaszczyli wraz z wyposażeniem. Pierwszą rzeczą, jaką zrobili po jego przejęciu, było zniszczenie symbolu wiary i kultury żydowskiej. Zdemolowali szpitalną synagogę, a następnie urządzili w niej kuchnię obsługującą wojskowy lazaret. Najciężej chorzy pacjenci zostali ulokowani w budynku hospicjum, ale wkrótce i stamtąd musieli się wynieść. Tak skończyła się historia Szpitala Żydowskiego we Wrocławiu.

W czasie oblężenia Wrocławia w 1945 roku zespół budynków szpitalnych uległ poważnym zniszczeniom, które widoczne były przez kolejnych kilkadziesiąt lat. Dopiero po przekazaniu całego terenu Polskim Kolejom Państwowym zaczęto jego odbudowę. Kompleks, wyremontowany i rozbudowany o nowe obiekty, pod nazwą Okręgowy Szpital Kolejowy uroczyście otwarto w 1970 roku. Remont i modernizacja na potrzeby nowej placówki odbiły się negatywnie na wyglądzie kompleksu, szczególnie gmachu głównego.

unchanged since its construction in 1903. Fortunately, the original appearance of the auxiliary buildings was maintained during the rebuilding. Although it never reached its pre-war size, for almost 40 years it was one of the largest hospitals in the city. In later years, the hospital became famous for its Plastic Surgery Ward. Several precursory operations were performed here, including the first abdominal flap-based breast reconstruction and the first sex reassignment surgery in Poland. In 2015, the hospital was definitely closed. Thus history came full circle: the hospital was built over 100 years ago to meet the requirements of modern medicine, and it was closed precisely because it was unable to meet the requirements of modern medicine and its numerous challenges in the 21st century.

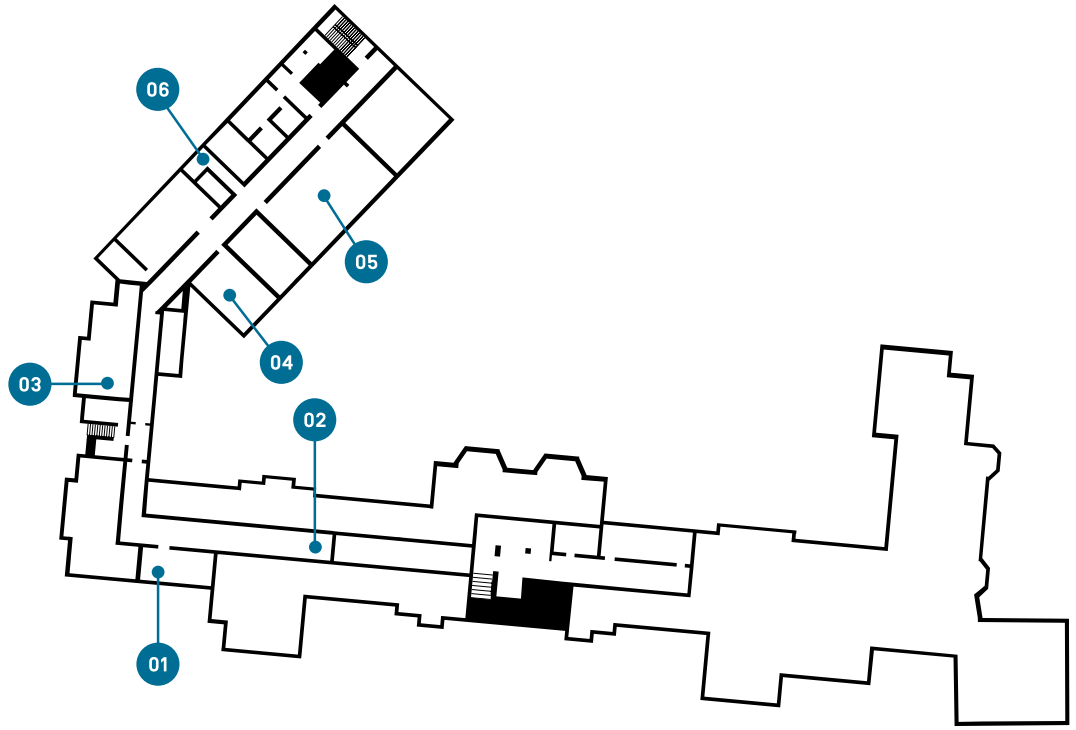
Throughout the decades of its functioning, first as the Jewish Hospital and then as the District Railway Hospital, the impressive complex of buildings in the Krzyki district of Wrocław became ingrained in the memory of the former and present inhabitants of Wrocław. It remains an important example of hospital architecture that adds character to the southern part of the city.

Z jego elewacji znikła czerwona cegła, a malownicze dachy zastąpił płaski strop. Dziś trudno rozpoznać w tym ogołoconym z dekoracyjnych elementów architektonicznych budynku dawny gmach przywodzący na myśl karkonoskie sanatoria. Nadal jednak zaskakuje jego kubatura i wnętrza, które właściwie nie zmieniły układu od momentu powstania w 1903 roku. Szczęśliwie pozostałe budynki odbudowano, zachowując ich pierwotny wygląd. Przez niemal 40 lat był to jeden z największych szpitali w mieście, mimo iż nie osiągnął już swoich przedwojennych rozmiarów. W późniejszych latach szpital zasłynął z oddziału chirurgii plastycznej. Tutejsi lekarze dokonali kilku prekursorskich operacji, m.in. pierwszej w kraju rekonstrukcji piersi z płata z brzucha i pierwszych operacji korekty płci. W 2015 roku szpital ostatecznie zamknięto. W tym miejscu historia zatoczyła koło, szpital wybudowano ponad 100 lat temu, by sprostał wymogom ówczesnej medycyny, a ostatecznie zamknięto go, bo nie był w stanie sprostać wymogom współczesnej medycyny, przed którą również w XXI wieku stoi wiele wyzwań.

Okazały kompleks budynków na wrocławskich Krzykach, przez dziesięciolecia działalności, najpierw jako Szpital Żydowski, a następnie jako Okręgowy Szpital Kolejowy, wrósł w świadomość dawnych i obecnych mieszkańców Wrocławia. Nieustannie pozostaje również cennym zabytkiem architektury szpitalnej, ważnym symbolem historii Wrocławia i ozdobą południowej części miasta.

źródło ilustracji | illustration source: *Das Israelitische Krankenhaus zu Breslau* Breslau 1904, własność prywatna | private collection

-1



UTAJONE | CONCEALED

Małgorzata Miśniakiewicz

Jeszcze szybciej, jeszcze wyżej, jeszcze mocniej. Obierając za punkt wyjścia postać Ludwiga Guttmanna, Irmina Rusicka i Kasper Lecnim parafrazują motto igrzysk olimpijskich *Citius, altius, fortius* w realizowanym w byłym Szpitalu Żydowskim wideo, w którym gra w piłkę w opuszczonych przestrzeniach staje się wycieńczającym treningiem agresji i siły. Odnosząc się do etosu samodoskonalenia i konkurencyjności, artyści trawestują hasło igrzysk, by zakwestionować paradygmat nieograniczonego wzrostu i logikę wiecznego przyspieszania. Pionierskie działania Guttmanna zwieńczone powołaniem paraolimpiady, a mające na celu aktywizację i zwiększenie sprawności osób z porażeniami rdzenia, są tu odczytane w przewrotnym rewersie. O ile wspieranie samodzielności osób z niepełnosprawnościami ruchowymi stało się szczególnie ważnym zadaniem w latach 40., kiedy do domów powrócili, często okaleczeni, weterani, Rusicka i Lecnim odnoszą się do współczesnego społeczeństwa, w którym wojna funkcjonuje jako fantazmat, a wiedza o jej faktach zdaje się przekształcać i znikać; pamięć o ofiarach zastępują fantazje o bohaterach.

Even Faster, Even Higher, Even Stronger. Choosing the figure of Ludwig Guttmann as a starting point, Irmina Rusicka and Kasper Lecnim's video recorded in the former Jewish Hospital paraphrases the Olympic motto *Citius, Altius, Fortius* by showing football practice in the abandoned venue as strenuous training of aggression and strength. Referring to the ethos of self-improvement and competitiveness, the artists travesty the motto of the Olympic Games to challenge the paradigm of unlimited growth and the logic of eternal acceleration. The sense of Guttmann's pioneering actions aimed at activating and increasing the fitness of people with spinal palsy, which eventually led to the establishment of the Paralympics, is reinterpreted here in a perverse manner. Supporting the independence of people with mobility impairments was a crucial task in the 1940s, when veterans, often crippled, had returned home. Rusicka and Lecnim, however, refer to modern society, in which war functions as a phantasm and knowledge about facts seems to evolve and disappear; memory of victims is replaced by fantasies about heroes.

Postać Ludwiga Guttmanna, lekarza Szpitala Żydowskiego w Breslau, który po wymuszonej emigracji do Wielkiej Brytanii stał się tam ikoną walki o prawa i szacunek dla osób niepełnosprawnych, w swym rodzinnym mieście jest niemal zupełnie zapomniana. Podobnie jak wyparta została historia szpitala znanego wrocławianom jako „kolejowy". Przyglądając się procesom zacierania śladów, przepisywania wspomnień, konfabulacji i konstruowania alternatywnych narracji i tożsamości *Utajone* stara się spoglądać na to, co jeszcze wymyka się percepcji i pamięci, lecz już niebawem może się okazać. Jak u Rusickiej i Lecnima, gdzie były Szpital Żydowski jest jednocześnie kontekstem i scenografią pracy wyznaczającą przestrzeń pojęciową i wizualną, wystawa *Utajone* traktuje architektoniczną i historyczną tkankę budynku jako kanwę snutej opowieści.

Ludwig Guttmann, a doctor of the Jewish Hospital in Breslau who, after forced emigration to Great Britain, became an iconic figure in the struggle for the rights and respect of disabled people, has been almost completely forgotten in the city where he spent a considerable part of his life. Likewise, the history of the facility known as the "railway hospital" has been wiped out from memory of Wrocław dwellers. By analysing the processes of erasing traces, rewriting memories, confabulating and constructing alternative narratives and identities, *Concealed* tries to describe that which still eludes perception and memory, but may soon present itself. Just like in Rusicka and Lecnim's video, in which the former Jewish Hospital provides the context and setting for defining the conceptual and visual space of the work, the exhibition entitled *Concealed* approaches the architectural and historical fabric of the edifice as a canvas for its story.

01 Irmina Rusicka, Kasper Lecnim
Jeszcze szybciej, jeszcze wyżej, jeszcze mocniej
Even Faster, Even Higher, Even Stronger
2019, wideo, performans
video, performance

02 Konrad Peszko
Na chwilę | For a Moment
2019, wideo | video, 1´40˝

W złuszczonej, olejnej farbie korytarzy szpitalnych piwnic odbija się wideo *Na chwilę* Konrada Peszki obrazujące rozbiórkę niszczejącego szpitala kolejowego przy ul. Lea w Krakowie. Odmienne losy obu budynków, które w pewnym momencie społeczno-politycznym połączyła forma państwowej własności, skutkując takim samym przydomkiem w języku lokalnej społeczności, stawiają pytania o społeczną funkcję architektury w zmieniających się realiach społecznych, ekonomicznych i politycznych. Wideo Peszki łączy elementy fotograficzne z animacją 3D, przekształcając rozbierany – czy rozwarstwiany – budynek w rzeźbiarski model, ukazujący stopniowo odsłaniane warstwy śladów własnej historii. *Utajone* splata intymne opowieści z geopolitycznymi i historycznymi narracjami; odmienne perspektywy spotykają się w nieoczywistych zbieżnościach.

The flaking oil paint in the basement of the hospital reflects Konrad Peszko's video *For a Moment*, which depicts the demolition of the deteriorating railway hospital in ul. Lea in Cracow. The dissimilar fate of both buildings, which at one socio-political point were linked by the form of state ownership that resulted in the same nickname attached to them by the local community, raises questions about the social function of architecture in the changing social, economic and political realities. Peszko's video combines photographic elements with 3D animation, transforming the demolished – or stratified – building into a sculptural model, gradually revealing layers of traces of its history. *Concealed* interweaves intimate stories with geopolitical and historical narratives; different perspectives come together in unexpected convergences.

W zrealizowanym w budynku byłego Szpitala Żydowskiego dokamerowym performansie Natalia Papaeva recytuje mantry – wokalne wibracje mające oczyścić umysł i ciało, których nauczyła ją babcia. Artystka sięgając do rodzinnych tradycji i przekazywanej międzypokoleniowo wiedzy, używa mantr, by poradzić sobie z niepokojem, stresem i lękiem. Jednocześnie te uspokajające rytuały wywołują w niej poczucie osamotnienia, wynikające z oczekiwania pomocy od wyobrażonego bytu raczej niż bliskiej osoby, na co wskazuje też tytuł *Próżnia*. Samotność, poczucie odosobnienia i alienacji to wątki przewijające się na wystawie w różnych kontekstach, jednak ich odmienne manifestacje prowadzą do trudnej diagnozy kondycji współczesnej jednostki i społeczeństwa ujawniającej wypierane lęki, uczucia i traumy.

In her performance for the camera lens recorded in the former Jewish Hospital, Natalia Papaeva recites mantras – vocal vibrations intended to cleanse the mind and body, which she learned from her grandmother. Drawing on family tradition and intergenerational knowledge, the artist uses mantras to deal with anxiety, stress and fear. At the same time, as suggested by the title *Vacuum*, these soothing rituals evoke a sense of loneliness, since she expects help from an imagined deity rather than a real person. Solitude, a sense of seclusion and alienation are threads that appear in various contexts at the exhibition, but all of them hint at a worrying diagnosis concerning the condition of the modern individual and society, struggling with repressed fears, pent-up feelings and traumas.

03 Natalia Papaeva [NL]
Próżnia | Vacuum
2019, wideo | video, 5´56˝

04 Agnieszka Mastalerz
H (rekonstrukcja pozycji) | H (Reconstruction of the Position)
2018, wideo | video, 8´42˝

Relację pomiędzy świadczeniem i pamięcią a traumą bada Agnieszka Mastalerz w wideo zrealizowanym w byłym Szpitalu Dziecięcym Bersohnów i Baumanów w Warszawie, w latach 40. pozostającego na terenie małego getta. W tej pracy, performowana przez 11-letnią dziewczynkę choreografia bazuje na archiwalnych fotografiach z 1945 roku z Miejsca Pamięci w Neuengamme w Hamburgu. Kilkadziesiąt zdjęć ukazuje klatki piersiowe dzieci przewiezionych z KZ Auschwitz w celu prowadzenia na nich badań nad gruźlicą, ich uniesione ramiona sterowane dłonią dorosłego mężczyzny. Mastalerz wprawiając w ruch tę tragiczną dokumentację, wskazuje na związki pomiędzy medycyną i przemocą wiodącą do dehumanizacji, stawiając pytanie o rolę pamięci i tożsamości we współczesnym definiowaniu rozwoju i postępu.

The relationship between evidence, memory and trauma is investigated by Agnieszka Mastalerz in a video shot in the former Bersohn and Bauman Children's Hospital in Warsaw, which in the 1940s was situated inside a small ghetto. In this work, the choreography performed by an 11-year-old girl is based on archival photographs from the Neuengamme Concentration Camp Memorial in Hamburg, taken in 1945. Dozens of black-and-white images show the chests and hands, sometimes raised by an adult, of children transported to Hamburg from KZ Auschwitz in order to carry out research on tuberculosis. By setting this tragic documentation in motion, Mastalerz points to the relationship between medicine and violence that leads to dehumanisation, simultaneously posing questions about the role of memory and identity in the contemporary definition of development and progress.

Ta grupa prac odnosząca się do relacji pomiędzy historią a przestrzeniami szpitalnych budynków nakreśla pozornie sprzeczny obszar znaczeń, w którym leczenie i terapia nieuniknienie łączy się z przemocą i przemijaniem, a ukrywane ślady przeszłości i wypierana pamięć nieoczekiwanie staje się współczesna i aktualna. Ta niewidoczna podszewka, ukryty rewers znaczeń ujawnia się nie tylko na rozległych płaszczyznach historycznych i społecznych, lecz przede wszystkim wyznacza codzienność każdej jednostki. Często to, co pozostaje nieuświadomione i nieznane, określa esencję naszej tożsamości, dając o sobie znać nieuchwytnie i niespodziewanie.

Beniamin Głuszek w pracy opartej na analogowym encefalografie odtwarza zapis aktywności falowej swojego mózgu (EEG) podczas snu i przekształca go za pomocą instalacji dźwiękowej w drgania – elementów encefalografu, podłączonych do niego strun, wreszcie fal cząsteczek powietrza w pustym basenie z potężnym pogłosem. Głuszek nawiązując do historii szpitala, przypomina tu postać Adolfa Becka (1863–1942) – krakowskiego neurofizjologa, odkrywcy prądów czynnościowych mózgu i pioniera encefalografii, który swoje pierwsze badania prowadził za pomocą galwanometru strunowego. Praca *Struny snu – muzyka na EEG solo* jest także hołdem złożonym Alvinowi Lucierowi – ojcu chrzestnemu wykorzystania EEG w muzyce eksperymentalnej *(Music for Solo Performer*, 1965) i sztuki dźwięku (*Music on a Long String Wire*, 1977). Próba zapisu własnego snu – podświadomego i niezapamiętanego – i przetłumaczenia tego, co niewyrażalne, na odmienny język dźwięku okazuje się tu bezsłownym zabiegiem translacji umożliwiającym subiektywny odbiór tego, co najbardziej osobiste i ukryte.

The group of works addressing the relationship between history and the hospital interiors outlines a seemingly contradictory semantic area in which treatment and therapy are inextricably linked with violence and transience, unexpectedly making concealed traces of the past and repressed memory topical and current. This invisible lining, the hidden reversal of meanings, emerges not only on extensive historical and social planes, but also determines the everyday life of each individual. Often, that which remains unconscious and unknown shapes the essence of our identity, making itself felt at the most unexpected moments.

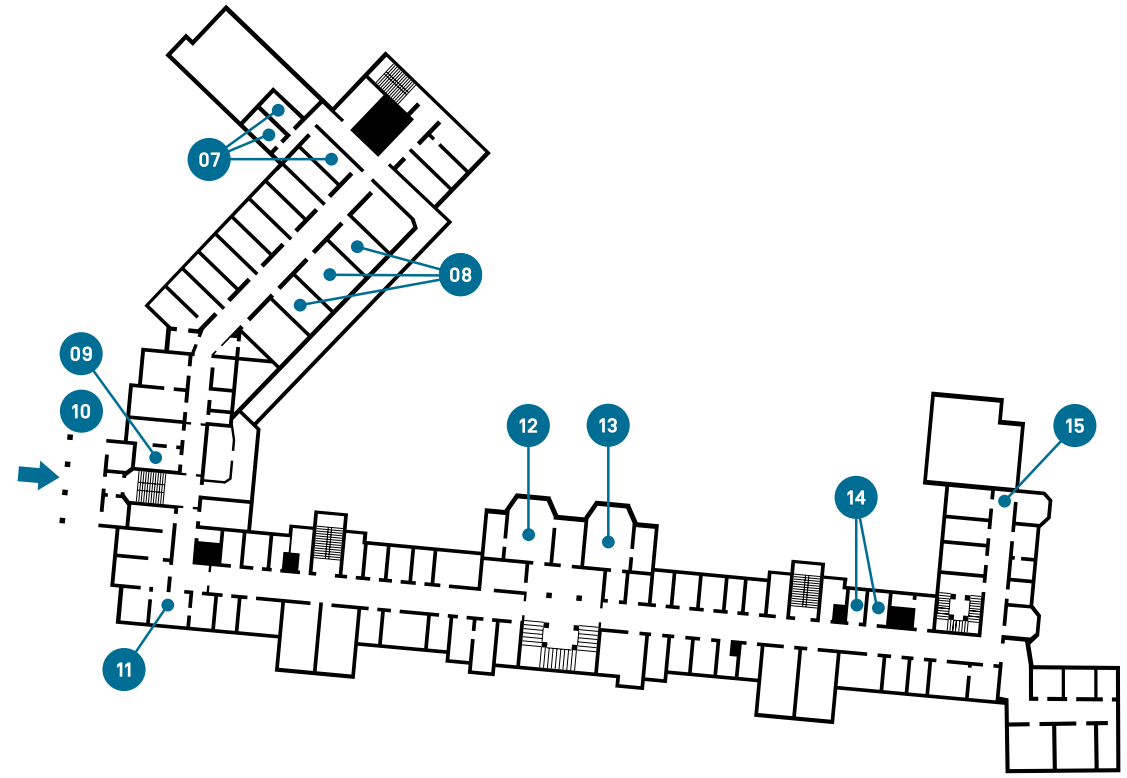
Beniamin Głuszek in his work based on an analogue encephalograph recreates the recording of his brain wave activity (EEG) during sleep and transforms it into vibrations by means of a sound installation. The encephalograph with attached strings triggers waves of air particles that powerfully resonate in the empty swimming pool. Drawing on the history of the hospital, Głuszek makes a reference to Adolf Beck (1863–1942) – a neurophysiologist from Cracow, discoverer of brain action current and pioneer of encephalography, who conducted his first experiments using a string galvanometer. The work titled *Sleep Strings – Music for Solo EEG* is also a tribute to Alvin Lucier – the godfather of using EEG in experimental music (*Music for Solo Performer*, 1965) and in sound art (*Music on a Long String Wire*, 1977). Głuszek's attempt to record his own dream – subconscious and not remembered – and express the inexpressible through the language of sound becomes a wordless translation procedure, offering a subjective insight into that which is most personal and hidden.

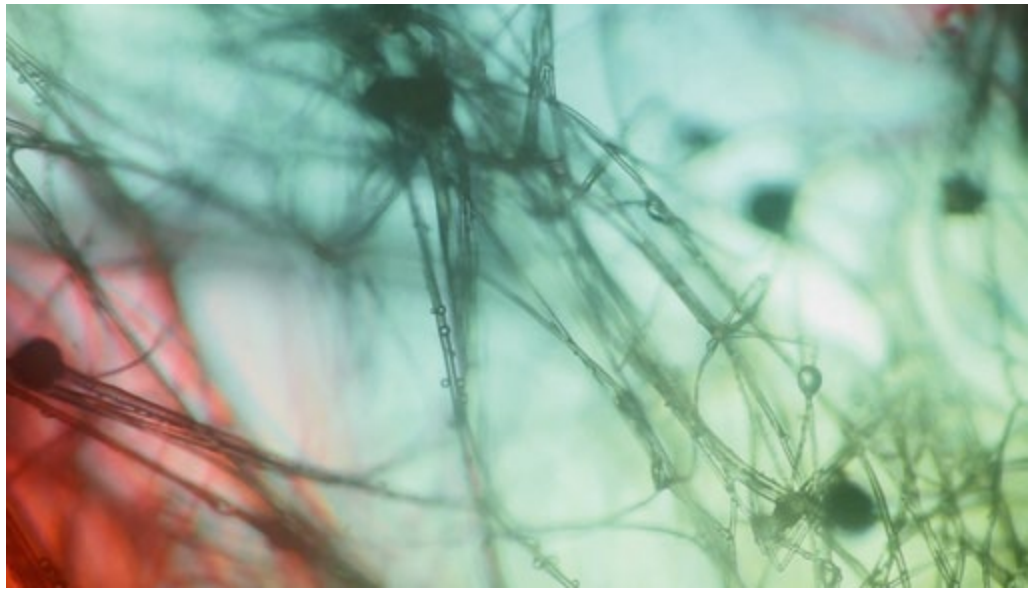
05 Beniamin Głuszek
Struny snu – muzyka na EEG solo | Sleep Strings – Music for Solo EEG
2019, instalacja dźwiękowa | sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum

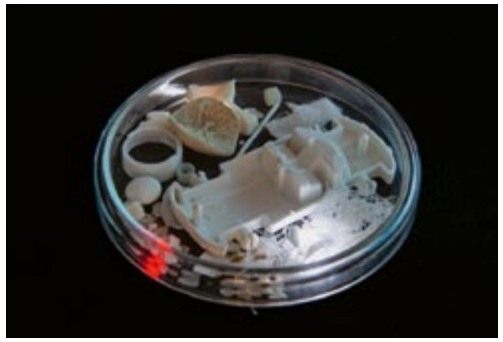
06 Marta Borgosz
Patrząc–Widzieć | Looking to See
2018, malarstwo | painting

W odmienny sposób temat prezentowania siebie we własnej sztuce podejmuje Marta Borgosz, która w tryptyku *Patrząc–Widzieć* z cyklu *Zawody* tworzy swój zmultiplikowany autoportret. Szereg monumentalnych pływaczek – każda w socrealistycznym stylu przedstawiająca artystkę – umieszczony w szatni naprzeciw basenu w nawiązaniu do postaci Guttmanna stanowi o zmaganiach o fizyczną sprawność i doskonałość. Odczytana przez pryzmat oporu wobec wywieranej na kobiety presji piękna i seksualnej atrakcyjności praca kwestionuje stereotypowe relacje pomiędzy płcią a sprawnością i sprawczością. Ten powrót do problematyki analizowanej w pierwszej na wystawie pracy wyznacza podwaliny budowanej tu opowieści, w której splatają się intymne wyznania z geopolitycznymi i historycznymi narracjami.

Marta Borgosz adopted a different approach to revealing herself through her art. The triptych *Looking to See* from the *Competition* cycle consists of the artist's monumental self-portrait multiplied in the socialist realist style. Placed in the changing room facing a swimming pool as a reference to Guttmann, the series illustrates the struggle for physical fitness and perfection. When viewed from the perspective of resistance to the pressure of beauty and sexual attractiveness exerted on women, the work questions the stereotypical relationship between gender, fitness and agency. This return to the issues analysed in the first work at the exhibition sets the foundations for a story in which intimate confessions are intertwined with geopolitical and historical narratives.



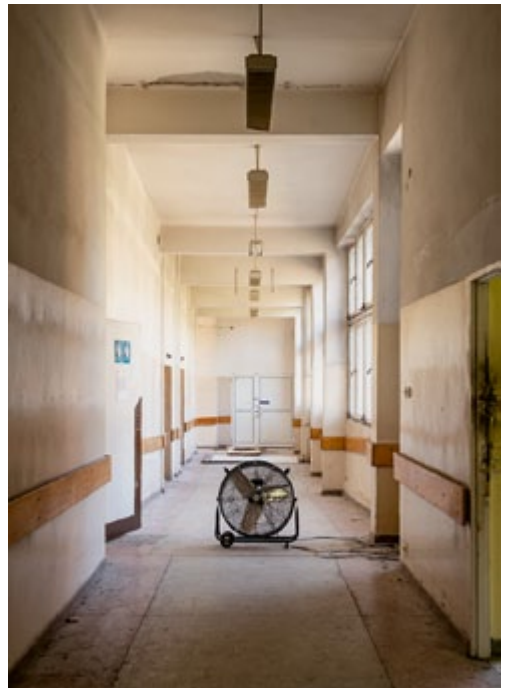




07 Aleksandra Trojanowska, Beniovska
I See You
2019, interaktywna instalacja bioaudiowizualna
interactive bioaudiovisual installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum

Na parterze budynku znalazły się prace traktujące o przestrzeni w różnych jej wymiarach i aspektach, które poprzez interwencje w tkankę architektoniczną ujawniały nieoczywiste jej cechy i właściwości. Zrealizowana we współpracy Aleksandry Trojanowskiej i Beniovskiej instalacja *I See You* skupia się na niepełności percepcji otaczającego świata. Zbierane na różnych kontynentach śmieci stały się podstawą mikroskopowych nagrań ukazujących żyjące na tych odpadach drobnoustroje i tworzących wizualnie fascynujące, otaczające nas, acz niedostępne światy. Podobnie na audialnych nagraniach śmieci bazuje rozdzielona na wiele kanałów i pomieszczeń instalacja Beniovskiej, która odwołuje się do stworzonej przez Maryanne Amacher koncepcji percepcyjnej geografii – rzeźby dźwiękowej opartej nie na źródle dźwięku, ale odbiciach od zastanych elementów architektonicznych i ich sprzężeniu z uchem słuchacza. Ujawniając to, co zazwyczaj niedostrzegane, artystki zaznaczają wpływ odbiorców na kształtowanie się ich własnego odbioru, zarówno na poziomie biologii i mechaniki, jak i wyboru i zaangażowania.

The ground floor of the building presented works addressing various features and aspects of the venue revealed through interventions in its architectural fabric. The installation *I See You*, resulting from cooperation between Aleksandra Trojanowska and Beniovska, focuses on our incomplete perception of the surrounding world. Rubbish collected on different continents provided the background for microscopic recordings of microbes living on it, creating visually fascinating but inaccessible worlds. Similarly, audio recording of the sound of rubbish became the basis for Beniovska's multi-channel and multi-room installation. The artist refers to Maryanne Amacher' concept of perceptual geography, which is a sound sculpture based not on the source of sound, but on its reflections from the existing architectural elements and interaction with the listener's ear. By emphasising that which usually goes unnoticed, the artists stress the influence of the audience on the reception of a work, both at the level of biology and mechanics as well as choice and commitment.



08 Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus)
It Will Shift Again (Molting Stage)
2019, instalacja | installation

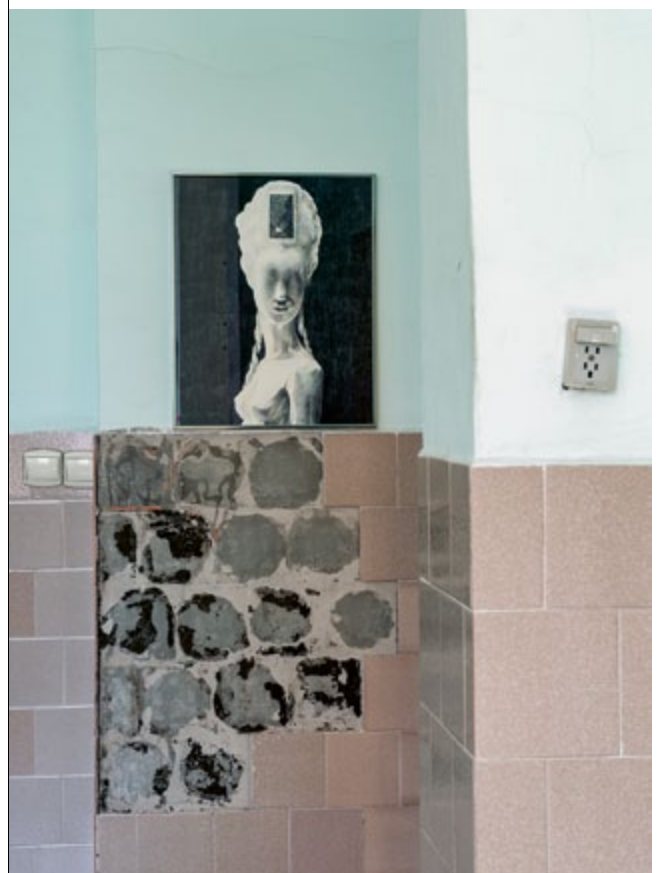
Instalacja duetu Inside Job przedstawia postapokaliptyczny krajobraz, w którym opuszczona przez ludzkość budowla staje się niezależnym ekosystemem pełnym nieoczywistych obiektów zdających się jednocześnie pasożytować na architektonicznej tkance lub tworzyć z nią symbiotyczną współzależność. Interpretacja nieokreślonych kształtów, przywodzących na myśl organiczne formy, ale także zarysy ludzkich ciał czy ślady ich bytności, zależna jest od subiektywnych skojarzeń, które często opierają się na antropocentrycznym odczytaniu tego świata bez ludzi. Elementy nawiązujące do zamierzchłych cywilizacji zawarte w *It Will Shift Again (Molting Stage)* tworzą osobliwe, zawieszone w czasie środowisko, które zdaje się móc opanować całą przestrzeń, działając według własnych, autonomicznych zasad.

The installation *It Will Shift Again (Molting Stage)* by the Inside Job duo shows a post-apocalyptic landscape in which an abandoned building becomes an independent ecosystem full of mysterious objects that seem to parasitise on the architectural fabric or create a symbiotic relationship with it. The interpretation of the unrecognisable shapes, which trigger associations with organic forms, outlines of human bodies or traces of their existence, depends on a subjective, often anthropocentric reading of this world devoid of people. The installation contains elements alluding to ancient civilisations, creating a peculiar, timeless environment which seems to be capable of annexing the entire space by acting in accordance with its own autonomous rules.

Do strategii anektowania zastanej przestrzeni przewrotnie odniosła się Zofia Pałucha, która wkomponowała swoje rysunki w istniejące w pomieszczeniu podziały architektoniczne i barwne, pozwalając, by chaotyczne wizualnie sale zdeterminowały sposób ekspozycji – a więc pośrednio i odbioru – jej prac. W opartych na hybrydowej konstrukcji i nieoczywistych zestawieniach surrealizujących rysunkach łączą się dziewczęcość i mrok, seksualność, żart i niepokój. Pałucha wydobywa skrywane lęki, to co „utajone" oznacza tu także wstydliwe, bezpiecznie ukryte, wyparte, schowane głęboko, niedopowiedziane i nieoczywiste, a co artystka przewrotnie wplata w tkankę i spaja z zajmowaną przestrzenią.

A perverse strategy of annexation of the existing space was used by Zofia Pałucha, who incorporated her drawings into the architectural and colour divisions in the room, allowing the visual chaos of the interior to dominate the display and, indirectly, determine the reception of her works. Her somewhat surreal drawings, combining girlishness and darkness, sexuality, playfulness and anxiety, are based on a hybrid structure and surprising contrasts. Pałucha brings out hidden fears; the "concealed" refers to the shameful, deeply hidden, repressed, unsaid and unobvious, which the artist perversely merges with the fabric of the venue.

09 Zofia Pałucha
Breaking Down Ideological and Social Barriers, Death as Adornment, Wyrzuty sumienia | Pangs of Conscience, Body is a Straitjacket That Must be Escaped
2019, rysunek | drawing

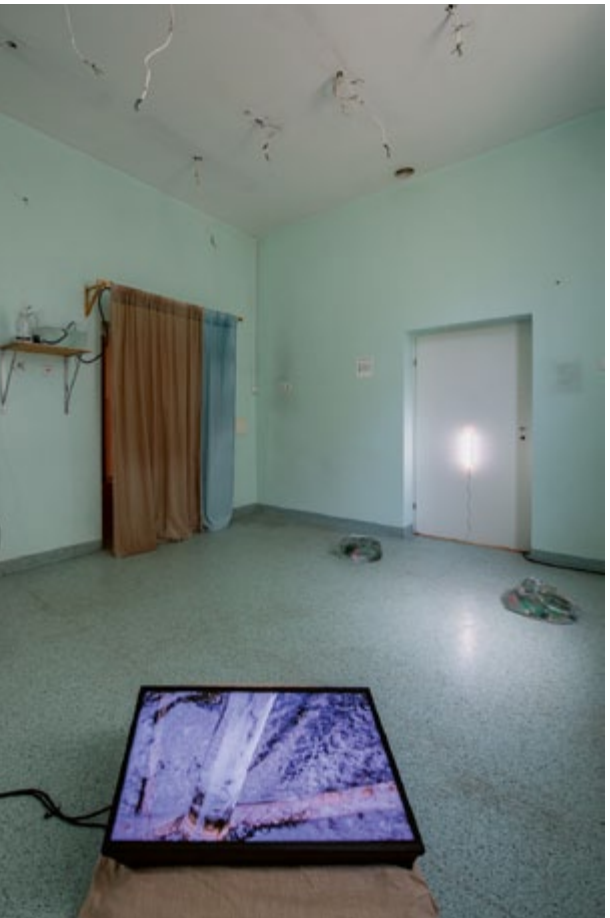


Odmienne, eksplorowane przez artystów taktyki wydobywania tego, co ukryte i unaoczniania tego, co niedostrzegane często odnoszą się do samego budynku jako pojęciowej, historycznej bądź architektonicznej ramy, która staje się dla podmiotu kontekstem ujawniającym różne aspekty tożsamości. Minimalna interwencja Sila Krola polegająca na przedłużeniu filarów wspierających ganek ponad dach pozostawała niemal niezauważalna, pomimo absurdalnego charakteru, jaki nadawała fasadzie. Wizualna spójność przy absolutnej bezużyteczności dodanych elementów szybko prowadziła do racjonalizacji i konfabulacji – liczni zwiedzający „przypominali" sobie neony czy szyldy niegdyś rozpięte na efemerycznej konstrukcji. Architektura jako źródło błędu – nie tylko pomnikowego przekłamania, ale także jako niewłaściwa struktura oparta na błędnych założeniach, będąca w konflikcie z ciałem, które je okupuje – staje się istotnym obszarem negocjacji znaczeń.

The different tactics explored by the artists to reveal the hidden and visualise the unnoticeable often concentrate on the building itself, treated as a conceptual, historical or architectural frame divulging various aspects of the subject's identity. Sil Krol's minimalist intervention in the form on extending the pillars supporting the porch so that they would protrude above the roof remained almost imperceptible, although it endowed the facade with an absurd character. The visual coherence of the intervention coupled with the absolute uselessness of the added elements quickly led to rationalisation and confabulation – many visitors "remembered" neon signs or signboards that supposedly once stretched on the ephemeral structure. Architecture as a source of error – not only as monuments falsifying the past, but also as an incorrect structure based on erroneous assumptions, conflicted with the body that occupies it – becomes an important area for the negotiation of meanings.

10 Sil Krol [NL]
Architektura w kratkę | Checkered Architecture
2019, interwencja
intervention

11 Isabel Marcos [NL]
Miękkie pokoje | Soft Rooms
2019, instalacja | installation



Isabel Marcos skupiła się na pojęciu miękkości jako antytezie architektury, proponując łagodność i delikatność jako strategie oporu oraz przestrzenie krytycznego myślenia. W towarzyszącym pracy nagraniu padają słowa: „Kropla w pełnym wiadrze jest członkinią. Kropla na suchej powierzchni jest kopułą". Skupiając się na temacie wody, odczytywanej w sali operacyjnej zarówno w perspektywie organicznej jak i ekologicznej, artystka konfrontuje miękkość i płynność ludzkiego ciała ze sztywnymi strukturami, które ono zajmuje. Paradoksalny antagonizm pomiędzy współczesną medycyną a ludzkim ciałem ujawnia się także w *Aromie* Pracowni Sezonowej wykorzystującej naturalne olejki eteryczne w zapachowej instalacji przekraczającej nie tylko architektoniczne podziały budynku, ale także zacierającej jego olfaktoryczną historię. Odwołując się do aromaterapii i ziołolecznictwa – postulujące odmienne od „zachodniej", szpitalnej medycyny rozumienie zdrowia i choroby, oraz etiologii i terapii – artyści stawiają odbiorcę wobec tajemniczej inhalacji, zjawiska z pogranicza medycyny, sztuki i przyrody. Zwracając uwagę na holistyczny, a jednocześnie osobisty wymiar ekologii *Aromę* można odczytać jako zaproszenie do eksperymentu z alternatywnego sposobu życia, w którym antropocentryczną działalność człowieka zastępuje świadomość bycia cząstką ogromnego i skomplikowanego organizmu.

Isabel Marcos focused on the concept of softness as an antithesis of architecture, proposing gentleness and fragility as resistance strategies and spaces of critical thinking. The recording accompanying the work says: "A drop in a full bucket is a member. A droplet on a dry surface is a dome." Concentrating on the notion of water, which in the operating theatre can be perceived from an organic or environmental perspective, the artist confronts the softness and fluidity of the human body with the rigid structures it occupies. The paradoxical antagonism between modern medicine and the human body is also manifested in the work *Aroma* by Pracownia Sezonowa, whose aromatic installation uses natural essential oils to not only exceed the architectural divisions of the building, but also to erase its olfactory past. By referring to aromatherapy and herbal medicine – in which health and illness are understood differently than in "Western", hospital-based medicine – as well as aetiology and therapy, the artists confront the audience with a mysterious inhalation, a phenomenon at the intersection of medicine, art and nature. Emphasising the holistic and personal dimension of ecology, *Aroma* can be viewed as an invitation to experiment with an alternative lifestyle, one in which anthropocentrism is replaced by an awareness of being a part of a huge and complicated organism.

12 Pracowania Sezonowa (Paweł Szeibel, Joanna Zdzienicka, Łukasz Obałek)
Aroma
2019, instalacja | installation

Alternatywną wizję przypisującą architekturze znamiona ożywionego bytu proponuje Karolina Balcer w pracy *Roszpunka*. Stworzona z zastanych w szpitalu rolet instalacja przywodzi na myśl długie włosy baśniowej bohaterki, tworząc fantastyczną wizję budynku jako żywego organizmu. Artystka odnosi się do zjawiska pareidolii – czyli dopatrywania się znanych, najczęściej antropomorficznych kształtów w przypadkowych szczegółach – wskazując nie tylko na konwencjonalność postrzegania, ale także na trudność wypracowania odmiennego od antropocentrycznego spojrzenia. Jednocześnie instalację Balcer można odczytać przez pryzmat przepracowywania modernizmu i historii sztuki, jako działanie nawiązujące do postminimalizmu i tradycji ready made. Tak różne interpretacje wynikające z odmiennych metodologii i perspektyw poznawczych wskazują niehomogeniczne obszary współczesnej humanistyki, wzajemnie się wykluczające narracje i często nieprzystające do siebie teorie kultury.

An alternative vision, in which architecture bears the hallmarks of a living being, is proposed by Karolina Balcer in her work *Rapunzel*. Created from blinds discovered in a hospital room, the installation triggers associations with the long hair of the eponymous heroine, conjuring up a fantasy vision of the building as a living organism. The artist makes use of the phenomenon of pareidolia. i.e. perceiving familiar, mostly anthropomorphic shapes in random details, which indicates not only the conventionality of perception, but also the difficulty of adopting a non-anthropocentric point of view. At the same time, Balcer's installation can be treated as an example of working through modernism and art history by making a reference to the traditions of post-minimalism and the readymade. Such diverse interpretations resulting from the adoption of different methodologies and cognitive perspectives indicate the non-homogeneous character of the contemporary humanities, full of mutually exclusive narratives and often incompatible cultural theories.

13 Karolina Balcer
Roszpunka | Rapunzel
2019, instalacja | installation

W instalacji *Statek głupców* Agata Jarosławiec i Grzegorz Kumorek odnoszą się do platońskiej koncepcji wielokrotnie redefiniowanej m.in. przez Sebastiana Branta w XV wieku czy Michela Foucault w XX. Instalacja wykonana z typowych szpitalnych i budowlanych materiałów w symboliczny sposób odwołuje się do wątku wykluczenia społecznego jednostek chorych, niesamodzielnych, nieprzystosowanych do wymogów społeczeństwa i wykraczających poza to, co uznawane jest za akceptowane i pożądane. Wizja statku głupców Jarosławiec i Kumorka nie pozostawia jednak nadziei, a widz zastaje jedynie elementy wraku, pozostając z pytaniem, kto dziś byłby na pokładzie statku głupców. Nawiązanie do klasycznego toposu kultury śródziemnomorskiej i próba jego współczesnego odczytania zdaje się proponować wizję cywilizacji jako zapętlonej historii wykluczenia.

In the installation *Ship of Fools*, Agata Jarosławiec and Grzegorz Kumorek revisit Plato's allegory about a ship with a dysfunctional crew, which has been subject to numerous redefinitions, e.g. by Sebastian Brant in the 15th century or Michel Foucault in the 20th century. Using materials that can be typically found in a hospital, the artist's work symbolically addresses the subject of social exclusion of sick, dependent people, maladjusted to the requirements of society and deviating from what is considered acceptable and desirable. However, Jarosławiec and Kumorek's vision of the ship offers no hope – all that is left is elements of the wreck, prompting the viewer to think about who would board the ship today. This reference to a classical topos of the Mediterranean culture and its reinterpretation seems to suggest a vision of civilisation as a looped history of exclusion.

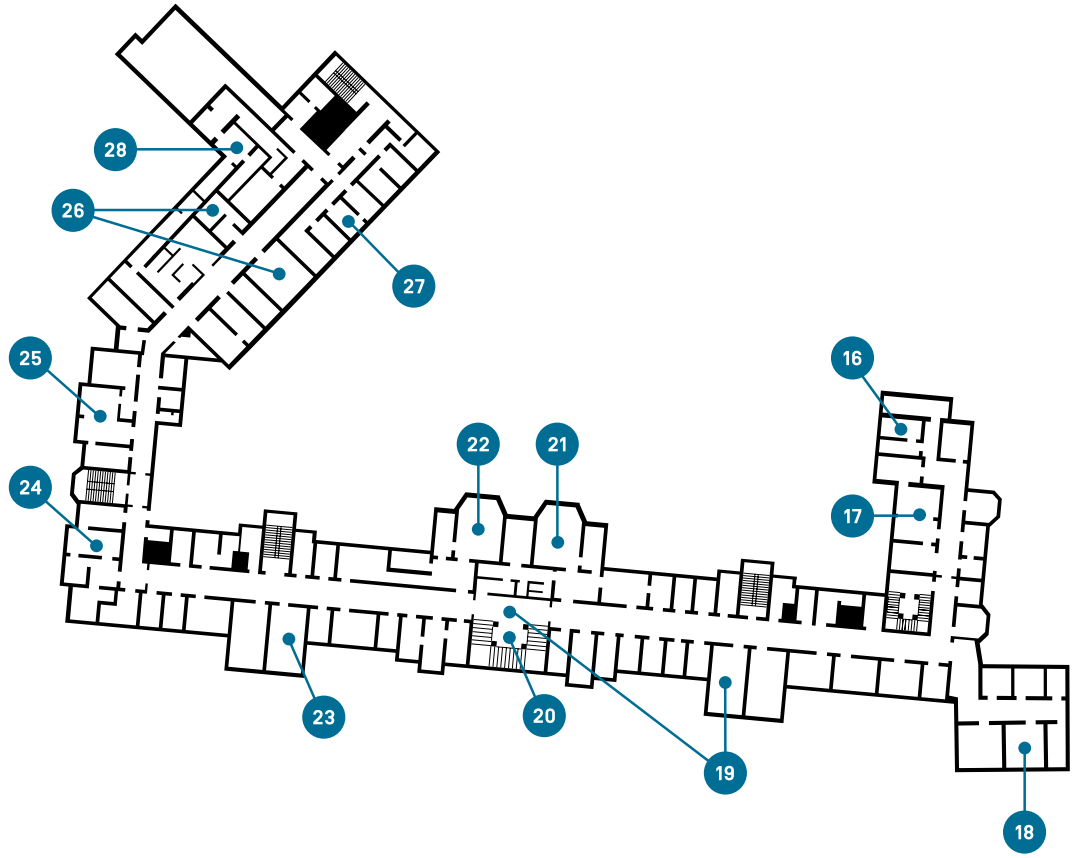
14 Agata Jarosławiec, Grzegorz Kumorek
Statek głupców | Ship of Fools
2019, instalacja | installation

Do przez stulecie dyskutowanego zagadnienia symbiotycznego związku człowieka i natury odnosi się wideo *Symbiosis* (grupa artystów: Felix Müller, Johanna Eichenberg, Nikoletta Angelidou, Fathi Gasimli, Nicolas Imbert i Dylan Kerr). Opatrzony anonimowym cytatem z Nachiczewańskiej Republiki Autonomicznej w Azerbejdżanie „Opowiadasz swój koszmar, aby woda oczyściła twój zły sen i odebrała ci go" film jest abstrakcyjną i lakoniczną opowieścią w wizualnym campowym języku. Wieloznaczność i niedopowiedzenie *Symbiosis* celowo przenosi na odbiorcę określenie narracji i jej finału, a także interpretację krótkiego filmu, w którym oglądamy patrzącego na ekran bohatera, rzekomo rozdartego w walce między życiem a śmiercią. Ta zamykająca końcowy korytarz projekcja sugeruje paralustrzaną sytuację widza patrzącego na widza, a jednocześnie jest wprowadzeniem do prac prezentowanych na kolejnym piętrze operujących intymnymi zwierzeniami, opowieściami i anegdotami, a także futurystycznymi wizjami.

The symbiotic relationship of man and nature, which has been discussed for centuries, is the subject of the video *Symbiosis* (group of artists: Felix Müller, Johanna Eichenberg, Nikoletta Angelidou, Fathi Gasimli, Nicolas Imbert and Dylan Kerr). Preceded by an anonymous quote from the Nakhchivan Autonomous Republic of Azerbaijan – "You tell your nightmare so that the water would clear your bad dream and take it away from you," the film is an abstract and laconic story told in the visual language of camp. The ambiguity and understatement of *Symbiosis* deliberately tasks the viewer with the need to interpret the narrative and finale of the short film, in which we watch the hero looking at the screen, allegedly torn in the fight between life and death. Since the work is situated at the end of a corridor, the projection creates a para-mirror situation in which the viewer is looking at the viewer; at the same time, it serves as an introduction to works presented on the next floor, which are based on intimate confessions, stories, anecdotes and futuristic visions.

15 Felix Müller, Johanna Eichenberg, Nikoletta Angelidou, Fathi Gasimli, Nicolas Imbert, Dylan Kerr
Symbiosis
2019, wideo | video, 2′00″

1



Skupiającą się na osobistych i społecznych narracjach część wystawy otwiera bolesna i intymna praca Kariny Marusińskiej *Znieczulica*, składająca się z dwóch elementów – instalacji dźwiękowej *Operacja na otwartym sumieniu* oraz instalacji interaktywnej *Wejście w skórę* – w której artystka powraca do zaznanej w dzieciństwie przemocy. Wydobywające się z głośnika dźwięki to fragmenty wypowiedzi – nagrania bliskich i znajomych artystki odpowiadających na jej pytanie (którego ostatecznie nie była w stanie zadać wprost), dlaczego nigdy nie reagowali, wiedząc, że jej ojciec stosuje przemoc wobec rodziny. Tytuł pracy opisuje diagnozowany przez artystkę brak wrażliwości na cierpienie innych, odrzucenie poczucia osobistej i społecznej odpowiedzialności i obowiązku pomocy wobec krzywd osób wokół nas. By przełamać tę niewrażliwość, artystka stworzyła bibliotekę siniaków wdrukowanych na laboratoryjne szybki, które przyłożone do skóry mają w sposób symboliczny pomóc „wejść w skórę" ofiar przemocy. Marusińska ujawniając skrywaną przez lata bolesną i intymną historię oraz doprowadzając do konfrontacji z bliskimi, stara się wykorzystać swoje własne doświadczenia do zrozumienia współczesnej kondycji społecznej nacechowanej brakiem empatii, egocentryzmem i poczuciem alienacji.

The exhibition section focusing on personal and social narratives opens with Karina Marusińska's painful and intimate work entitled *Callousness*. It consists of two elements: the audio installation *Open Conscience Surgery* and the interactive installation *Getting Into the Skin*, in which the artist returns to her violent childhood. The words coming from the loudspeaker constitute fragments of interviews with the artist's relatives and friends answering her question (which she was unable to ask directly) about why they never reacted, knowing that her father was using violence against the family. The title of the work describes the artist's diagnosis of social insensitivity to the suffering of others and the rejection of a sense of personal and social responsibility to help people around us. To remedy this situation, the artist created a library of bruises imprinted on laboratory dishes, which, when applied to the skin, symbolically help to "get into the skin" of victims of domestic violence. Marusińska uses her personal experience of coming out with a painful and intimate story that she hid for years and confronting her loved ones to better understand our contemporary social condition, characterised by a lack of empathy, egocentrism and a sense of alienation.

16 Karina Marusińska
Znieczulica | Callousness
2019, obiekt, instalacja dźwiękowa
object, sound installation

Inną diagnozę współczesnej kondycji społecznej stawia Grupa Zapora w zaproponowanej przez siebie chorobie społeczno-behawioralnej „porkemia" (od hiszpańskiego *porque*), której objawami są „nieustannie nasuwające się choremu niewygodne pytania, a także nieumiarkowane pragnienie zadawania pytań bez odpowiedzi. Chorzy uskarżają się ponadto na porywczość, częste powodowanie nieporozumień i udział w sytuacjach spornych, oportunizm (który częstokroć powoduje konieczność deportacji), skłonność do udzielania porannych porad. Grupa Zapora w walce z porkemią proponuje *Porazol – lek na całe zło (100% cięty por)*, który oferowany był widzom w szpitalnej aptece i laboratorium prowadzonym przez przedstawicielki handlowe. Działanie i instalacja żartobliwie komentuje współczesną lekomanię oraz poszukiwanie cudownych rozwiązań na współczesne bolączki w neoliberalnej logice reklamy, konkurencyjności i próbach kapitalizowania niepokoi społecznych.

A different diagnosis of the contemporary social condition is given by the Zapora Group. The artists suggest the existence of a new socio-behavioural disease called "porquemia" (from Spanish *porque*), whose symptoms include "inconvenient and unanswerable questions spontaneously arising in the patient's head and the compulsive need to ask them. The afflicted also complain about impulsivity, causing frequent misunderstandings and controversial situations, exhibit opportunism (which often leads to deportation) and a tendency to give early advice." To treat porquemia, the Zapora Group suggests using *Porazol – Panaceum to All Evil (100% cut leek)*, which was offered to the audience by sales representatives in the hospital pharmacy and laboratory. The action and installation humorously comment on modern addiction to dietary supplements and the search for panacea to contemporary ills, following the neoliberal logic of advertising, competitiveness and attempts to capitalise on social anxieties.

17 Grupa Zapora (Berenika Pyza, Olga Skliarska, Dobrawa Deczkowska, Agnieszka Horniczan, Aleksandra Zembrowska, Kamil Pytel)
Porazol – lek na całe zło | Porazol – Panaceum to All Evil
2019, instalacja, performans | installation, performance

Do stawiania pytań, szukania siebie i introspekcji w swojej instalacji nawołuje Patryk Różycki, dla którego skupienie na samym sobie wyznacza sens jego działania. Tworząc rozbudowaną i misterną instalację site-specific – *Pokój do szukania siebie* – której centrum wyznacza niemal pusty namiot oświetlony projekcjami wideo i otoczony zdjęciami, rysunkami, graffiti, napisami i elementami rzeźby, Różycki wyraźnie podkreśla własne prawo do egocentryzmu, negując obowiązek zaangażowania czy zainteresowania kimkolwiek lub czymkolwiek innym poza nim samym. Ta dość radykalna i – z perspektywy zarówno aktualnych, jak i historycznych dyskusji o społecznej odpowiedzialności sztuki – moralnie niejednoznaczna postawa może zdaniem artysty być korzystna także dla innych. Różycki wyraził nadzieję, że jego *Pokój* zainspiruje widzów do podobnej autoanalizy, patrzenia na siebie i „zrozumienia własnej obcości". Działanie takie oznacza pewną podwójność, bycia jednocześnie przedmiotem i podmiotem własnego oglądu, która anihilując dystans pomiędzy obserwatorem i obiektem, teoretycznie uniemożliwia ujawnienie się tła – ujęcie kontekstu samego działania.

Zupełnie odwrotną logikę działania przyjęli anonimowi twórcy, którzy bez uprzedzenia i w sekrecie zamontowali swoją instalację w jednej z sal. Artyści – Paweł Kreis i Michał Michałczak – ujawnili się dopiero w trakcie festiwalu. Obiekt-generator w kształcie dodekahedronu z 12 głośnikami emitował biały szum przez kolejne, losowo wybrane głośniki, które promieniowały dźwięk w każdą stronę pomieszczenia. Wysyłany biały szum – rodzaj szumu akustycznego o całkowicie płaskim widmie, czyli rozkładzie natężenia składowych dźwięku – w każdym miejscu przestrzeni odbierany był inaczej, co wynikało ze zmiany lokalizacji i kierunkowości źródła dźwięku (pojedynczych głośników w dodekahedronie). Kreis i Michałczak zaproponowali sytuację, w której to przestrzeń i odbiorca stawali się kompozytorem – każdorazowo kształtowali odbierany dźwięk – natomiast sam obiekt był jedynie incytatorem. Doświadczenie potęgowała wyznaczająca stroboskopowy rytm migająca lampa, która jednocześnie wabiła zwiedzających do nieuwzględnionej w planach partyzanckiej interwencji.

18 Patryk Różycki
Pokój do szukania siebie | Room for Finding Yourself
2019, instalacja performatywna | performative installation

Paweł Kreis, Michał Michałczak
Bez tytułu | Untitled
2019, instalacja dźwiękowa | sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum

Patryk Różycki, whose focus on himself determines the sense of his installation, urges us to ask questions and search for our true selves through introspection. By creating the extensive and intricate site-specific installation titled *Room for Finding Yourself*, whose centre is occupied by an almost empty tent illuminated by video projections and surrounded by photos, drawings, graffiti, inscriptions and elements of sculpture, Różycki clearly reasserts his right to egocentrism, negating the obligation to be involved or interested in anyone or anything other than himself. In the artist's opinion, this attitude – quite radical and morally ambiguous from the perspective of both current and historical discussions about the social responsibility of art – can also benefit others. Różycki expressed the hope that his room would inspire the audience to engage in similar self-analysis, look at themselves and "understand their own strangeness." This practice requires a certain duality – being at the same time the object and subject of one's scrutiny – and, by annihilating the distance between the observer and the object, theoretically eliminates the influence of the background or context of the action.

A radically different *modus operandi* was employed by the anonymous artists who secretly and unexpectedly placed their installation in one of the rooms. It was only when the festival was already in progress that they revealed their names: Paweł Kreis and Michał Michałczak. A dodecahedron-shaped object with 12 speakers randomly selected one of them to generate white noise, which permeated the entire room. The emitted sound – a type of acoustic signal with a completely flat spectrum, i.e. equal intensity of sound components – was perceived differently depending on the exact position in the room, which was due to the change in the location and directivity of the sound source (individual speakers in the dodecahedron). Kreis and Michałczak proposed a situation in which space and listeners became composers by being able to shape the received sound, whereas the object itself was only an incitator. The experience was intensified by a flashing lamp whose stroboscopic rhythm drew the visitors to this guerrilla intervention.

19 Bouke Groen [NL]
Wydźwięki | Overtone
2019, performans | performance, 20´00˝
we współpracy z Chórem Kameralnym Politechniki Wrocławskiej | in collaboration with the Chamber Choir of Wrocław University of Science and Technology
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum
Projekt otrzymał Nagrodę Publiczności ufundowaną przez OKRE Development | The project received the Audience Award funded by OKRE Development

Relacją pomiędzy dźwiękiem i architekturą zajął się także Bouke Groen, dla którego istotne są niewidzialne prądy, podteksty, ukryte nastroje (*undercurrents*) – podstawowe mechanizmy takie jak filtry percepcyjne, konsens społeczny, prywatne motywacje lub też niewypowiedziane fundamentalne przekonania kształtujące nasze relacje z innymi ludźmi i światem wokół nas. Z tej perspektywy Groen proponuje tony harmoniczne wzmacniane pogłosem w przestrzeni architektonicznej jako metafory subtelnego uwikłania, konotacje, które utrzymują się pod powierzchnią. Każda przestrzeń rezonuje innymi częstotliwościami, zjawisko to wynika z wielkości, kształtu i rodzaju ścian konkretnego pomieszczenia. Mapując w ten sposób szpital, Groen wraz z pomocą kompozytorki Renske de Boer stworzyli utwór na chór, którego każda część była dedykowana wybranym przestrzeniom budynku i częstotliwościom najbardziej w nich rezonującym. Dopiero w wykonaniu śpiewaków szpitalne przestrzenie ujawniły swoje właściwości i wybrzmiały specjalnie dla nich napisaną muzyką tłumaczącą architekturę na dźwięk ludzkiego głosu, który nie posługując się mową, w subtelny i zmysłowy sposób opisywał to konkretne miejsce.

Z kolei w performansie Dylana Kerra *Árcze n-Athasz* badanie słowa i jego dekonstrukcja stanowią punkt wyjścia dla badania związków pomiędzy Irlandią, skąd pochodzi, a Polską, gdzie mieszka. Kerr skupia się na podobieństwach wynikających z religii i kształtowanej przez nią tożsamości kulturowej i narodowej, a także traumach społecznych wywoływanych przez Kościół katolicki. Rytualny w swym charakterze proces dekonstrukcji języka religii i konstruowania nowej językowej hybrydy tworzy terapeutyczną przestrzeń, w której jest miejsce na to, co wypierane bądź odrzucane. Kerr splata swoją prywatną historię i osobiste doświadczenia ze zmianami społecznymi i światopoglądowymi, które przechodzą oba państwa, badając możliwość pojawienia się nowego rodzaju duchowej wspólnoty.

The relationship between sound and architecture was also investigated by Bouke Groen, an artist interested in invisible undercurrents, overtones and hidden sentiments. These basic mechanisms determine our relationships with other people and the world around through cognitive filters, social consensus, private motivations or unspoken fundamental beliefs. From this perspective, Groen views overtones amplified by reverberations in the architectural space as a metaphor of subtle entanglement, connotations that persist just below the surface. Since each space resonates with different frequencies due to its size, shape and type of walls, Groen in cooperation with composer Renske de Boer mapped the entire hospital and created a composition for the choir, with each part dedicated to a specific area in the building. It was only when the choristers performed the composition that the true properties of the hospital interiors were revealed, reverberating with music written specifically for them. Thus architecture was translated into the wordless sound of human voice, which described concrete spaces in a subtle and sensual manner.

In Dylan Kerr's performance *Árcze n-Athasz*, the analysis and deconstruction of the word provides the starting point for the artist's examination of the parallels between Ireland, where he was born, and Poland, where he lives. Kerr focuses on the similarities arising from religion – its impact on the cultural and national identity and social traumas caused by the Catholic Church. The ritual process of deconstructing the language of religion and constructing a new linguistic hybrid opens up a therapeutic space, in which there is room for whatever has been denied or rejected. Kerr intertwines his private story and personal experiences with social and ideological changes sweeping through both countries, exploring whether a new type of spiritual community could possibly emerge.

20 Dylan Kerr
Árcze n-Athasz
2019, performans, instalacja dźwiękowa | performance, sound installation

Mrożące krew w żyłach spojrzenie na globalizację i wpływ innych kultur przedstawia Horacy Muszyński w „najbardziej ukiszonym filmie roku". W *Kishonii* europejskie miasto szybko opanowuje peklowana zaraza przyniesiona przez inwazję morderczych kiszonych ogórków. Grupa naukowców, m.in. japońska ekspertka ds. polskiej żywności, stara się rozwikłać zagadkę ogórkowej plagi i tym samym ocalić ludzkość przed ukiszonym losem. Muszyński bawiąc się konwencją horrorów klasy B, tworzy komiczną historię, która szybko okazuje się przerysowanym odbiciem problemów współczesności. Łącząc wątki tzw. kryzysu uchodźczego, wzbierającej w Europie fali nacjonalizmu i populizmu oraz konserwatywnej polityki tożsamościowej, której celem jest zachowanie mitycznych cech czy wartości narodowych, Muszyński kwestionuje „polskość" jako współczesną kategorię i oferuje jej nowy mit założycielski odczytany ikonicznym głosem Tomasza Knapika. Rozważanie polskiej historii z perspektywy queerowej i matriarchalnej jawi się tu jako alternatywna tożsamość, o tyle pociągająca i fascynująca, co nieprawdopodobna.

A bloodcurdling look at globalisation and multiculturalism is presented by Horacy Muszyński in his "most pickled film of the year." In *Kishonia*, a European city suffers a plague brought on by the invasion of murderous pickled cucumbers. A group of scientists, including a Japanese expert on Polish food, try to unravel the mystery of the cucumber plague and save humanity from this pickle. Playing with the convention of B-horror films, Muszyński creates a comic story that quickly turns out to be an exaggerated reflection of contemporary problems. Combining threads such as the refugee crisis, a rising tide of nationalism and populism in Europe, and a conservative identity policy aimed at preserving the mythical national characteristics or values, Muszyński questions "Polishness" as a contemporary category and provides it with a new founding myth, read by the iconic voice actor Tomasz Knapik. Considering Polish history from a queer and matriarchal perspective appears here as an alternative identity, as alluring and fascinating as it is unlikely.

21 Horacy Muszyński
Kishonia
2018, instalacja wideo
video installation,
22'13"

22 Jerzy Kosałka
Siódma rocznica wydobycia utajonych kamieni
The Seventh Anniversary of the Removal of Latent Stones
2019, instalacja, akcja
installation, action

W sąsiadującej sali znalazł się obiekt zdaniem niektórych wywoływany nadmiernym spożywaniem kiszonki. Jerzy Kosałka kpiąco odniósł się do kuratorskiego hasła przeglądu pracą *Siódma rocznica wydobycia utajonych kamieni*, celebrującą usunięcie za pomocą techniki endoskopowo-laparoskopowej z wnętrza artysty serii utajonych do tej pory kamieni nerkowych na oddziale urologicznym Szpitala Kolejowego w 2012 roku.

In the adjacent room there was an object which, according to some, came into being due to excessive consumption of pickles. Jerzy Kosałka mockingly referred to the curator's motto of the Review with his work *The Seventh Anniversary of the Removal of Latent Stones*, commemorating the extraction of a number of kidney stones by means of the endoscopic-laparoscopic technique at the urological department of the Railway

Hospital in 2012. According to the artist, the presented object, consisting of the kidney stones and a magnifying glass placed in the former operating room, also reveals the alchemical potential of his body, capable of transforming nutrients into valuable works of art. During the festival, a ceremonial unveiling of a plaque commemorating this momentous event and signed by the Association of Polish Visual Artists took place. The simultaneously mocking and self-mythologising gesture performed by Kosałka perversely combined his own artistic myth with the recognition of the absurdity of creating art commissioned to suit the curatorial concept. Thus the artist's medical history was treated not only as a pretext for celebration, but also, due to the absurdity of the situation, as a means of revealing the often frustrating mechanisms behind the functioning of the modern art world.

Zaprezentowany w sali operacyjnej obiekt złożony z kamieni nerkowych oraz szkła powiększającego zdaniem artysty ujawniał także alchemiczny potencjał jego ciała przemieniający pokarm na cenne dzieła sztuki. Podczas festiwalu odbyło się także uroczyste odsłonięcie tablicy pamiątkowej podpisanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków upamiętniającej to wiekopomne wydarzenie. Prześmiewczy, a jednocześnie ironicznie samomitologizujący gest w wykonaniu Kosałki łączył własny, przewrotny mit artysty z rozpoznaniem niedorzeczności związanej z realizowaniem sztuki pod zamówiony, określony w naborze i koncepcji kuratorskiej temat. Prywatna, medyczna historia stała się tu nie tylko przyczynkiem do celebracji, ale także, przez redukcję do absurdu, przyczynkiem do ujawnienia frustrujących nieraz mechanizmów działania współczesnego świata sztuki.

Kolejne prace na wystawie autorstwa artystów młodszego pokolenia skupiają się na redefinicji i innym odczytaniu historii oraz możliwości reinterpretacji kultury uwzględniających marginalizowane wcześniej punkty widzenia. Agata Lankamer w pracy *@promisedland_75 #comingout* wykorzystuje wybrane ujęcia z *Ziemi obiecanej* Wajdy ukazujące homospołeczne pragnienia głównych bohaterów, skupiając się na seksualnym napięciu. Jak wskazuje tytuł, artystka prezentuje tę pracę także na Instagramie, odwołując się do logiki gifów i nieustannego publikowania kilkusekundowych filmików, często pozbawionych kontekstu, lecz umożliwiających nieskończone zapętlenie. Artystka loopując i abstrahując wybrane kadry z chronologii filmowej narracji, umożliwia inny sposób widzenia ułatwiający odczytanie bazującego na powieści Reymonta filmu z perspektywy queer. O przekroczenie historycznych narracji starał się także Great Love Collective (Kamila Czosnyk i Jerzy Norkowski) w performansie *Ruts*,

A number of featured works by artists of the younger generation focus on redefinitions and reinterpretations of history and culture, taking into account previously marginalised points of view. Agata Lankamer in her work *@promisedland_75 #comingout* uses selected shots from Wajda's film *The Promised Land* to focus on sexual tension and homosocial desires of the main characters. As the title indicates, the artist also presents this work on Instagram, referring to the logic of gifs and the incessant publication of several-second-long videos that are often devoid of context, but enable infinite looping. By abstracting selected frames from the chronology of film narration and replaying them, Lankamer opens up the possibility of viewing the screen adaptation of Reymont's novel from a queer perspective. Exceeding historical narratives was also the intention of Great Love Collective (Kamila Czosnyk and Jerzy Norkowski), whose performance titled *Ruts* confronted the stories of the artists' families on both

23 Agata Lankamer
@promisedland_75 #comingout
2017/2019, instalacja wideo
video installation

24 Great Love Collective (Kamila Czosnyk, Jerzy Norkowski)
Ruts
2019, performans, wideo
performance, video

w którym artyści konfrontowali historie swoich rodzin po dwóch stronach wojennej barykady, jednocześnie przyjmując gaz rozśmieszający. Brnąc w uporczywe pytania o współczesne znaczenia narodowości w ogóle, a polskości szczególnie, artyści ostatecznie sprowadzają całą debatę do granic komunikacyjności i absurdu.

Maciej Cholewa w pracy *Ojciec opowiada o supersamie* zwraca uwagę na retrospektywne negocjowanie narracji historycznych i interpretacji konkretnych wydarzeń. Punktem wyjścia dla instalacji jest wideo złożone ze znalezionych w internecie nagrań i wspomnień ojca artysty o dorastaniu na Śląsku w połowie lat 70. Opowiadane przez ojca artysty zabawy polegające na wrzucaniu pod koła ciężarówek kości wydobywanych na powierzchnię przy przekopywaniu cmentarza żydowskiego podczas budowy Supersamu, z perspektywy czasu można łatwo ocenić jako barbarzyńskie i antysemickie. Jednak opowiedziane – bez wymuszonego wstydu czy nieszczerego poczucia winy – z punktu widzenia dziecięcych doświadczeń wskazują na ówczesną społeczną ignorancję wobec historii Żydów oraz systemowe pomijanie tematów relacji polsko-żydowskich w edukacji. W opowieściach ojca przebija chłopięcość, w której łobuzerstwo łączy się z niewinnością; dziecinność przepoczwarzająca się w męskość w przyzwoleniu na wybryki badające granice dopuszczalności i bezpieczeństwa. Opowieści o chuligańskich zabawach z lat 70. przywodzą na myśl dzisiejszych chłopaków i pośrednio pytają o mechanizmy wykluczenia, o przekonania i przypadkowość niektórych działań, które z dystansu łatwo napiętnować i przypisać radykalnej ideologii. Praca Cholewy w pewien sposób podsumowuje część wystawy poświęconej osobistym narracjom i alternatywnym odczytaniom historii oraz próbom jej zredefiniowania w perspektywie istotnych dla twórców wartości.

sides of the war barricade. By inhaling laughing gas and simultaneously insisting on posing questions about the contemporary significance of nationality in general and Polishness in particular, the artists ultimately reduce the entire debate to the limits of comprehensibility and absurdity.

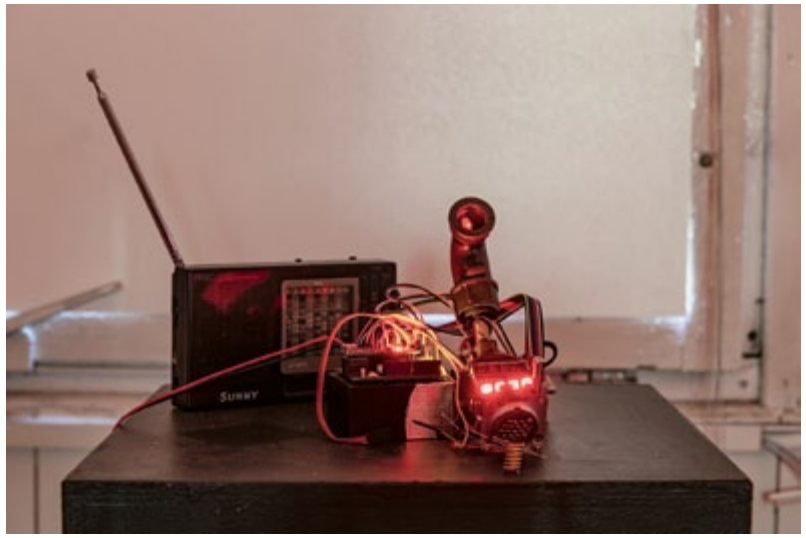
Maciej Cholewa in the work *Father Talks about the Supermarket* draws attention to the retrospective negotiation of historical narratives and interpretation of specific events. The starting point for the installation is a video combining found footage and recorded memories of the artist's father, who grew up in Silesia in the mid-1970s. With hindsight, some of the games described by the artist's father, such as throwing human bones unearthed during preparatory works for the construction of a supermarket in the site of a former Jewish cemetery under lorry wheels, can be easily dismissed as barbaric and anti-Semitic. However, when told from the point of view of a child, without a forced sense of shame or insincere guilt, they point to the social ignorance of Jewish history at the time and the systemic omission of subjects connected with Polish-Jewish relations in education. What comes to the fore in the father's stories is boyhood combining mischief with innocence, childishness evolving into masculinity through pranks testing the limits of acceptability and security. A comparison of mischievous acts from the 1970s and practical jokes played by boys today triggers indirect questions about the mechanisms of exclusion and intentionality or thoughtlessness of certain actions which, from today's perspective, could easily be condemned as expressions of a radical ideology. In a way, Cholewa's work summarises the part of the exhibition devoted to personal narratives, alternative interpretations of history and attempts at its redefinition through values that are considered important by artists.

25 Maciej Cholewa
Ojciec opowiada o supersamie | Father Talks about the Supermarket
2018/2019, instalacja wideo | video installation, 3′51″

26 Agata Wieczorek
Beauty Makers
2018/2019, fotografie, wideo | photography, video

Kolejne domykające prezentację na pierwszym piętrze prace skupiają się na marzeniach, fantazjach i wizjach przyszłości. Agata Wieczorek pracę *Beauty Makers* poświęciła tematowi *female masking* – relatywnie nowej praktyce, w której przeważnie heteroseksualni mężczyźni zakładają silikonowe maski lub całopostaciowe przebrania, dzięki którym przekształcają się w swoje kobiece alter ego. *Female maskers* bardzo rzadko pokazują się przebrani publicznie i funkcjonują tak głównie w prywatnych przestrzeniach lub dedykowanych grupach internetowych. Kluczową ideą jest dwoistość ludzkiej natury i przekonanie, że człowiek zawiera w sobie dwie płcie. Maska staje się zatem medium pozwalającym wyrazić i doświadczyć „drugiej" kobiecej natury, nie rezygnując jednocześnie z natywnej, męskiej tożsamości. Wieczorek, dzięki współpracy z członkami tej subkultury, pokazuje alternatywny świat, w którym identyfikacja i przyjemność opierają się dychotomicznej logice, pozostawiając miejsce dla niebinarnych i płynnych tożsamości. *Beauty makers* wskazuje na emancypacyjny i rewolucyjny potencjał ukrytych pragnień i fetyszy, rozpoznając w nienormatywności konstruktywną alternatywę i szansę na przyszłość.

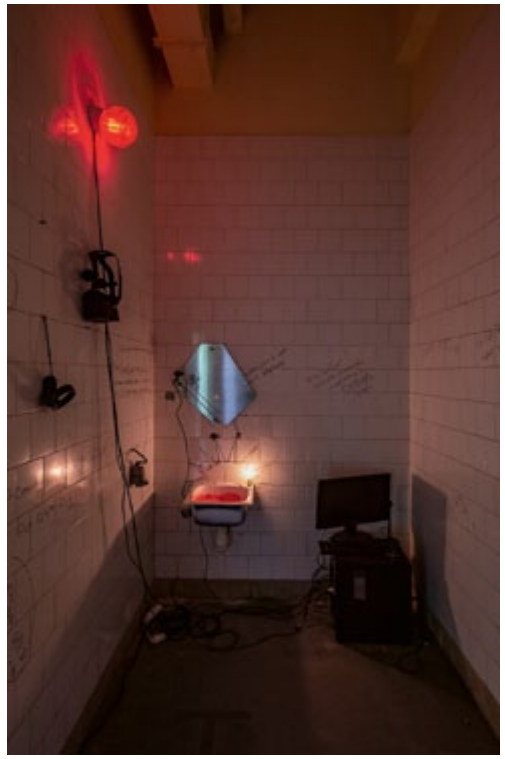
The remaining works on the first floor focus on dreams, fantasies and visions of the future. Agata Wieczorek devoted the work called *Beauty Makers* to the phenomenon of female masking – a relatively new practice in which mostly heterosexual men put on silicone masks or full bodysuits to transform into their female alter egos. Female maskers very rarely wear their disguise in public, preferring instead to function in private spaces or dedicated internet groups. The key idea behind this subculture is the duality of human nature and the belief that man contains two sexes. The mask becomes a medium that makes it possible to express and experience the "second," female nature without giving up the native male identity. In cooperation with members of this subculture, Wieczorek shows an alternative world in which identification and pleasure are based on dichotomous logic, leaving room for non-binary and fluid identities. *Beauty Makers* emphasises the emancipating and revolutionary potential of hidden desires and fetishes, viewing non-normativity as a viable alternative and a chance for a better future.



27 Farnoud Fathi, Seyedbabak Modarresirohani, Amir Basij, Foroud Bayat, Babak Modarresi Rohani, Ashkan Rezvanian, Behrost Basij, Behnam Khorsandian, Armin Tajik, Amirali Monjar, Mohammad Hossein Rahmani
Immanuel
2019, instalacja VR | VR installation

Odmienną wizję przyszłości skupioną wokół sztucznej inteligencji proponują twórcy złożonej i wielowarstwowej instalacji *Immanuel* – Farnoud Fathi, Seyedbabak Modarresirohani, Amir Basij, Foroud Bayat, Babak Modarresi Rohani, Ashkan Rezvanian, Behrost Basij, Behnam Khorsandian, Armin Tajik, Amirali Monjar oraz Mohammad Hossein Rahmani. Artyści zaprojektowali kilkuetapowe doświadczenie, złożone z czytania powieści obrazkowej, zwiedzania przygotowanego laboratorium, eksperymentowania w nim i szukania wskazówek, oglądania wideo, aż wreszcie spotkania z tytułowym Immanuelem poprzez VR. Budując doświadczeniowe środowisko, proponują stopniowe wejście w wizję przyszłości, w której futurystyczne projekty badawcze próbują żyć odrębnym – lecz koniecznie krótkotrwałym – życiem, ludzkość natomiast tkwi w zastanych konfliktach i problemach, niosąc dalej lęki i urazy.

A different vision of the future, revolving around artificial intelligence, is proposed by the artists behind the complex and multi-layered installation *Immanuel*. Farnoud Fathi, Seyedbabak Modarresirohani, Amir Basij, Foroud Bayat, Babak Modarresi Rohani, Ashkan Rezvanian, Behrost Basij, Behnam Khorsandian, Armin Tajikin, Amirali Monjar and Mohammad Hossein Rahmani designed a multi-stage experience consisting of reading a graphic novel, visiting an arranged laboratory, conducting experiments and looking for clues in it, watching a video, and finally meeting the eponymous Immanuel via VR. By creating an immersive environment, they enable the viewer to gradually enter a future vision in which research objects try to live a separate – but inevitably short – life, whereas humanity is entangled in existing conflicts and problems, carrying fears and resentments from generation to generation.

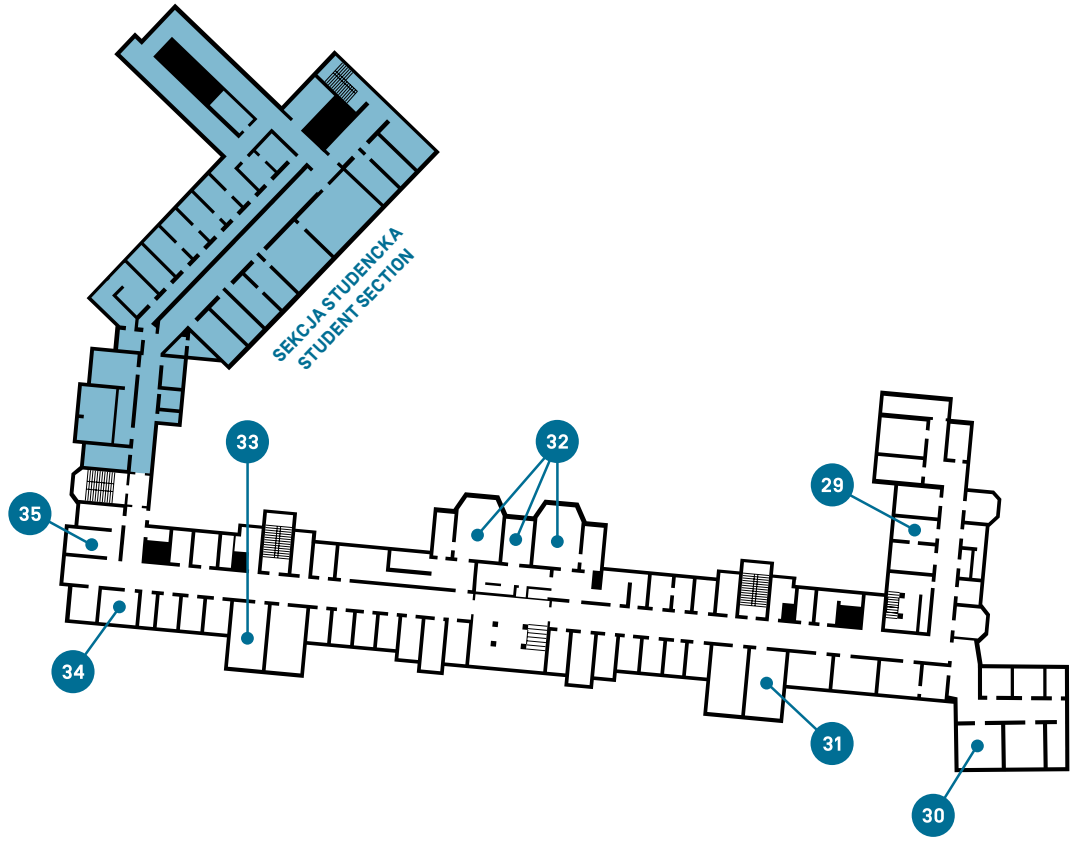


Jeszcze inaczej możliwą przyszłość projektuje duet Oleg&Kaśka, którego rozbudowana instalacja jest propozycją swoistej podróży przez poszczególne „ekosystemy". Począwszy od śladów i reminiscencji minionych cywilizacji, nasuwających jednocześnie pytanie o to, co pozostanie po naszej cywilizacji, poprzez moment przejścia nawiązujący do kafkowskiej *Przemiany,* aż po możliwe scenariusze ucieczki, Oleg&Kaśka konstruują specyficzny wizualny esej o radzeniu sobie i porachunkach z rzeczywistością. Oscylując pomiędzy wizją przyszłości jako świata bez ludzi zamieszkanego przez radosne, czipsożerne karaluchy a przymusem afirmacji i uczestniczenia w technokratycznym kapitalizmie, od którego jedyną ucieczką jest szaleństwo i porzucenie rzeczywistości, *Is the New World Even Possible?* zdaje się udzielać negatywnej odpowiedzi na tytułowe pytanie. Takie zamknięcie piętra przedstawiającego prace skupione na opowieściach rezonuje z przewijającym się na wystawie poczuciem kryzysu wartości, zarówno w perspektywie jednostki, jak i społecznej.

Yet another possible future is designed by the Oleg&Kaśka duo, whose extensive installation takes the viewer on a peculiar journey through individual "ecosystems." Starting from the traces and reminiscences of past civilisations, which raise the question of what will remain after our civilisation, to a moment of transition hinting at Kafka's *Metamorphosis*, to possible escape scenarios, Oleg&Kaśka construct an original visual essay on surviving and coming to terms with reality. Oscillating between a vision of the future as a depopulated world inhabited by happy crisp-eating cockroaches and compulsory affirmation of and participation in technocratic capitalism, from which the only escape is madness and abandonment of reality, their work *Is the New World Even Possible?* seems to suggest a negative answer to the eponymous question. Finishing the story told by the works on this floor in this way corresponds with a sense of a crisis of values that permeates the exhibition, at both individual and social level.

28 Øleg&Kaśka
Is the New World Even Possible?
2019, instalacja | installation

2



Ostatnie z wystawienniczych pięter poświęcone jest pracom odnoszącym się do tematyki medycznej i traktujących minioną już funkcję szpitala jako kluczowy wątek namysłu nad relacją pomiędzy ciałem a sztuką i twórczością. W *Sanfilippo* Agnieszka Jaworek odnosi się do nieuleczalnej, genetycznej choroby, którą dotknięte są osoby z jej rodziny. Schorzenie dotyczy głównie dzieci i choć przez pierwsze lata życia pozwala im się rozwijać normalnie, w miarę jej postępu chorzy stopniowo tracą wszystkie zdolności oraz nabyte umiejętności. Abstrakcyjna forma nawiązuje do splecionych meduz, których fotografię Jaworek znalazła w książce o śmiertelnych chorobach i która stała się dla artystki metaforą nierozłączności chorych i choroby genetycznej, której brzemię noszą w sobie. Kojące dźwięki towarzyszące instalacji, a nawiązujące do szumu morza – tak odmienne od tematu pracy – przypominają, że życie dotkniętych sanfilippo może być pełne radości pomimo jego przedwczesnego kresu.

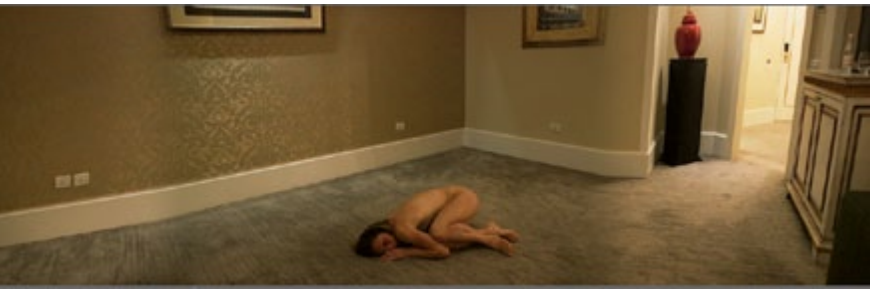
The last of the exhibition floors is devoted to works focusing on medical issues and treating the past function of the hospital building as a key thread in reflection on the relationship between the body, art and creativity. In *Sanfilippo*, Agnieszka Jaworek addresses an incurable, genetic illness that has affected people in her family. The disease mainly afflicts children, who develop normally during the first years of their lives, but as the condition progresses, they gradually lose all the acquired skills. The abstract form of the work refers to a photograph of entwined jellyfish found by the artist in a book on terminal diseases; here, it becomes a metaphor of the inseparability of the patient and the genetic condition whose burden they carry. The soothing swoosh of the sea accompanying the installation, so different from the subject of the work, acts as a reminder that the life of patients suffering from sanfilippo can be full of joy despite its premature end.

29 Agnieszka Jaworek
Sanfilippo
2019, obiekt | object

Do codzienności i rutyny szpitalnego życia w swoim działaniu *Oto wybiła godzina śmierci siurka smętnie pałętającego się w piżamce* odnosi się kolektyw Młode Suki (Iga Świeściak, Grażyna Monika Olszewska i Jan Baszak), których performans odbywał się w wyznaczających rytm dnia pacjentów godzinach wydawania posiłków. Artyści splatają różne elementy szpitalnej rzeczywistości – nudę i bezczynność przerywaną spacerami po korytarzach i dźwiękami popularnej rozrywki wydobywającej się z telewizorów, wyczekiwanie na kolejną ingerencję w ciało, zapach spalonej zupy mlecznej i fetysz pielęgniarki. Młode Suki porównują doświadczanie polskiego szpitala do karnawału, rozpoznając jako punkt wspólny unieważnienie hierarchii społecznej i zrównanie przywilejów klasowych.

The everyday life and routine of hospital life is the subject of the action *Now Came the Hour of Death of the Winkle Gloomily Loitering in the Pyjamas* by the Młode Suki collective (Iga Świeściak, Grażyna Monika Olszewska and Jan Baszak), whose work was performed at the times of serving meals in hospital, which marks the patients' rhythm of the day. The artists intertwine various elements of hospital reality – boredom and inaction interrupted by walks through the corridors and sounds of popular entertainment shows coming out of TV sets, waiting for the next series of carnal ministrations, the smell of burnt milk soup and the nurse fetish. Młode Suki liken the experience of a Polish hospital to a carnival, recognising the annulment of social hierarchy and class privileges as their shared features.

30 Młode Suki (Iga Świeściak, Grażyna Monika Olszewska, Jan Baszak)
Oto wybiła godzina śmierci siurka smętnie pałętającego się w piżamce | Now Came the Hour of Death of the Winkle Gloomily Loitering in the Pyjamas
2019, performans, instalacja
performance, installation



31 Pierre Jodlowski
San Clemente
2019, instalacja wideo | video installation, 15´00˝
Scena Dźwiękowa
Sound Art Forum

Odwrotną wizję szpitala proponuje Pierre Jodlowski w pracy i spektaklu *San Clemente* – tytuł zaczerpnięty z nazwy weneckiej wyspy, potocznie nazywanej „wyspą wariatów", na której przez 130 lat znajdował się szpital psychiatryczny – podkreślając perspektywę wykluczenia i separacji od społeczeństwa osób psychicznie chorych. Franco Basaglia, dyrektor przytułku dla osób wyniszczonych przez leczenie psychiatryczne w Trieście, w 1977 roku poprosił fotografa Raymonda Depardona o udokumentowanie ludzkiego dramatu dziejącego się w murach takich instytucji, przed ich likwidacją na mocy prawa z 1978 roku. Praca wideo Jodlowskiego przedstawia serię ujęć i choreografii zainspirowanych zdjęciami Depardona, jednak gesty i pozy chorych są tu powtarzane we wnętrzach luksusowego – więc, ponownie, niedostępnego – hotelu, w który przerobiono szpital na San Clemente. Kwadrofoniczna ścieżka dźwiękowa bazuje na kompozycji do spektaklu o tym samym tytule, w którym Jodlowski przywołuje duchy jego dawnych mieszkańców, których historię nowi właściciele chcieliby skrzętnie ukryć.

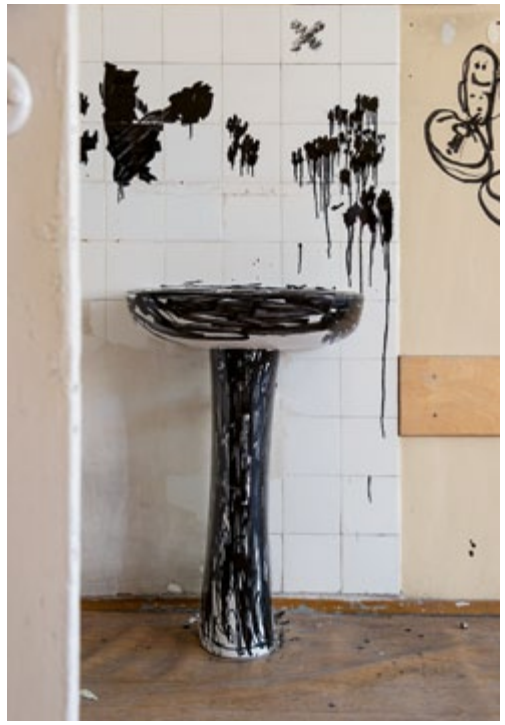
An opposite vision of the hospital is proposed by Pierre Jodlowski in his work and spectacle *San Clemente*, titled after a Venetian island where a psychiatric hospital functioned for 130 years. Its colloquial name – "island of madmen" – emphasised social exclusion and separation of mentally ill people. In 1977, Franco Basaglia, director of a shelter for people devastated by psychiatric treatment, asked photographer Raymond Depardon to document the misery of patients interned in asylums before their liquidation under the law of 1978. Jodlowski's video presents a series of shots and choreographies inspired by Depardon's photographs, but the patients' gestures and poses are repeated in the interiors of a luxury – thus equally inaccessible – hotel, into which the San Clemente hospital has been converted. The quadraphonic soundtrack is based on a piece composed for a performance under the same title, which conjures up the ghosts of the former inhabitants whose existence the new owners would like to hide.

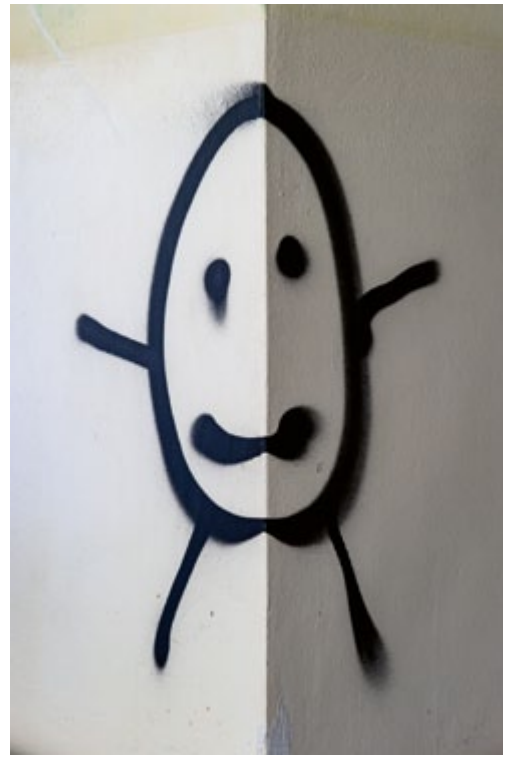
Niedostrzegane zazwyczaj przestrzenie akustyczne szpitala uważnie bada Agata Kneć, nawiązując do koncepcji pejzażu dźwiękowego Raymonda M. Schafera, którą odnosi nie tylko do dużych przestrzeni otwartych, ale też tych mniejszych, w których ludzie, zwierzęta i maszyny – ich ciała i organy wewnętrzne – wydają bogate i zróżnicowane dźwięki, wspólnie składające się na finalną kompozycję. W instalacji dźwiękowej *Tremor* szpitalne sale zamieniają się w poddany operacji instrument-organizm – reagujący na ruch powietrza i istot żywych, zmiany pola elektroakustycznego, drgania budynku, wibracje sprzętu elektronicznego oraz dźwięki z przeszłości. Wzajemnie się przenikające systemy geo-, bio-, antropo- i kosmofonii tworzą wspólnie metafonię – pełne spektrum zjawisk falowych wpływających ostatecznie na zmysł słuchu. Interaktywna instalacja Kneć, rozpoznając elementy składowe otoczenia dźwiękowego odtwarza pełną mapę środowiska akustycznego, wydobywając jego aspekty, które zazwyczaj są przeczuwane raczej niż doznawane i uświadomione.

The usually unnoticeable acoustic properties of the venue have been carefully examined by Agata Kneć, who referred to Raymond M. Schafer's concept of soundscape. It can be applied not only to vast, open spaces, but also to smaller ones, in which the bodies, internal organs and components of people, animals and machines emit rich and varied sounds that make up the final composition. In her sound installation titled *Tremor*, hospital rooms are turned into an instrument-organism that undergoes surgery, reacting to the movement of air, presence of living beings, changes in the electroacoustic field, vibrations of the building and electronic equipment, and sounds from the past. The interpenetration of geo-, bio-, anthropo- and cosmophonic systems adds up to form a metaphony – the full spectrum of wave phenomena that ultimately affect the sense of hearing. By recognising the components of the sound environment, Kneć's interactive installation reproduces the full map of the soundscape, bringing out those aspects that are usually sensed rather than consciously experienced.

32 Agata Kneć
Tremor
2019, instalacja dźwiękowa | sound installation
Scena Dźwiękowa | Sound Art Forum

Do wpływu socjalizacji i przyswajanych norm oraz konwencji na odbieranie i wyrażanie świata odnosi się oparty na współpracy dwóch twórców, dorosłego mężczyzny i sześcioletniego chłopca projekt, który skupiony jest na pytaniach dotyczących nieskrępowanej ekspresji dziecka wobec kodów kulturowych i instytucjonalnych konwencji. Powstała w wyniku współpracy Piotra Blajerskiego i PUCA instalacja *PUC UNLATENT* (co można przetłumaczyć jak PUC odtajony) – składa się z muralu stworzonego w oparciu o inspirowane szpitalem rysunki chłopca oraz wideo dokumentującego cały proces. Dla PUCA rysowanie jest ważną formą ekspresji, wyrażania siebie i własnego, odrębnego postrzegania świata – reagując na przestrzeń szpitala, PUC kreślił świat chorych ryży/rysi pełen zaskakujących, ale i niepokojących, wyrażających ból obrazów. Blajerski zapraszając do współudziału dziecko, odnosił się do naszych projekcji o nieograniczonej i niczym nieskrępowanej wyobraźni małego dziecka, które są fantazją na temat przekraczania kultury. Artysta





33 Piotr Blajerski i PUC
PUC UNLATENT
2019, rysunki, wideo | drawings, video

postrzega wchodzenie w kulturę jako bolesny proces oparty o przemoc, a tworzenie porządku, w tym także porządkujących narracji, wydaje mu się zatem nieuchronnie skorelowane z przemocą. Twórczość PUCA łatwo naiwnie odczytywać przez pryzmat fantazji ukształtowanych kulturowo dorosłych odbiorców na temat niesformatowanego przez społeczne normy wyrażania się. Z drugiej strony sam format festiwalu implikuje przymus wytworzenia „dzieła", kwestionując niezależność i samodecyzyjność młodego artysty. *PUC UNLATENT* podaje także w wątpliwość samą możliwość takiej współpracy, rozpiętej pomiędzy obowiązkiem opieki, troską, relacją mentorską a uszanowaniem odrębności oraz podmiotowości dziecka, przy jednoczesnym jej „ujawnianiu".

The impact of socialisation and internalised norms and conventions on perceiving and expressing the world is the subject of a project based on the cooperation of two people, an adult man and a six-year-old boy. Focusing on issues such as the unrestricted expression of a child in the face of cultural codes and institutional conventions, Piotr Blajerski and PUC created the *PUC UNLATENT* installation, which consists of a mural based on the boy's drawings inspired by the venue and a video documenting the entire process. For PUC, drawing is an important form of expressing his individual and unique perception of the world. When confronted with the space of the hospital, the boy sketched a world of sick lynxes, full of surprising and disturbing illustrations of pain. By inviting a child to co-create the project, Blajerski referred to our projections about the boundless and unfettered imagination of a small child, which turn out to be a fantasy about transcending culture. The artist perceives acculturation as a painful process based on violence; creating order, or ordering narratives, is viewed by him as being inextricably correlated with violence. PUC's work can be naively interpreted through the prism of fantasies of culturally mature adults concerning a manner of expression that has not been formatted by social norms. On the other hand, the very format of the festival imposes the obligation to create a "work," which calls into question the independence and agency of the young artist. *PUC UNLATENT* casts doubt on the very possibility of such cooperation, which is stretched between the duty of care, mentorship and respect for the individuality and subjectivity of the child while being supposed to "reveal" the latter.

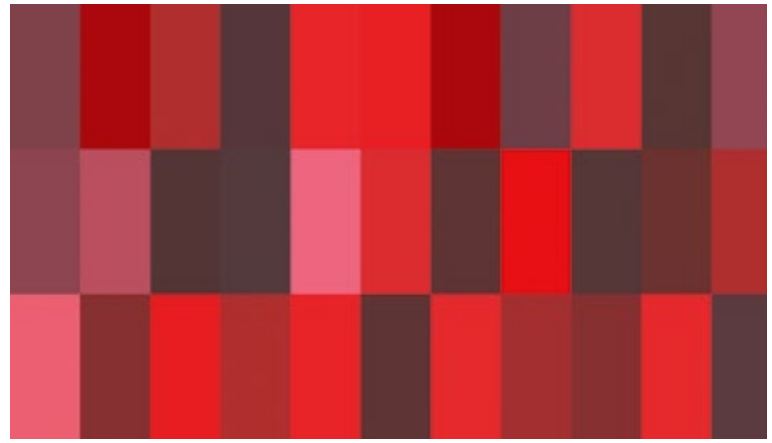
34 Monika Konieczna
Kogut mojego dzieciństwa | The Rooster of my Childhood
2019, instalacja malarska | painting installation

Temat niesprofesjonalizowanej twórczości i jej znaczeń pojawia się także w pracy Moniki Koniecznej *Kogut mojego dzieciństwa*, w której artystka przepracowując trudne doświadczenie związane z tym miejscem, powraca do twórczości swojej mamy, Jadwigi Koniecznej. Będąc pacjentką Szpitala Kolejowego matka artystki zaczęła malować na kilka miesięcy przed śmiercią, głównie tworząc kompozycje oparte na motywie kwiatów, często malowanych na żywo, oraz martwych natur i pejzaży, ale też scen rodzajowych. Monika Konieczna zdecydowała się pokazać obrazy mamy dokładnie w tym samym pomieszczeniu, w którym ona odchodziła, wieszając je wokół już nieistniejącego szpitalnego łóżka zajmowanego przez ukochaną osobę. Pracom matki towarzyszy płótno córki – odpowiedź na jej prace i osobista reinterpretacja jej kompozycji – będąc jednocześnie ponownym pożegnaniem.

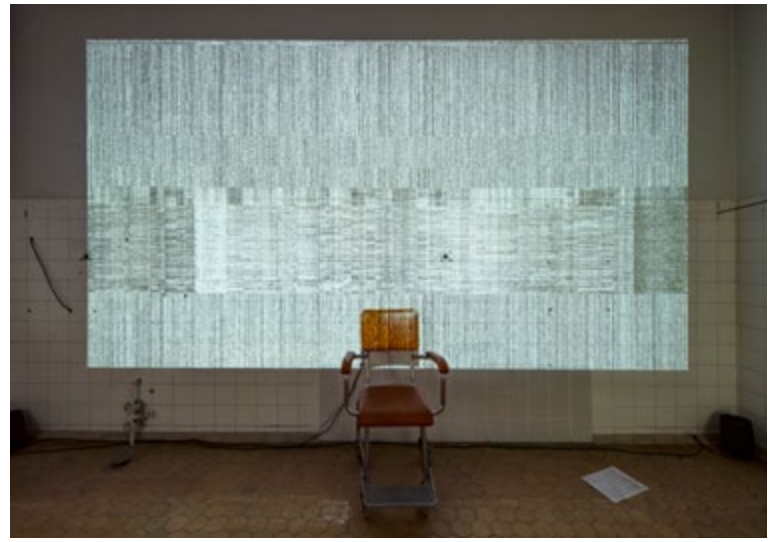
The notion of non-professional artistic expression and its significance also appears in Monika Konieczna's work *The Rooster of my Childhood*, in which the artist, grappling with the difficult experience associated with the venue, returns to a work by her mother. A few months before her death, when she was a patient at the Railway Hospital, Jadwiga Konieczna began to paint, mainly floral motifs and still lifes as well as landscapes and genre scenes. Monika Konieczna decided to show her mother's paintings exactly in the same room in which she passed away, hanging them around the now non-existent hospital bed occupied by a loved one. The mother's works are accompanied by her daughter's canvas, which is a response to her works and a personal reinterpretation of her composition – and another goodbye.

O ile choroba onkologiczna w pracy Koniecznej ukazana jest w jednostkowej, osobistej perspektywie, interaktywna instalacja N.C. Honghoon Chunga, Alejandro Van Zandt-Escobara i Alperena Şahina bazuje na metadanych dotyczących nowotworów i wskazując na kolejne etapy szukania prawidłowości w rozrastających się zbiorach danych, wskazuje na paradoksalną sytuację, w której zwiększenie ilości cząstkowych informacji komplikuje wykazanie znaczących zależności. *datastasis* to interaktywne środowisko audiowizualne oparte na The Cancer Genome Atlas (TCGA), zawierającym dane genetyczne dla tysięcy pacjentów w podziale na 32 różne rodzaje nowotworów. Ponad 600 mln punktów danych jest wykorzystywanych do obliczania zestawów funkcji wyższego i niższego poziomu, zaprojektowanych w ten sposób, aby stworzyć multimodalne, immersyjne doświadczenie. W surowej postaci wartości liczbowe w danych TCGA są w dużej mierze nie do odróżnienia od szumu. Wykorzystanie zjawisk uczenia maszynowego do łączenia tych danych, generuje pojawienie się wzorów zróżnicowanych estetycznie i dynamicznie. Te wzory – lub ich brak – są powiązane z wizualizacją algorytmiczną i generatywnym pejzażem dźwiękowym. Wchodząc do przestrzeni instalacji, widzowie wpływają na sortujący dane algorytm, w przypadkowy sposób przekształcając audiowizualne środowisko. *datastasis* uwypuklając zdepersonalizowaną perspektywę badań, która przekształca chorą jednostkę w chaotyczny zestaw danych opisujących jednostkę chorobową, zwieńcza część wystawy poświęconej medycznym aspektom utajonego. „Utajone" to termin stosowany w medycynie na określenie schorzenia, które przez długi czas pozostaje w ukryciu, wymyka się diagnozie. Szukanie tego, co się rozwija, lecz jeszcze się nie ujawniło, wykracza na wystawie jednak poza indywidualną terapię. *Utajone* dotyczy przestrzeni, historii, tożsamości, pragnień, lęków, przeszłości i przyszłości, starając się w splocie tych rozbieżnych opowieści dostrzec ukryte prawdy i kłamstwa, i wyłuskać podskórne przeczucia i lęki próbując zobaczyć, to, co się jeszcze okaże.

Insofar as the oncological disease in Konieczna's work is shown from an individual, personal perspective, the interactive installation by N.C. Honghoon Chung, Alejandro Van Zandt-Escobar and Alperen Şahin is based on cancer metadata. By showing the subsequent steps in the search for patterns in growing datasets, the artists point to a paradoxical situation: an increase in the amount of incomplete information makes it more complicated to discover significant relationships. *datastasis* is an interactive audiovisual environment based on The Cancer Genome Atlas (TCGA), which contains genetic data for thousands of patients broken down into 32 different types of cancer. Over 600 million data points are used to compute higher and lower level feature sets specifically designed to provide a multi-modal immersive experience. In their raw form, numeric values in TCGA data are largely indistinguishable from noise. When machine learning is employed to cluster this data, aesthetically and dynamically diverse patterns emerge. These patterns or their lack are linked to algorithmic visualisation and generative soundscape. By entering the installation space, viewers influence the sorting algorithm by randomly transforming the audiovisual environment. *datastasis*, which highlights the depersonalised perspective of research that transforms a sick individual into a chaotic set of data describing the disease entity, crowns the part of the exhibition devoted to the medical aspects of the concealed. In medicine, "concealment" is a term that can be used to describe the failure to provide information or evidence, for example concerning a disease. However, at this exhibition, searching for what is developing but not yet revealed goes beyond individual therapy. *Concealed* concerns space, history, identity, desires, fears, past and future. It is an attempt to see the hidden truths and lies in interwoven stories and pinpoint premonitions and fears while trying to see that which remains to be seen.



35 N.C. Honghoon Chung, Alejandro Van Zandt-Escobar, Alperen Şahin
datastasis
2019, instalacja interaktywna | interactive installation



Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
kurator | curator: Wojciech Pukocz
sekcja studencka | student section

W ramach prezentacji zrealizowano także Live Act – muzyka i wideo na żywo, pokaz Pracowni Mediów Elektronicznych ASP Wrocław | The presentation also included the Live Act – live music and video, show of the Electronic Media Studio of the Academy of Art and Design in Wrocław (prowadzący | supervisor: prof. Wojciech Pukocz, as. | assistant: Kasper Lecnim): Anna Kacprzak, Elena Yarova, Alicja Saternus, Jakub Wojtyniak, muzyka | music: Michał Sikorski – basklarnet, elektronika | bass clarinet, electronics, Karol Graczyk – klarnet | clarinet

Urszula Madera, Emilia Dudziec
Czy w takim razie może nastąpić katastrofa?
Can a Catastrophe Occur?
instalacja | installation

Magdalena Jaroć
Flaga | Flag
wideo dwukanałowe | two-channel video, 0'40"

Anna Kacprzak
U Maxima w Gdyni | Maxim's in Gdynia
wideo | video, 3'00"

Aneta Lewandowska
t/s Franken
instalacja wideo | video installation, 1'40"

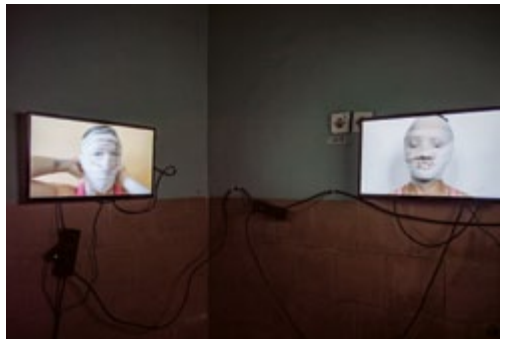
Miron Mattoszko
Było. Jest! Będzie? | It Was. It Is! Will It Be?
wideo | video, 2'00"

Daria Pyrchała
Wymazane | Erased
instalacja | installation

Alicja Saternus
Kotara | Curtain
instalacja | installation

Jędrzej Sierpiński
Helioterapia | Heliotherapy
instalacja site-specific | site-specific installation

Jakub Wojtyniak
Michałki transformacji | Apocrypha of Transformation
wideo | video, 4'42"



Elena Yarova
Maski | Masks
performans dokamerowy | performance for the camera lens, 6'17"

Akademia Sztuki w Szczecinie | Academy of Art in Szczecin
kurator | curator: Dariusz Fodczuk
sekcja studencka | student section

Yana Bachynska
Come into my State
2016, obiekt | object

Monika Falkus
Ja jako Żydówka | Me as a Jewess
instalacja | installation

Pavlo Kazmin
Niebiańska Sotnia | The Heavenly Sotnia
instalacja, installation

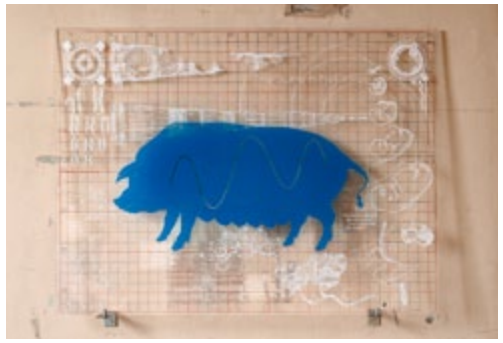
kolektyw Przyjaciółki | Friends collective:
Justyna Kramarz, Klaudia Prabucka
Wybory | Elections
instalacja | installation

Natalia Laskowska
W kółko martwię się czymś, czego jeszcze nie widzę, a na pewno będzie to okropne
I keep worrying about something I still can't see, but I know it will be terrible
2019, instalacja | installation

Natalia Janus-Malewska
Deska konfesjonału I The Confessional Board
instalacja | installation

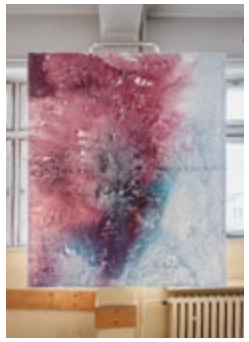
Wiktoria Walendzik
Życie i śmierć myszek
Life and Death of Little Mice
2016, obiekt | object

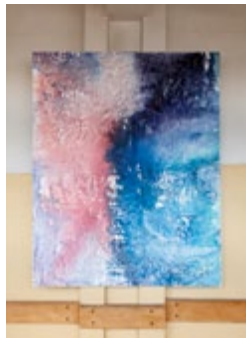
Muthesius Kunsthochschule, Kilonia | Muthesius University of Fine Arts and Design in Kiel
kurator | curator: Piotr Nathan
sekcja studencka | student section



Christian Ann
Die Aussiedelung der Schweine (Wysiedlenie świń Deportation of Pigs)
2019, instalacja | installation

Justin Baer
Pociąg widmo | Ghost Train
2019, technika mieszana na drewnie | mixed technique on wood





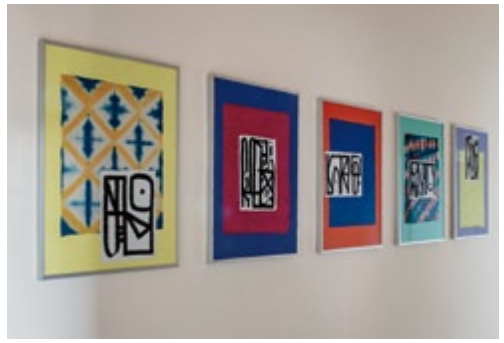
Ruslan Barsegian
Kayseri Palace Hotel
2019, technika mieszana | mixed technique

David Salazar Bianchi
Richik', achïk', k'u' talikk'u'm (Jego sen, sen, jest ukryty | His Dream, Dream, Is Hidden)
2019, kredka, papier | colour pencil, paper

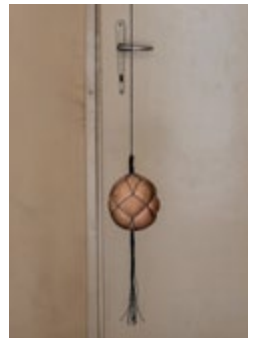
Jakob Leon Teran Bockhardt
Kultura zatajania | Culture of Concealment
2019, instalacja | installation

Alvar Bohrmann
W prywatnych oknach | In Private Windows
2019, akwatinta, akwaforta | aquatint, etching

Myrtha Bohrmann
Die Welt hat keine Risse (Świat nie ma pęknięć The World Has no Cracks)
2019, obiekt | object



Catinca Colesniuc
Szukając sensu | Looking for Meaning
2019, technika mieszana | mixed technique



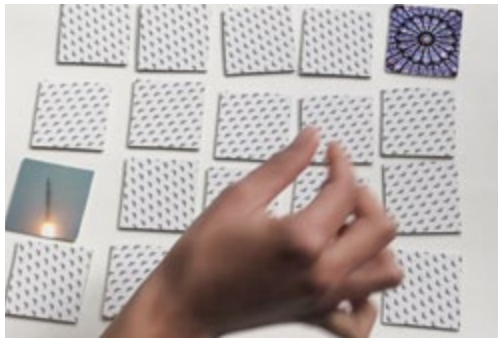
Sophie Fijal
Lubieżny | Salacious
2019, druk na papierze czerpanym, obiekty z silikonu
print on classic laid paper, silicone objects

Max Flachsenberg
Blady widok | A Pale Sight
2019, sitodruk na płytkach | screen print on plates

Claudia Gaedoc
Oszukiwanie zamków przez zmianę kluczy
Tricking the Locks by Changing the Keys
2019, kredka na papierze, pisaki oraz sucha igła na metalu
crayon on paper, markers, dry needle on metal

Florian Grebert
Matrjoschka Ballett (Balet matrioszek
Matryoshka Ballet)
2019, instalacja przestrzenna, techniki różne
spatial installation, various techniques

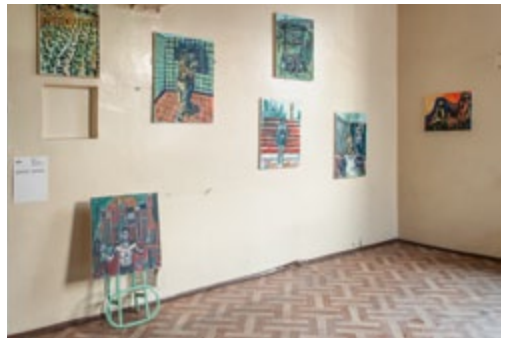
In Jung
Das Vorwärtsspiel-Set (Zestaw do gry „Naprzód”
“Forward” Game Set)
2019, instalacja przestrzenna, wideo | spatial installation,
video, 4’8”



Ramona Kortyka
Mememorieze
2019, wideo | video, 4’10”

Maatin Rufus Lem
Fragmentacja kontekstu | Fragmentation of
Context
2019, akryl, płótno | acrylic, canvas

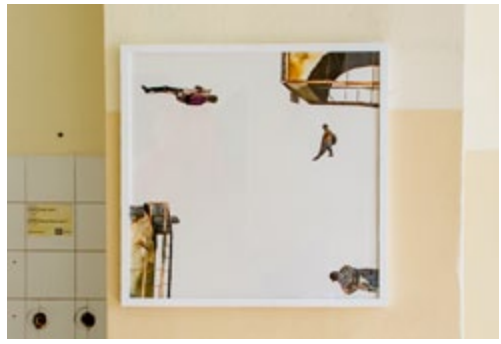
Lisa Nowroth
undone
2019, maszynopis, taśma korekcyjna | typescript,
corrective tape



Sára Petrichova
Studna
2019, olej, płótno | oil, canvas

Rebecca Popken
In memory of
2019, instalacja z kollagrafii, praca ścienna
collagraph installation on the wall

Anna Ruscher
Ungesehen (Niewidzialny | Invisible)
2019, rozkrojony karton | cut cardboard



Lea Schöning
Czego nie widzisz? | What Do You Not See?
2019, akwarela | watercolour

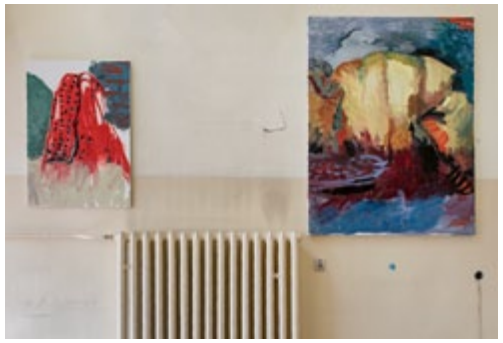
Grigory Skrylev
Kreislauf (Cykl | Cycle)
2019, akryl na ścianie | acrylic on the wall

Christian Horia Tanase
Covering Lines
2019, 3 obiekty książkowe, rysunki cyfrowe
three book objects, digital drawings

Liza Überall
Regenwald ist Lunge. Nutella ist Liebe
(Las deszczowy to płuca. Nutella to miłość
Rainforest is the Lungs. Nutella is Love)
2019, instalacja | installation

Alexei Vesselov
Dyr ohne Titel (Dyr bez tytułu | Dyr untitled)
2019, litografia i drzeworyt | litography and block printing

Kaya Waldhausen
Szkic osobisty: plecak | Personal Blueprint:
Backpack
2019, linodruk | linocut print



Chang Wu
OxxxeTxxxl
2019, olej, płótno | oil, canvas

SURVIVAL 17. PRZEGLĄD SZTUKI | ART REVIEW

DYREKTOR PRZEGLĄDU | DIRECTOR OF THE REVIEW
Michał Bieniek

KURATORZY | CURATORS
Małgorzata Miśniakiewicz, Michał Bieniek, Ewa Pluta, Anna Kołodziejczyk

KURATOR SCENY DŹWIĘKOWEJ | SOUND ART FORUM CURATOR
Daniel Brożek

KURATORKA PREZENTACJI PRAC ARTYSTÓW HOLENDERSKICH
CURATOR OF THE EXHIBITION OF WORKS BY DUTCH ARTISTS
Arda van Tiggelen

KURATORZY SEKCJI STUDENCKICH | CURATORS OF STUDENT SECTIONS
dr Dariusz Fodczuk, prof. Piotr Nathan, prof. Wojciech Pukocz

KOORDYNATORKA WYDARZEŃ TOWARZYSZĄCYCH
COORDINATOR OF THE ACCOMPANYING EVENTS
Ewa Pluta

DYREKTORKA ADMINISTRACYJNA | ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Karolina Bieniek

PRODUCENTKA | PRODUCER
Małgorzata Sobolewska

KOORDYNATORKA ADMINISTRACYJNA | ADMINISTRATIVE COORDINATOR
Dorota Mołodyńska-Kuentzel

PROMOCJA | PROMOTION
Anna Pomichowska

WSPÓŁPRACA PROMOCYJNA | PROMOTION COOPERATION
Weronika Fudała

KOORDYNACJA WOLONTARIATU I CENTRUM FESTIWALOWEGO
COORDINATION OF VOLUNTEERING AND FESTIVAL CENTRE
Emilia Maliszak

TŁUMACZENIE | TRANSLATION
Karol Waniek

KOREKTA | PROOFREADING
Aleksandra Zoń

PROJEKTY GRAFICZNE | GRAPHIC DESIGN
Łukasz Paluch, AnoMalia art studio

DOKUMENTACJA WIDEO | VIDEO DOCUMENTATION
Jacek Chamot

DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA | PHOTO DOCUMENTATION
Małgorzata Kujda, Jerzy Wypych, Anna Pomichowska

PROJEKT MAPY PRZEGLĄDU | DESIGN OF THE MAP OF THE REVIEW
Marcin Siehankiewicz

Serdecznie dziękujemy wszystkim osobom i instytucjom, które umożliwiły organizację 17. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL | We would like to thank the following persons and institutions who helped to organise the 17th SURVIVAL Art Review:

Miasto Wrocław | City of Wrocław:
Jacek Sutryk, Prezydent Wrocławia | Mayor of Wrocław
Jerzy Pietraszek, Dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego | Director of the Department of Culture of the Municipality of Wrocław
Maja Kowalska-Komar, Wydział Kultury Urzędu Miejskiego, Stanowisko ds. Muzeów | Department of Culture of the Municipality of Wrocław, in charge of museums

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu | E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław:
prof. Piotr Kielan, JM Rektor | His Magnificence Rector
prof. Wojciech Pukocz, Dziekan Wydziału Malarstwa i Rzeźby | Dean of the Department of Painting and Sculpture
Anna Czajka, Kierownik Sekcji Projektów Zewnętrznych
Head of the External Projects Department

OKRE Development oraz | and Pod Ciśnieniem:
Eugene Houx, Prezes Zarządu | President of the Board
Małgorzata Deiklser, Head of Development
Agata Tomicka-Stisz, Dyrektor Sprzedaży | Sales Director
Bartek Zięba, grafik | graphic artist
Kinga Pawlak, Rafał Tomaszewski, Ekipa CTL Media
CLT Media Team
Maria Grudowska, Zarządca Pod Ciśnieniem | Manager of Pod Ciśnieniem
Agnieszka Grzywińska, Michał Orzepiński, pracownicy biura sprzedaży | sales team
Szymon Kucia, kierownik projektu | project leader
Stanisław Skitaniak, elektryk | electrician

Cała ekipa ochrony Pod Ciśnieniem i firma sprzątająca Hand | The entire Pod Ciśnieniem security team and the Hand cleaning company

oraz cały zespół | and team

Dziękujemy partnerom i współpracownikom, a w szczególności | We thank our partners and collaborators, in particular:
Muthesius Kunsthochschule w Kilonii, Eidotech Polska, Centrum Sztuki WRO, Akademia Sztuki w Szczecinie oraz Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach | Muthesius Kunsthochschule Kiel, Eidotech Polska, Wro Art Centre, Academy of Art in Szczecin, Academy of Fine Arts in Katowice

Specjalne podziękowania dla | Special thanks to:
Agata Bartos, Bartek Bartos, Piotr Bartos

Dziękujemy wszystkim wolontariuszom We thank all the volunteers:
Natalia Adamczewska, Aleksandra Antoszczuk, Martyna Bartoszewicz, Ehssan Chameiy, Anna Chlebowska, Dominika Cichoń, Katarzyna Ćwikła, Olga Domalewska, Klementyna Epa, Katarina Gorunova, Marta Jasilkowska, Pola Koba, Krystyna Korpyta, Maja Kowalska, Klaudia Kur, Agata Kwiecińska, Michalina Lelek, Marina Mashtaler, Dominika Ogórek, Nazar Pastushok, Marcela Podolak, Maria Sikora, Hanna Stawczyk, Anna Szpak, Dominika Waligórska, Angelika Yeltsova

a także stażystkom | and trainees:
Laura Bendyk, Weronika Fudała, Karolina Gawrońska

Sfinansowano ze środków | Financed by:
Gmina Wrocław, Pod Ciśnieniem, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Modriaan Fonds | Municipality of Wrocław, Pod Ciśnieniem, E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Modriaan Fonds

KATALOG | THE CATALOGUE

WYDAWCA KATALOGU | PUBLISHER OF THE CATALOGUE
Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej
ul. Ofiar Oświęcimskich 1/2, 50-069 Wrocław
fundacja@arttransparent.org
www.arttransparent.org
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu
pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław
www.asp.wroc.pl

REDAKCJA | EDITING
Michał Bieniek

AUTORZY TEKSTÓW | AUTHORS OF TEXTS
Ewa Pluta, Małgorzata Miśniakiewicz, Michał Bieniek

KOREKTA | PROOFREADING
Aleksandra Zoń

TŁUMACZENIE | TRANSLATION
Karol Waniek

PROJEKT GRAFICZNY | DESIGN
Łukasz Paluch, AnoMalia art studio

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHS
Małgorzata Kujda
oraz | and Jerzy Wypych

EDYCJA ZDJĘĆ, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
IMAGE EDITING, PRINT PREPARATION
Peter Kreibich

KATALOG ZŁOŻONY KROJEM PISMA | TYPEFACE USED IN THE CATALOGUE
Meta Serif, Simplon

DRUK | PRINT
ARTiS Poligrafia s.c.

© Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej 2019

ISBN 978-83-940714-8-6

© Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu 2019

ISBN 978-83-66321-18-2

NAKŁAD | CIRCULATION
500 egz. | copies

Publikacja współfinansowana ze środków Gminy Wrocław oraz Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu.
This publication has been co-financed by the Municipality of Wrocław and the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław.

organizator | organiser

patronat honorowy
under the patronage

dofinansowano ze środków | co-financed by

mecenas | patron

główni partnerzy | main partners

partnerzy | partners

patroni medialni | media patrons

U T A J O N E

C O N C E A L E D

TRANSPARENT

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław
miasto spotkań