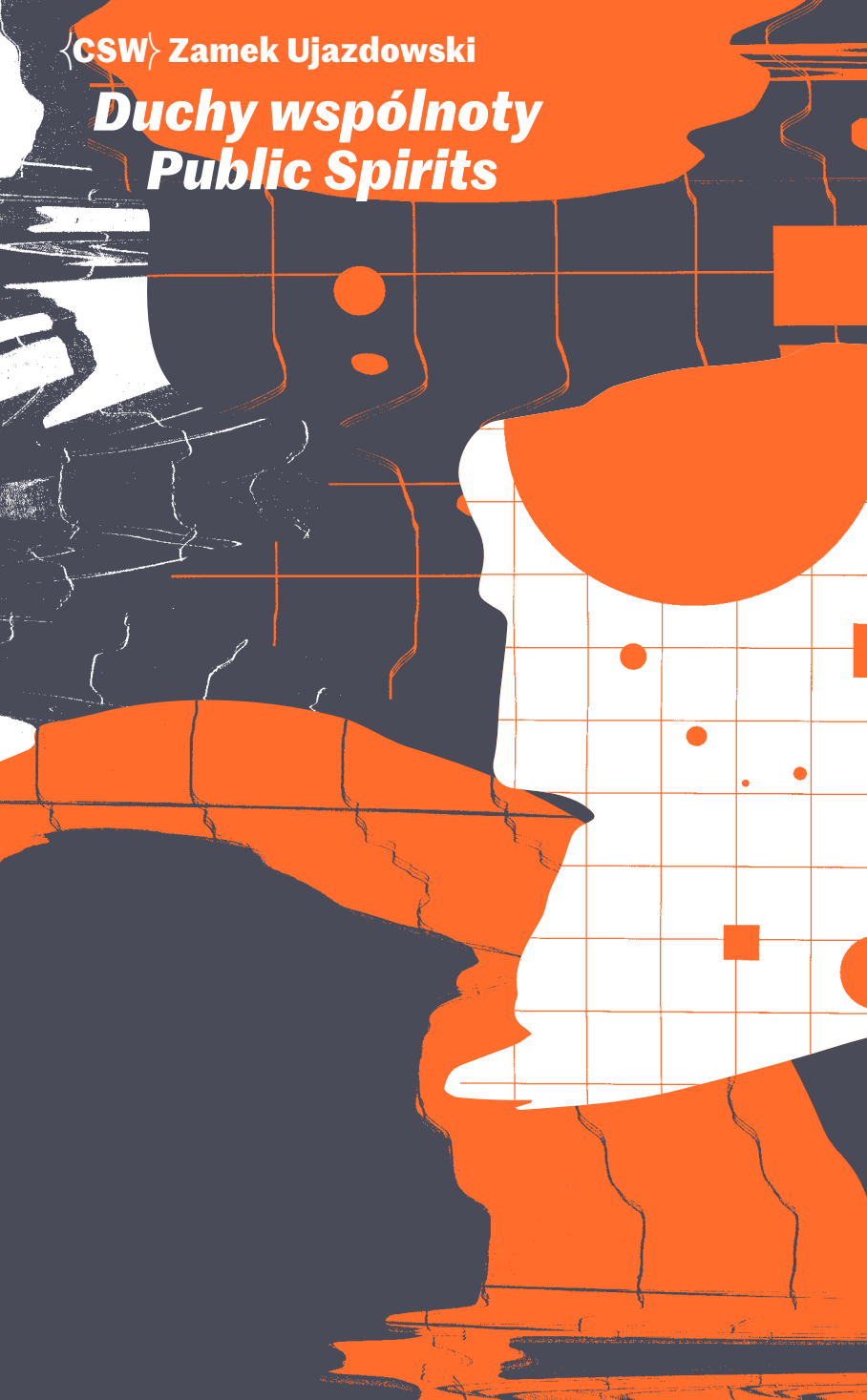


{CSW} Zamek Ujazdowski

Duchy wspólnoty *Public Spirits*



{CSW} Zamek Ujazdowski

22/09/2016—08/01/2017

Wystawa

Duchy wspólnoty
Public Spirits

Przewodnik po wystawie

Duchy wspólnoty

Public Spirits

22/09/2016—08/01/2017

Wystawa

Artyści

Agung Kurniawan, Art Labor, Charles Lim, Chen Szu Han, Chen-Yu Mao, Chia-Wei Hsu, Dinh Q. Lê, Ho Rui An, Hsu Che Yu, Jen Liu, Kwan Sheung Chi, lifepatch, Liu Ho Jang, Maung Day, Orawan Arunrak, Sutthirat Supaparinya, Teng Chao-Ming, UuDam Tran Nguyen, Vandy Rattana, Vuth Lyno, Zhou Tao

Kuratorka wystawy

Meiya Cheng

Asystenci kuratorki

Karolina Marcinkowska,
Po Shun Chuang

Koordynacja produkcji

Anna Dąbrowa, Aleksandra
Knychalska, Joanna Manecka

Architektura wystawy

Shih Wei Chen

Projekt edycji specjalnej plakatu

Oliver Klimpel

Projekt plakatu

Wojciech Koss / Full Metal
Jacket

Projekty graficzne

Tomasz Bersz

Tłumaczenia

Rafał Jantarski,
Karolina Marcinkowska,
Bogusia Piętań,
Olgierd Uziębło

Promocja i kontakty z mediami

Agnieszka Dąbrowska,
Katarzyna Gaweł-Stańkowska,
Aldona Kopkiewicz, Martyna
Majewska

Koordynacja wolontariatu

Joanna Tabaka

Wolontariuszki

Barbara Gryka, Marta
Jackowska, Zuzanna Korszeń,
Magdalena Sobolska

Program edukacyjny

Iga Fijałkowska, Anna Kierkosz,
Joanna Rentowska

Wykłady i dyskusje

Konrad Schiller

Program filmowy

Xiaofei Mo, Justyna
Kociszewska, Michał
Matuszewski

Realizacja wystawy

Tomasz Mościcki (kierownik),
Waldemar Brański, Adam
Bubel, Maciej Dębek, Grzegorz
Gajewski, Wojciech Kędzior,
Marek Morawiec, Bartosz
Pawłowski, Artur Skrzypczak,
Paweł Słowik

Inwentaryzacja

Barbara Sokołowska,
Karolina Zawadzka

Konserwacja

Karolina Nowicka

Szczególne podziękowania zechcą przyjąć:

Chen Rong-Chuan, Lichen
Cheng, Mami Kataoka, Oliver
Klimpel, Bogna Świątkowska,
Miho Tagomori, Joanna Warsza
Jun Yang

Sponsorzy wystawy

National Culture and
Arts Foundation



Department of Culture Affairs,
Taipei City Government



RC Cultural and Arts Foundation



RC Culture and Arts Foundation

Honorowy patronat

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland

Partnerzy wystawy

Festiwal Filmowy Pięć Smaków

PIĘĆ SMAKÓW

Guerilla Workstation

Guerilla
Workstation

Patroni medialni wystawy

krytyka
polityczna

TYGODNIK
POWSZECHNY

Partner CSW



Patroni medialni CSW

dwójka
POLSKIE RADIO

gazeta
WYBORCZA

wyborcza.pl
WARSZAWA

co jest grane24

ELLE

ELLE
DECORATION

Esquire

A!
ARTYST

artinfo.pl

STOLICA
WARSZAWA

Duchy wspólnoty Public Spirits

Przewodnik po wystawie

Tekst kuratorski
Meiya Cheng

Wstęp
Jarosław Lubiak

Teksty
Meiya Cheng, Hsu Fang Tse,
Fang-Tze Hsu, Daisy Li, Qinyi Lim,
Karolina Marcinkowska, Xiaofei
Mo, Rikey Tenn, Claudia Pestana,
Syafiatudina

Redakcja merytoryczna
Karolina Marcinkowska,
Claudia Pestana

Projekt graficzny
Tomasz Bersz

Koordynatorka projektu
Karolina Marcinkowska

Koordinacja wydawnicza
Grzegorz Borkowski,
Sabina Winkler-Sokołowska

Redakcja językowa
Jan Koźbiel

Proofreading
Bogusia Pięta

Tłumaczenia
Karolina Marcinkowska
Bogusia Pięta

Skład
Tomasz Wróblewski

Druk
ARW Arkadiusz Grzegorzcyk

ISBN
978-83-65240-23-1

© Wydawca
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski
ul. Jazdów 2
00-467 Warszawa,
www.csw.art.pl

Duchy wspólnoty – szczególna poetyka form społecznych

Jarosław Lubiak

zastępca dyrektora do spraw programowych
CSW Zamek Ujazdowski

Rosa, zarówno jako zjawisko przemiany pary w krople wody, jak i sugestia ulotnej materii przynoszącej odświeżenie czy orzeźwienie stanowi odniesienie dla jednej z prac na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits*. Za sprawą inspiracji ludowymi wierzeniami dotyczącymi pośmiertnej przemiany człowieka zostaje przetworzona w metaforę przekształcenia już nie egzystencjalnego, lecz społecznego. Staje się obrazem „skraplania się” tego, co ulotne, w społeczną materię – zawiązywania się chwilowej wspólnoty wokół symbolicznego rytuału. Tego rodzaju spotkanie metaforycznego obrazowania z aspiracją do społecznego formowania stanowi szczególną cechę tej wystawy. Pozwala to odnieść do niej pojęcie poetyki form społecznych ukute (przez Fredrica Jamesona) dla podkreślenia, że sztuka ma siłę kształtowania pola symbolicznego, czyli wytwarzania form kultury, w których żyjemy. Może dzięki temu wejść w drobną choćby rywalizację z przemożnymi siłami współczesnej ekonomii i polityki.

Wystawa *Duchy wspólnoty/Public Spirits* prezentuje dzieła artystów wywodzących się z Tajwanu, Chin kontynentalnych i Azji Południowo-Wschodniej, nie jest jednak pomyślana jako reprezentacja regionu. Gromadzi szczególnie poetyki form społecznych wypracowywane przez artystów i artystki w odpowiedzi na geopolityczne procesy wdzierające się w ich życie i codzienność krajów, z których pochodzą. Chodzi w szczególności o dwa rodzaje procesów: historyczny – dekolonizację prowadzącą do wzmocnienia się (lub pojawienia) państw narodowych – oraz współczesny – globalizację radykalnie przekształcającą ekonomię i degradującą środowisko. Głównym wątkiem prezentowanych prac jest reakcja na przemoc towarzyszącą obu tym procesom przez upamiętnienie uczestników lub ofiar, rewizję narzucanej wizji historii, wspieranie aktów oporu, krytyczne interwencje, projektowanie alternatywnych lub efemerycznych społeczności. Zawsze towarzyszy temu wypracowywanie specyficznej poetyki, opierającej się na grze z kliszami wizualnymi, stereotypami społecznymi, świadectwami przeszłości, utopijnymi pragnieniami. Celem tych poetyk jest wytwarzanie form wspólnego życia choćby na chwilę.

Wystawa *Duchy wspólnoty/Public Spirits* pozwala nam skonfrontować się z poetyką form społecznych wypracowanych w miejscu, w którym gwałtowne zmiany polityczno-ekonomiczne sprowokowały intensywną odpowiedź artystyczną, śmiało wykorzystującą formaty sztuki współczesnej. Czymś zupełnie wyjątkowym w kontekście wcześniejszych wystaw prezentujących sztukę

Różne rzeczy mogą się wydarzyć

Meiya Cheng

kuratorka wystawy *Duchy wspólnoty/Public Spirits*

z regionów pozaeuropejskich w Polsce jest to, że projekt jest efektem długotrwałych badań Meii Cheng, kuratorki zamieszkałej w Tajpej na Tajwanie. Pozwala nam to skonfrontować wypracowane w naszym kraju poetyki form społecznych w odpowiedzi na transformację państwa i globalizację gospodarki z tymi proponowanymi na wystawie. Tym bardziej, że niektóre metafory odwołują się do zjawisk, które, jak rosa, wyglądają znajomo – przynajmniej na pierwszy rzut oka.

Wojny, masakry, segregacja i przemoc towarzyszą ludzkości od zawsze – w większym lub mniejszym natężeniu. Wydaje się, że i dziś żyjemy w czasie chaotycznym, niespójnym, w którym miesza się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, w nieustającym konflikcie między sferą symboli a polityką – w obszarze religii, rządzenia i modernizacji, wciąż nierozwiązanym, mimo różnych rewolucji. Tradycja i nowoczesność są sobie przeciwstawiane i walczą ze sobą. Za sprawą procesów globalizacyjnych idea nowoczesności rozprzestrzeniła się po całej Azji, po całym świecie. Z jednej strony przyjmowana jest entuzjastycznie jako sposób na nadrobienie opóźnień w modernizacji, z drugiej nie brakuje głosów krytycznych, wskazujących na jej porażki.

Wystawa *Duchy wspólnoty/Public Spirits* jest próbą stworzenia przestrzeni do wymiany myśli i działań dla podmiotów i organizacji politycznych działających w Azji w sferze społecznej, kulturalnej i naukowej. Wiele krajów azjatyckich deklaruje, że są zarządzane w sposób neutralny, racjonalny, wydajny i oparty na wiedzy – czyli nowoczesny – a ich celem jest zapewnienie rozwoju i modernizacji dzięki stanowionemu przez nie prawu, normom społecznym, regulacji granic państwowych oraz badaniom ludności i zasobów naturalnych. Jednak stosowane przez nie techniki rządzenia i zarządzania to często albo pseudonowoczesne systemy administracyjne stworzone na bazie starych, kolonialnych wzorców, albo ich niewyrafinowane imitacje.

Żeby uzyskać uznanie i legitymizację dla swoich działań na arenie światowej, wszystkie azjatyckie państwa narodowe wprowadzają projekty modernizacyjne. Działają poprzez usystematyzowane formy przemocy, kontrolę produkcji przemysłowej i regulację przyrody. Skutkuje to niszczeniem tradycyjnych kultur i struktur społecznych oraz rolnictwa, rzekomo przeszkadzających społeczeństwu w wejściu na drogę nowoczesności. Wszystko, co zdaniem władzy jest na tej drodze zbędne czy wręcz szkodliwe – przekonania religijne, szacunek dla przyrody, tradycyjne formy produkcji i związane z nimi zwyczaje, różne twarze duchowości, działalność polityczna i twórczość w sferze symbolicznej – musi nieustannie walczyć o prawo do współistnienia, stać się opór niszczącym siłom racjonalizmu, wzywając duchy i dusze do powrotu.

Wystawa *Duchy wspólnoty/Public Spirits* zwraca uwagę na sferę publiczną, w której jednostki i grupy podejmują działania w oparciu o różnorodne wierzenia wywodzące się z tradycji lub religii i w której asymetryczne relacje władzy i społeczeństwa mogą być negocjowane i zmieniane siłą ducha

wspólnoty. Przedstawia efekty długofalowych projektów i badań przeprowadzonych przez 21 artystów i kolektywów w zakresie technik zarządzania nowoczesnymi narodami. Prezentuje fragmenty i fabularyzowane reprezentacje historii i pamięci, złożone z kawałków mikronarracji pojedynczych osób, które składają się na różnorodność historii i opowieści istniejących od zawsze, ale zagubionych w cieniu oficjalnego dyskursu. Większość tych prac przybliża też sieci powiązań i różne poziomy wymiany budowane w oparciu o współpracę i samoorganizację. W sferze symbolicznej, w której splatają się mitologia, historia dokumentalna, badania naukowe, antropologia i socjologia, artyści podejmują próby zbudowania systemu znaczeń, który uchwyciłby nie tylko warunki przetrwania i wspomnienia zapisane w ciele, ale także ciągłe zmagania. Systemy znaków i sposobów przedstawiania stosowane w twórczości artystów prezentowanych na wystawie często są bardzo bezpośrednie i wolne od wszelkich upiększeń – a to dlatego, że artyści ci nigdy w swoich krajach nie doświadczyli pełnej wolności wypowiedzi.

Wystawę można postrzegać jako jednorazową manifestację albo jako platformę, na której można budować dalej. Pomyślana jako działanie, obejmuje praktyki i rozmowy z różnymi podmiotami w obrębie sfery politycznej, projekcje wzajemnych wyobrażeń, a także współpracę i negocjacje, niezbędne do realizacji zamierzeń. Jako projekt wykraczający poza granice jednego regionu, wystawa *Duchy wspólnoty/Public Spirits* łączy twórców z Azji, Europy i Ameryki Północnej – artystów, pisarzy, kuratorów i kolektywy artystyczne – we wspólnym działaniu. Może być postrzegana jako odzwierciedlenie współczesnych sposobów produkcji obecnych w różnych regionach Azji. Tam, gdzie dostęp do zasobów publicznych i infrastruktury jest utrudniony, artyści często łączą się w kolektywy takie jak Art Labor czy lifepatch i tworzą wspólnie, by wspierać transnarodową wymianę i rozwijać sieci społeczne. W wielu państwach azjatyckich to właśnie te samoorganizujące się społeczności stają się rzeczywistymi aktorami działań politycznych. Jest to spowodowane faktem, że wielu osobom nie przyznaje się prawa uczestnictwa w trybach działania państwa za pomocą narzędzi politycznych. Zanim więc w społeczeństwie obywatelskim wykształcą się materialne podstawy strukturalne, infrastruktura kultury oraz systemy polityczne, społeczności muszą działać na drodze różnych form współpracy, negocjacji i walki w domenie publicznej i tworzyć idee z natury ulotne i przejściowe.

UuDam Tran Nguyen

Waltz of the Machine Equestrians (2012)

Wideo jednokanałowe, 4'30"



Waltz of the Machine Equestrians (2012), kadr z filmu. Dzięki uprzejmości artysty.

UuDam Tran Nguyen jest wietnamskim artystą konceptualnym, który w swoich pracach zaciera granice między miejskimi mitami a ludowymi legendami, jednocześnie gloryfikując postęp i ostrzegając przed ludzką pogonią za

industrializacją i rozwojem społecznym. Jego twórczość – ambitna, choć niestroniąca od żartu – znajduje ujście w sztuce wideo, performansie, fotografii, rzeźbie i nowych mediach i jest uważana obecnie za jeden z wiodących głosów współczesnej sztuki wietnamskiej.

W pracy wideo *Waltz of the Machine Equestrians* (*Walc jeźdźców mechanicznych*, 2012) ruch skuterów na ulicach współczesnego Sajgonu, przytłaczający i czasami zabawny, nie wywołuje już wrażenia chaosu. Przeciwnie: ruch drogowy przekształcony zostaje w złożoną choreografię taneczną, w której grupa dwudziestu ośmiu kierowców, połączonych ze sobą za pomocą kolorowych peleryn, występuje w formacji, wykonując wdzięczne skręty i inne manewry. Przypominają współczesny orszak rycerzy jadących śmiało ku przyszłości w rytmie walca nr 2 Dmitrija Szostakowicza. Taniec tych nowoczesnych jeźdźców ilustruje napięcia między tym, co indywidualne, a tym, co kolektywne; między tradycją a nowoczesnym stylem życia; przemysłowym krajobrazem miejskim a szybko zanikającą przyrodą.

Wietnamscy kierowcy skuterów – współcześni „jeźdźcy” z ich mechanicznymi „końmi” – docierali do miast w poszukiwaniu lepszego życia zazwyczaj z obszarów wiejskich. Ich pojazdy symbolizują szybkie zmiany zachodzące w Wietnamie w ostatnich latach, są odzwierciedleniem niewzruszonego marszu tego kraju na ścieżce prowadzącej do przemiany w nowego azjatyckiego „tygrysa”. Wątek „mechanicznych jeźdźców” przypomina też artyście legendę o świętym Gióngu, wietnamskim bohaterze ludowym. Był on ponoć przez całe swoje życie niemy, ale w momencie, w którym dowiedział się o wtargnięciu wrogów do jego kraju, nagle przemówił. Jego przemożna chęć pokonania wrogów pozwoliła mu przezwyciężyć niezdolność do mówienia, by zażądać żelaznego konia zięjącego ogniem, żelaznej zbroi i żelaznego kija. Udało mu się stawić czoła własnej słabości i pokonać wrogów. Historia świętego Gióngu może być także zapowiedzią przemysłowej przyszłości Wietnamu, która tak naprawdę jest walką uniwersalną, rozgrywającą się na całym świecie – mówi artysta. Żelazne konie nie zioną już ogniem, tylko wyrzucają z siebie spaliny. Żelazne zbroje zostały zastąpione przez plastikowe peleryny, a żelazna broń przez nowe umiejętności, które należy opanować, by sprostać wymaganiom globalnego rynku. Współcześni wrogowie to nierówności ekonomiczne, zanieczyszczenie (w postaci śmieciowych informacji czy smogu), upały czy gwałtowne burze.

UuDam Tran Nguyen urodził się w Kon Tum w Wietnamie w 1971 roku. Mieszka i pracuje w Ho Chi Minh i w USA.

Tekst
Karolina Marcinkowska

Charles Lim

PAŃSTWO MORSKIE 2:
kiedy zło znika (2012)

Mapa z adnotacjami wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (123 x 89 x 8,5 cm i 108,5 x 76 x 7,5 cm)

PAŃSTWO MORSKIE 7:
niemy człowiek z piasku (2012)
wideo, 52'37"

PAŃSTWO MORSKIE 7:
niemy człowiek z piasku (2012)
transkrypcja

PAŃSTWO MORSKIE 8: *siatka* (2014)
Mapa hydrograficzna GSP1 z adnotacjami, wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (117 x 87 cm i 117 x 87 x 8 cm)

PAŃSTWO MORSKIE 9: *proklamacja: pulau punggolsebaraokeastasmalunbukomsentosatuasviewdamartekongmarinajurongcovebranibaratchangilautekongsajahatsenanghantu* (2015)

Mapa hydrograficzna GSP1 z adnotacjami, wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (160 x 76 x 8,5 cm)

Wewnątrz/Na zewnątrz (2003)
Instalacja ze stu siedmioma oprawionymi fotografiami C-print i mapami hydrograficznymi GSP1

Wszystkie wątki wypływają (2011)
Wideo jednokanałowe, dźwięk, 21'



Wewnątrz/Na zewnątrz (2003), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Państwo morskie (2003–2013) to praca multimedialna, efekt trwających dekadę badań, prowadzonych przez Charlesa Lima, artystę i byłego zawodowego żeglarza jachtowego z Singapuru. Wychodząc od swoich doświadczeń jako olimpijczyka, w *Państwie morskim* postrzega on wyspę Singapur jako ciało geograficzne, którego terytorialna suwerenność gwarantowana jest nie tyle przez granice lądowe, ile poprzez te, które są niejednoznaczne, niewidoczne, nieodczuwalne i wyobrażone, wyznaczone przez to, co morskie, podziemne i przynależne naturze.

Siedem prac prezentowanych na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits* umożliwia prześledzenie przebiegu i rozwoju twórczości artystycznej Charlesa Lima. Jej początek wyznacza instalacja *Wewnątrz/Na zewnątrz* (2003), na którą składają się radio, mapy morskie i fotografie unoszących się na wodzie boi demarkujących granice morskie państwa-miasta Singapuru, widzianych czasem od strony Singapuru, a czasem z zewnątrz. Ten zabieg dodatkowo podkreśla niekonkretny i chwiejny charakter granicy między Singapurem a wodami międzynarodowymi.

Niestabilność terytorialna i nikłe poczucie bezpieczeństwa stają się tematami przewodnimi w pracy *Wszystkie wątki wypływają* (2011), gdzie niestałość przejawia się w naprzemiennych metaforach przepływu i regulacji. Tematyka tej pracy wideo, stworzonej na trzecie Biennale w Singapurze, była uwarunkowana przez takie wydarzenia, jak głośna ucieczka podejrzanego o terroryzm Mas Selamata Kastariego i zalanie jednej z większych dzielnic handlowych w kraju, spowodowane niewydajnością miejskiego systemu odwadniającego. Na kanwie tych zdarzeń praca *Wszystkie wątki wypływają* buduje obraz bezsilnego i niekompetentnego systemu kontroli oraz porządku przeciwstawionego chaotycznym siłom tropikalnej przyrody.

Kiedy zło znika (2012), *Siatka* (2014) i *Człowiek z piasku* (2015) z kolei stanowią wgląd w systemy kontroli i narzędzia przez nie wykorzystywane. *Siatka* odwołuje się do systemu ukształtowanego w 1972 roku w oparciu o mapę hydrograficzną Singapuru GSP1, stworzonego po to, by odczytywać i odtwarzać zasięg jego wód terytorialnych. Poprzez wprowadzenie zmian na mapie i doprowadzenie przestrzeni pierwotnie zaznaczonych na niej jako ląd stały bądź morze do poziomu abstrakcji Lim podważa jej wartość. Neguje absolutną władzę mapy i przypisując jej funkcję, opartą na przekonaniu, że mapa jest przejawem empirycznej prawdy odnośnie tego obszaru geograficznego.

Człowiek z piasku jest rozmową wideo z Foo Say Juanem, który w przeszłości był odpowiedzialny za zbieranie danych dotyczących zasobów złóż piasku w Azji Południowo-Wschodniej. To kluczowe dane, jako że Singapur używa piasku do osuszania ziemi wydartej morzu, by w ten sposób powiększać posiadane terytoria lądowe. Rozmowa odsłania zawiłość zdobywania i stosowania tego materiału w ramach geopolityki regionu, a także ujawnia sposoby,

dzięki którym tak ograniczony zasób, jakim jest piasek, może wydawać się nieskończony.

Praca *Kiedy zło znika* (2012) powstała w oparciu o studium przypadku Pulau Sajahat (*Jahat* w języku malajskim znaczy zło) i miała swoją pierwszą odsłonę na Manifesta 7. Wyspa zmieniła swoje położenie i została wchłonięta przez siostrzaną wyspę Pulau Tekong w efekcie procesu pozyskiwania ziem i poszerzania granic przez państwo. Dwie mapy przedstawiają pojawianie się i znikanie wyspy na dokumentach morskich między 2000 a 2010 rokiem.

Proklamacja (2015) wyznacza puentę projektu. Przekształcona mapa ziem, o które ubiega się Singapur, jest poruszającym przypomnieniem o Akcie Stref Brzegowych ustanowionym w 1872 roku. Zgodnie z tym kolonialnym dokumentem prawnym, cała ziemia należąca do państwa zostaje zwolniona z wszelkich praw publicznych i prywatnych. Ambivalentna i niepokojąca pozycja państwa będącego ponad wszelkimi formami odpowiedzialności za sfery publiczną i prywatną miasta-państwa sprawia, że zaczynamy ją poddawać pod wątpliwość.

Proclamation (2015) marks the conclusion of the project. Presented as an adapted map of Singapore's reclaimed land, it serves as a stirring reminder of the Foreshores Act. This colonial law which was originally enacted in 1872, declares all land as belonging to the state and absolved of any public and private rights asserted before it was repossessed – bringing the audience to question the ambiguous and ominous positioning of the State as above all forms of accountability to the public or private sectors of the city-state.

Odczytanie *Państwa morskiego* poprzez dokonany na wystawie wybór prac wymaga cierpliwości. Nie wpisuje się w zazwyczaj oczekiwaną liniową narrację, raczej – podobnie jak abstrakcyjne diagramy wyzute z ich powszedniej użyteczności w *Siatce* czy skonfrontowanie widza ze ścianą niezidentyfikowanych boi w *Wewnątrz/Na zewnątrz* – wymaga od odbiorców odstąpienia od ich oczekiwań dotyczących polityki tożsamości regionu oraz poszerzenia definicji i słownictwa odnoszącego się do pojęcia przestrzeni i granic.

Charles Lim urodził się w Singapurze w 1973 roku. Mieszka i pracuje w Singapurze.

Tekst
Qinyi Lim

Teng Chao-Ming

Gra woli (2016)

Rysunki i zapiski na sześćdziesięciu archiwaliach



Gra woli (2016), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Pisząc o pracach Teng Chao-Minga, należałoby skupić się na tym, jak te teksty są zbudowane, a nie podawać zwyczajowe informacje o tym, że artysta pochodzi z Tajwanu albo że jego twórczość polega obecnie na ingerencji w narrację i produkty popkultury z jego kraju po to, by proponować nowe, niekonwencjonalne sposoby czytania filmów, powieści czy interpretacji wybranej przez niego piosenki ludowej. Tego rodzaju wprowadzenie ma za zadanie zakłócić pozorną gładkość takich tekstów, kierując uwagę czytelnika na możli-

wość rekonfiguracji ich elementów – jest to dokładnie ten sam proces, którym posługuje się Teng Chao-Ming w swoich pracach.

Gra woli składa się z sześćdziesięciu dokumentów archiwalnych z trzech azjatyckich Igrzysk Olimpijskich, które odbyły się w tej części świata w ciągu czterdziestu czterech lat i których dokumentacja podlegała ciągłym procesom reinterpretacji i rekonfiguracji. Same w sobie te zdjęcia zaczerpnięte z oficjalnych raportów Narodowych Komitetów Olimpijskich, publikacji i wycinków prasowych, wydają się niemal banalne. Międzynarodowa legitymizacja, jaką Olimpiada daje miastom gospodarzom (a w konsekwencji także krajom, w których one się znajdują), wiąże się również z faktem, że oficjalne relacje i towarzyszące im obrazy wyglądają – niezależnie od miejsca i czasu – tak podobnie, że aż staje się to nudne. Interwencja Tenga polega na dodaniu do tych zdjęć rysunków bądź odręcznych notatek na żółtych samoprzylepnych karteczkach. Jako całość kolekcja fotografii i adnotacji przypomina serię instrukcji wykonanych przez bliżej nieokreśloną osobę po to, by móc działać zgodnie z jakimś jej tylko znanym planem. Przy bliższym zapoznaniu się z tym zbiorem obrazów jakikolwiek cel tego przypuszczalnie wyszukanego planu przestaje być czytelny. Działanie artysty to zapętłony proces, w którym analizuje on pojedyncze elementy w oderwaniu od innych i dodaje do nich komentarze, aby następnie spojrzeć na nie ponownie w szerszym odniesieniu do całości, co pozwala odebrać zdjęcia od ich pierwotnego kontekstu i zaprezentować je jako obrazy, które mogą zostać poddane reinterpretacji i przegrupowaniu.

Zdolność kwestionowania narracji – oficjalnych bądź nie – związanych z tymi obrazami okazuje się przydatna, kiedy zastanawiamy się nad kolejną warstwą znaczeniową tej pracy: stosunkami między azjatyckimi gospodarzami Igrzysk Olimpijskich: Koreą Południową, Chinami i Japonią a Tajwanem. Mimo skomplikowanych i spletających się ze sobą historii tych krajów oraz różnic między nimi wszystkie one w różnym czasie dążyły do międzynarodowego uznania wynikającego z przyjęcia na siebie roli gospodarza Igrzysk. Co takie aspiracje mogą ujawnić odnośnie tożsamości mieszkańców i narracji prowadzonych przez te kraje? Jak, biorąc pod uwagę szczególną sytuację Tajwanu w tym kontekście geopolitycznym, wpływa na jego mieszkańców internalizacja tego pragnienia, zważywszy, że prawdopodobnie nigdy się ono nie spełni? Zdolność do wyobrażenia sobie alternatyw wobec tych koncepcji międzynarodowego uznania dla danego państwa i wobec liniowych narracji o rozwoju coraz częściej staje się wyzwaniem dla osób zaangażowanych w tworzenie obrazów, polityk i praktyk.

Teng Chao-Ming urodził się w Tajpej na Tajwanie w 1977 roku. Mieszka i pracuje w Tajpej.

Vandy Rattana

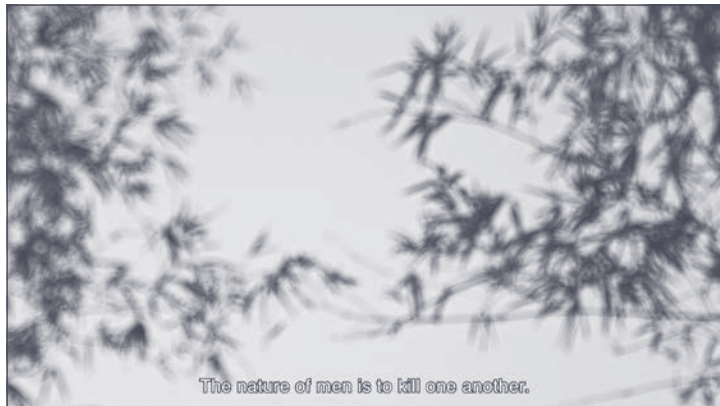
MONOLOG (2015)

Wideo jednokanałowe HD,
kolor, dźwięk, 18'55"

Koprodukcja Jeu de Paume, FNAGP i CAPC

Stawy po bombach (2009)

Pięć serii fotografii,
90×105cm każda



The nature of men is to kill one another.

MONOLOG (2015), kadr z filmu.

Koprodukcja Jeu de Paume, FNAGP i CAPC. Dzięki uprzejmości artyści.

Vandy Rattana urodził się w 1980 i dorastał w Phnom Penh w Kambodży krótko po upadku Czerwonych Khmerów. W tym czasie miasto i jego mieszkańcy próbowali otrząsnąć się z krwawej rzezi i zniszczeń będących dziełem reżimu Pol Pota, trwającego od kwietnia 1975 roku (roku zero według nowo ustanowionego kalendarza) do stycznia 1979. W tym czasie dokonano ogromnej liczby egzekucji, które miały prowadzić do wyeliminowania wszelkich przejawów tradycji bądź obcych wpływów kulturowych uważanych za sprzeczne z ideałami reżimu. Dopiero w 2009 roku powołano trybunał do osądzenia zbrodni Czerwonych Khmerów i oficjalnie ujawniono przyczyny egzekucji. W tym samym roku Vandy odważył się wykroczyć poza ścisłe parametry historii i zaczął ją badać z perspektywy obywatela Królestwa Kambodży, używając do tego celu fotografii i filmu.

Na pracę *Stawy po bombach* (2009), składają się film dokumentalny i seria fotografii, które tworzą psychologiczne portrety milczącej większości. Mimo osobistego doświadczenia bombardowań granicy między Wietnamem a Kambodżą w latach 1969–1970 przez United States Strategic Air Command, opowieści świadków tych wydarzeń pozostawały przez długi czas stłumione przez dominującą, „poprawną” narrację historyczną Kambodży. Nieświadomość tej tragedii i wściekłość na taki stan rzeczy stały się dla Vandy'ego Rattana bodźcem do stworzenia quasi-kartograficznej dokumentacji fotograficznej i przeprowadzenia wywiadów.

Spokój emanujący z krajobrazów z serii zdjęć *Stawy po bombach* kwestionuje kolektywną amnezję i nadaje polityczny wymiar zapomnieniu przez naród o doświadczeniach ofiar tej tragedii, o których opowiadają w filmie ci, którym udało się przeżyć. Poprzez zestawienie archiwalnych nagrań bombardowań rejestrowanych przez British Pathé z traumatycznymi opowieściami świadków i wyrażoną w nich tęsknotą za pokojem, historia państwa narodowego zostaje zastąpiona przeżyciami konkretnych jednostek.

MONOLOG (2015), pierwotnie powstały jako wiersz, to krótki film upamiętniający zmarłą siostrę Vandy'ego, pochowaną wraz z tysiącami bezimiennych osób w zbiorowych mogiłach, na których po pewnym czasie założono pola ryżowe. Wspomnienie dotyczące intymnego momentu w historii rodziny pokrywa się tu z pewnym historycznym doświadczeniem wspólnotowym, które nie znalazło jeszcze wyrazu w dyskursie publicznym. Żałoba przybiera tu formę sezonowych zbiorów na polach ryżowych. Sadzony na tych bezimiennych grobach ryż żywi dziś tych, którzy żyją w oparach strukturalnej amnezji. „Pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem”, powiedział Theodor W. Adorno. Stwierdzenie to dotyczy zarówno twórczości artystycznej w tamtych czasach, jak i szczególnego podłoża kulturowego wynikłego z doświadczenia zbrodni ludobójstwa. Odnośnie splatania się historycznej traumy ze sztuką: jeśli ta ostatnia może pokazywać zarówno objawy traumy, jak i jej kres, to można powiedzieć, że Vandy potępia dyskursywną tendencję do traktowania historii jako rozwiązania bolesnej przeszłości, próbując przywrócić zwyczaj snucia opowieści poprzez zwrócenie uwagi na tłumione do tej pory relacje o jego własnej historii. Jak mówi sam Vandy: „szukam lekarstwa, które wyleczy mnie z traumy mojej historii”.*

* Patrz: Grithiya Gaweewong, *Interview with Vandy Rattana*, w: *Connect: Phnom Penh: Das Verschwinden Verhindern: Zeitgenössische Kunst Und Stadtentwicklung in Kambodscha; Connect: Phnom Penh: Rescue Archaeology – Contemporary Art and Urban Change in Cambodia*, wyd. Erin Gleeson, Stuttgart: Institute für Auslandsbeziehungen, 2013, str. 114.

Vandy Rattana urodził się w Phnom Penh w Kambodży w 1980. Mieszka i pracuje między Phnom Penh, Paryżem i Tokio.

Tekst

Fang-Tze Hsu

Zhou Tao

Niebieski i czerwony (2014)

Wideo jednokanałowe HDV, kolor, dźwięk, 25'

Wykonane na zamówienie First Han Nefkens – BACC Asian Contemporary Art Award



Niebieski i czerwony (2014), kadr z filmu. Wykonane na zamówienie First Han Nefkens – BACC Asian Contemporary Art Award. Dzięki uprzejmości artysty.

Subtelne i enigmatyczne prace wideo Zhou Tao rejestrują interakcje między ludźmi, rzeczami i sytuacjami, poruszając w ten sposób kwestię wielorakich trajektorii rzeczywistości. Zhou zazwyczaj nie korzysta z list dialogowych czy scenariusza. Wykonuje spontaniczne szkice i zdjęcia, by stworzyć konstelację „chwili” z mogącego trwać nawet rok okresu pracy nad filmem. Jego uwagę przyciągają miejsca bez adresu – opustoszały tunel, odcinek pobocza, nieużytki na skraju miasta lub odległa wioska, której nikt nigdy nie widział, ale wszyscy wierzą, że kiedyś istniała. Wyobrażona wieś powoli blaknie i na jej miejscu „tkana jest sukcesywnie coraz bardziej zwarta i złożona sieć”.*

Niebieski i czerwony (2014) bada przestrzeń placów publicznych. Nagrany w Kantonie i Bangkoku w 2014 roku film pokazuje ludzi na placach skąpanych w kolorach rozszczerzonego światła latarni i ekranów LED, które w nowy, zaskakujący sposób podświetlają ich sylwetki i zachowania. Ta subtelna teatralność, która ukazuje rzeczywistość w stanie chwilowego zawieszenia, zostaje przerwana przez widok barykad i namiotów tysięcy protestujących osób. Zajmują dosłownie każdy metr kwadratowy placu, który okupują, lecz

który jednocześnie zamyka ich w swoich granicach. Tak jak plac publiczny w Kantonie stanowi sztuczne centrum miasta, ten w Bangkoku również stał się nierealną gigantyczną sceną, wypełnioną światłem i występującymi ludźmi. Niezależnie od miejsca, zbiorowe wyobrażenie o przyszłości wyłaniające się z placów pozostaje niezmiennie – to energia, która być może zagęszcza się na rozświetlonym nocnym niebie, a może to unosząca się w powietrzu chmura pragnień i długo oczekiwany przez ludzi deszcz. Z kolei obrazowanie przestrzeni publicznej rekonfiguruje stan psychiczny znajdujących się w niej ludzi, stawiając pytania o to, na ile rzeczywistość jest tożsama z rejestrującym ją obrazem.

* Jean-Michel Frodon, *Zhou Tao: Time on Earth, The Man Who Eats Pigeons* (Paryż: Kadist Art Foundation, 2013).

Zhou Tao urodził się w Changsha, w prowincji Hunan w Chinach, w 1976. Mieszka i pracuje w Kantonie w Chinach.

Tekst
Xiaofei Mo

Orawan Arunrak

Mój ojciec chrzestny (2014–2015)

Kurtka wojskowa należąca do ojca chrzestnego artystki (1935–2013), ręcznie podszyta złotą nicią

Ona broni godności ojca (2014)

Wideo jednokanałowe z dźwiękiem, 4'22"

Właściciel (2015)

Akryl na papierze z wytłoczoną fakturą płótna, 30 elementów (każdy 6,5×9 cm); informacje od ludzi z Północy (Wietnam), 15 elementów (każdy 3×7 cm); Południa (Wietnam), 15 elementów (każdy po 3×7 cm); odciski palców (z Północy i Południa) na papierze, 30 elementów (każdy 3×7 cm); neony, 2 elementy; przezroczysty akryl, 30 elementów (każdy 6,5×9 cm)



Ona broni godności ojca (2014), kadr z filmu. Dzięki uprzejmości artysty.

Orawan Arunrak uznaje swoją twórczość artystyczną za narzędzie do nawiązania kontaktu z ludźmi i miejscami za pomocą rysunków, które tworzy w czasie swoich podróży po Wietnamie, Kambodży, Sri Lance, Japonii i prowincjach rodzimej Tajlandii. Artystka często wchodzi w dialog z lokalnymi społecznościami, próbując łączyć przestrzenie przynależne sztuce z tymi, które do niej zwyczajowo nie należą, tworząc tym samym punkty i tematy styczne dla wielu krajów Azji Południowo-Wschodniej. Poprzez szczególne uwrażliwienie na detal w swoich rysunkach, obrazach i portretach, artystka odnajduje sposoby na zrozumienie ludzi spotykanych na swojej drodze i wejście z nimi w dialog. Jak sama twierdzi, jej „językiem jest rysunek – to jest coś, co ludzie mogą zobaczyć i czego są ciekawi, także ta praca (...) otwiera też w pewnym sensie umysły tych ludzi”. Zafascynowana przeciętnością architektury, przedmiotami codziennego użytku i przestrzeniami publicznymi, artystka zwraca się także

ku socjopolitycznym krajobrazom i historii Azji Południowo-Wschodniej, tworząc performatywne interwencje w przestrzeni publicznej oraz dokumentując je filmowo.

W pracy *Mój ojciec chrzestny* (2014–2015) Orawan Arunrak wyjaśnia historię i znaczenie kurtki wojskowej, która należała do jej ojca chrzestnego. Kurtka świadczy o znaczeniu, jakie miała jego służba wojskowa: był zawodowym żołnierzem zatrudnionym w latach osiemdziesiątych do ochrony kambodżańskich uchodźców na granicy tajskiej. Po usunięciu przez matkę chrzestną artystki nazwiska i numeru identyfikacyjnego z kurtki męża, dodany został złoty haft. Według artystki powstałe wzory przypominają kontury krajów na mapie.

Właściciel (2015) to tytuł serii obrazów wykonanych w wyniku spotkań z ludźmi poznanymi podczas sześciomiesięcznej rezydencji artystki w Sàn Art Laboratory w Ho Chi Minh w Wietnamie. Interesowały ją miejsca z pozoru nienależące do nikogo, takie jak świątynie, parki publiczne i deptaki wzdłuż kanałów. Nawiązywała tam rozmowy z przypadkowymi przechodniami i pytała ich o to, które miejsca chcieliby posiadać na własność. Wywołane w ten sposób odpowiedzi ujawniały niejednokrotnie marzenia tych osób związane z posiadaniem i to, jakie znaczenie ma dla nich prawo do własności. Pragnienia te są według Orawan Arunrak wyrazem bezustannych zmian i wiecznego stanu pośredniego odczuwanego przez mieszkańców Wietnamu, kraju wielokrotnie okupowanego i najeżdżanego.

Praktyka artystyczna Orawan Arunrak jest poetycką i intymną refleksją na temat nietrwałej natury pamięci, historii i własności. Uważna obserwacja i analiza skutków ubocznych wojen kolonialnych, konfliktów wewnętrznych, sporów etnicznych i religijnych oraz najnowsza historia Azji Południowo-Wschodniej są ukazane poprzez indywidualne historie zebrane przez artystkę od ludzi spotykanych podczas jej podróży. Dzieli się nimi, malując ulotne obrazki, realizując artystyczne interwencje i wideo.

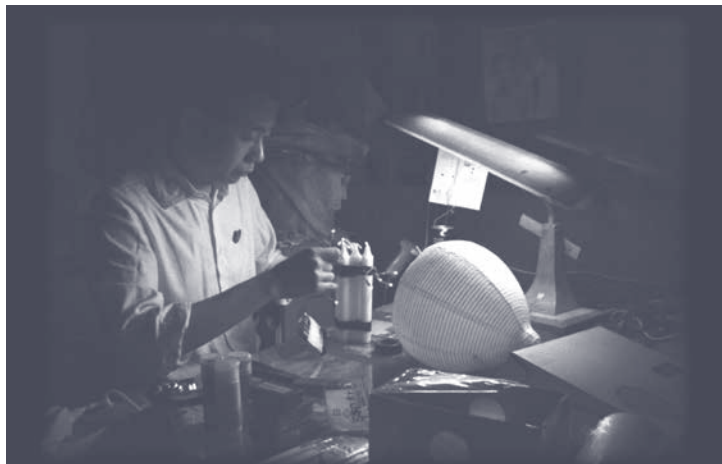
Orawan Arunrak urodziła się w Bangkoku w Tajlandii w 1985 roku.

Tekst

Karolina Marcinkowska

Kwan Sheung Chi

Rewolucja – za kompletnym uwolnieniem sztuki! (2016)
Zapętlone wideo na YouTubie, performans



Making an IED (2014), kadr z filmu. Dzięki uprzejmości artysty.

Prace Kwana Sheunga Chi można postrzegać jako zbiory złożone z obserwacji, pytań i komentarzy dotyczących systemów, w których funkcjonują artysta i jego dzieła. Systemy, które obnaża i krytykuje, tak samo jak konteksty jego twórczości, wykraczają daleko poza dziedzinę sztuki i odnoszą się do szerszych obszarów, takich jak indywidualne wybory, kwestie związane z produkcją i dystrybucją, polityczna sytuacja Hongkongu, a nawet odpowiedzialność rodzicielska. Niezależnie od tego, czy działania Kwana polegają na zakłócaniu kanałów dystrybucji poprzez udostępnianie filmu w internecie, tworzeniu funduszu na rzecz przyszłości własnego dziecka w ramach długofalowego projektu artystycznego, czy – jak w wypadku akcji artystycznej *Obrona podstawowych wartości to podstawa podstawowych wartości* (*To defend the core values is the core of the core values*), wykonanej we współpracy z Wongiem Wai Yinem – na zestawieniu ze sobą danych dotyczących zaangażowania w sztukę i frekwencji wyborczej, jego prace zawsze skłaniają do refleksji nad złożonością różnych rzeczywistości i nad rolą różnorodnych czynników i osób, w tym także jego własnych działań w tych konstrukcjach.

Rewolucja – za kompletnym uwolnieniem sztuki! (2016) – praca przygotowana przez Kwana na wystawę *Duchy wspólnoty/ Public Spirits* – składa się z wideo udostępnionego na YouTubie, w którym bada on, w jaki sposób artyści myślą o polityce na przykładzie trzech postaci z początków dwudziestego wieku, będących żarliwymi głosicielami własnych przekonań: Filippo Tommaso Marinettiego, Yukio Mishimy i Dzigi Wiertowa. W performansie,

nakręconym w mieszkaniu artysty, Kwan recytuje *Manifest futurystyczny* z 1909 roku autorstwa włoskiego artysty Marinettiego, stojąc przed ekranem, na którym wyświetlane są materiały filmowe dotyczące powojennego japońskiego pisarza Yukio Mishimy. Ów kandydat do literackiej Nagrody Nobla i powszechnie uznana osoba publiczna 25 listopada 1970 roku, po nieudanej próbie uzyskania wsparcia przez japońskich żołnierzy dla planowanego zamachu stanu, mającego na celu przywrócenie utraconej po wojnie pozycji cesarza i państwa, Mishima popełnił rytualne samobójstwo. Kwan odwołuje się tu także do stylu filmowego sowieckiego reżysera Wiertowa, który w swoich eksperymentalnych filmach montował ze sobą fragmenty spontanicznych, codziennych wydarzeń po to, by stymulować świadomość rzeczywistości u widzów. Jakie spostrzeżenia na temat obecnej epoki można wysnuć z takiego zestawienia postaci, praktyk i historii w czasach, kiedy dostęp do środków rejestrowania i dystrybucji obrazów wpływa na rodzaj dostępnych informacji i podważa tworzenie jednostronnych narracji?

Twórczość artystyczna Kwana odnosi się często do wielości ról, z którymi musi się zmierzyć artysta: począwszy od bycia wpisanym w pewną określoną ekonomię, po funkcjonowanie jako jednostka i obywatel. *Koszula, którą nosiłem do pracy* (*The shirt I wore to work*, 2004), to wczesna praca Kwana, która polegała na noszeniu białej koszuli z wielokrotnie wypisanym ręcznie hasłem „Jestem artystą”, które podkreśla upór i oddanie własnej twórczości, niezbędne do przetrwania w dziedzinie sztuki. Późniejsze dzieła wskazują na bardziej publiczne aspekty pracy twórczej. W *Zaporze wodnej, Maotai: Woda, 1:999* (*Water Barrier, Maotai: Water, 1:999; 2013*), artyście nie udaje się przewrócić dwóch ogromnych zbiorników-zapór wypełnionych roztworem wody zmieszanej z *maotai*, tradycyjną chińską wódką, udaje się to natomiast grupie ludzi, którzy pchają je wspólnie.

Skoro zmiany okoliczności i kontekstu oraz te zachodzące w jednostce doprowadzają do scalenia tożsamości, ról i przekonań, to jakiego rodzaju praktyki i refleksja są kluczowe dla artystów i obywateli do tego, by zachować postawę krytycznie zaangażowaną?

Kwan Sheung Chi urodził się w 1980 roku w Hongkongu, gdzie obecnie mieszka i pracuje.

Tekst

Meiya Cheng i Claudia Pestana

Sutthirat Supaparinya

Powieść bez tytułu (2016)

Kolaż z wielu portretów byłych premierów, pocięte fotokopie dziewiętnastu wersji konstytucji Tajlandii, projekcja wideo, radio

Nie, Dawidzie! – Zakazane książki dla dzieci (2016)

Instalacja (książki dla dzieci zakazane w Azji, Oceanii i w USA, pocięte fotokopie zakazanych książek, ręcznie wykonane fiszki i drewniane pudełko)



Powieść bez tytułu (2016), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Sutthirat Supaparinya często kwestionuje jednorodną interpretację obrazów, tekstu i dźwięku w mediach za pomocą prostych, codziennych obrazów. Jako artystka wizualna tworzy prace w różnych technikach, od wideo po instalację, fotografię i rzeźbę. Widoczne jest w nich często krytyczne, a czasem nieco figlarne spojrzenie na sprawy polityczne, społeczne i osobiste, jednocześnie dające wgląd w szerszy kontekst tych tematów.

Powieść bez tytułu (2016) to instalacja złożona z dwóch oprawionych kolaży wykonanych z wielu portretów byłych premierów. Kolaże oparte są o ścianę, która w całości pokryta jest fotokopiami dziewiętnastu wersji konstytucji Tajlandii, podartymi przez artystkę. W tle wyświetlana jest projekcja wideo, słychać dźwięki płynące ze staroświeckiego radia. Tytuł pracy odnosi się do znanej wietnamskiej książki *Powieść bez tytułu*, napisanej przez Duong Thu Huong w 1995 roku. Powieść przybliża nam intymną historię życia chłopca, żołnierza podczas Wojny Przeciwko Amerykanom (zwanej przez Amerykanów Wojną Wietnamską). Jednak ani wojna, ani stosunek do Amerykanów nie są najważniejsze dla autora. To rzeczywistość wietnamska widziana oczyma

samych Wietnamczyków, ich życie codzienne i marzenia wybijają się na pierwszy plan. „Po wojnie nasz kraj stanie się rajem dla ludzkości” – mówi Quan, główny bohater powieści. Instalacja Sutthirat pozwala nam zobaczyć, co zostało w Tajlandii z tych marzeń.

Instalacja *Nie, Dawidzie! – Zakazane książki dla dzieci* (2016) opiera się na pomysle selekcji książek dla dzieci napisanych w różnych językach, które zostały zamieszczone na liście książek ocenzurowanych bądź zakazanych w regionie Azji i Pacyfiku oraz USA. Od października 2015 roku artystka podejmuje w swojej twórczości temat książek zakazanych. Wśród nich można znaleźć chociażby *Alicję w krainie czarów*, zabronioną niegdyś w Chinach, i *Z Tango jest nas troje*, książkę o dwóch pingwinach-rodzicach tej samej płci, przez pewien czas zakazaną w Singapurze. Książki zostały zakupione przez artystkę legalnie – do każdej z nich wykonuje ona ręcznie fiszki ewidencyjne. W odpowiedzi na ograniczenia wolności słowa w Tajlandii po przewrocie wojskowym w 2014 roku, Sutthirat Supaparinya włącza się w debatę polityczną, korzystając z języka sztuki. Mimo restrykcji nałożonych na wiele książek, jeśli nie korzysta się z nich w krajach, w których ten zakaz obowiązuje i oddzieli się je od ich pierwotnego kontekstu, absurdalnie „niebezpieczny” proces ich czytania staje się dozwolony.

Kolejnym punktem ciężkości w twórczości Sutthirat jest wpływ industrializacji i globalizacji na ludzkie życie i na krajobraz. Żyjąc w Chiang Mai, artystka zdaje sobie sprawę z wagi i roli wspólnot artystycznych powstających poza centrami krajów Azji Południowo-Wschodniej, w takich miastach, jak Penang w Malezji, Hue w Wietnamie, Yogyakarta i Bandung w Indonezji. Sutthirat Supaparinya wierzy w to, że artyści są w stanie proponować alternatywne rozwiązania, nawiązywać współpracę między różnorodnymi społecznościami i przyczyniać się do rozwoju tych sieci i działań na peryferiach bez konieczności finansowego podporządkowania się jakiemukolwiek centrum.

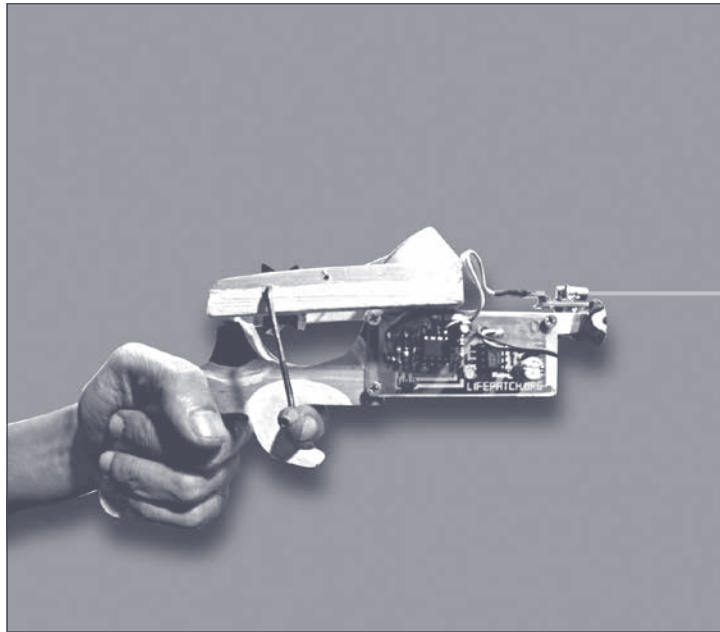
Sutthirat Supaparinya urodziła się w 1973 w Chiang Mai w Tajlandii, gdzie mieszka i pracuje.

Tekst

Karolina Marcinkowska

Bedil (2015)

Gra/instalacja interaktywna



Bedil (2015), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Bedil to termin zapożyczony z języka jawańskiego; *bedil-bedilan* oznacza tradycyjną grę zespołową opierającą się na strzelaniu. Jednak interaktywna instalacja grupy lifepatch nie jest zwyczajną grą akcji. Gracze korzystają z tradycyjnej drewnianej broni-zabawki *bedil*, by walczyć z przestępczością w futurystycznej scenarii i fabule. Techniki i materiały wykorzystane w tej pracy odzwierciedlają podejście lifepatch do techniki i jej roli w społeczeństwie. Członkowie grupy opisują lifepatch jako „obywatelską inicjatywę w sztuce, nauce i technice”.

Według lifepatch technika nie polega tylko na stosowaniu wymyślnych urządzeń zastępujących ludzką pracę, a w ostateczności osiągnięciu najwyższej efektywności w wydobywaniu surowców naturalnych czy odtwarzaniu życia tak precyzyjnie, jak to tylko możliwe. Technika ma umożliwiać działanie, udostępniać zestaw narzędzi, które pozwolą ludziom formułować myśli i podejmować kolejne kroki. Od 2012 roku lifepatch organizuje serie warsztatów, angażując w nie także innych artystów, studentów i społeczności lokalne. Warsztaty funkcjonują jako przestrzeń wymiany wiedzy i umiejętności

zarówno dla członków lifepatch, jak i ich uczestników, umożliwiając wspólne opracowywanie strategii rozwiązywania problemów życia codziennego.

W instalacji *Bedil* lifepatch korzysta z dostępnych rozwiązań technicznych, by pobudzić wyobraźnię w kontekście poszukiwania rozwiązań problemów powodowanych przez szybki rozwój fizycznej infrastruktury. Tłem tej interaktywnej instalacji jest wyobrażone miasto Yodhyakarta w 2044 roku. Tikus Marakus, pozbawiony talentu milioner, kradnie jeden z wynalazków profesor Mpus Kalkulus: „kadzidło zapomnienia”, które sprawia, że mieszkańcy Yodhyakarty zapominają o pięknie swojego miasta. Tikus Marakus korzysta z tego stanu rzeczy i niszczy miasto za pomocą traktorów i dźwigów, buduje liczne hotele, centra handlowe i całodobowe sklepy spożywcze. W czynie desperacji profesor Mpus Kalkulus porывa tych mieszkańców, którzy jeszcze nie poddali się wpływom kadzidła zapomnienia i przenosi ich z powrotem do roku 2016, by z ich pomocą powstrzymać Tikusa Marakusa. Gracze wcielają się w tych wybranych obywateli i posługują się najnowszym wynalazkiem profesor Mpus Kalkulus – *bedil* – by niszczyć nowe budynki i zapobiec planom Tikusa Marakusa stworzenia betonowego oceanu w mieście. Kanwa tej opowieści opiera się na rzeczywistej, gwałtownej ekspansji hoteli, centrów handlowych i apartamentowców, mającej miejsce w ostatnim czasie w Yogyakarcie. W mieście, będącym też ośrodkiem działań kolektywu lifepatch, rozwój i industrializacja spowodowały już wiele problemów dotyczących środowiska naturalnego, takich jak susze i spadek poziomu wód gruntowych.

Pod koniec tej przygody gracze widzą Yodhyakartę zdominowaną przez budynki takie jak centra handlowe, sklepy spożywcze i hotele. Nawet przemoc, nierozzerwalnie związana ze stosowaniem broni, nie jest w stanie powstrzymać chciwego Tikusa Marakusa, który w końcu przekształca się w mutanta i szybka zabudowa Yodhyakarty staje się nie do powstrzymania. Profesor Mpus Kalkulus zdołała powrócić do 2016 roku dzięki swojemu wynalazkowi – tunelowi czasoprzestrzennemu o nazwie Pasożyt Przeszłości. W finale gry jej uczestnicy zostają postawieni przed pytaniem, w jaki sposób powstrzymać postępującą obecnie industrializację i zapobiec niszczeniu przez nią środowiska oraz konsekwencjom, które grożą przyszłym pokoleniom.

Tekst
Syafiatudina

Chen Szu Han

Zamień się działką (2014)
Jednokanałowe wideo
cyfrowe, 7'46"

Przy wsparciu Taipei
Artist Village

Nikogo kogoś każdego (2014)
Instalacja site-specific: neon,
metal, 2,5×2,5×2,5 m

Badania na temat granic (2016)
Dwadzieścia pięć rysunków,
ołówek na papierze, 17,6×25 cm

*Spotkamy się na granicy,
wkrótce* (2016)
Zapętłona instalacja dźwiękowa

W współpracy z Fang Yen Hsiangiem;
muzyka: Fang Yen Hsiang; tekst: Chen Szu Han;
wokal: Liu Yo Chi; dźwięk: Geek Lee Brothers;
montaż, mastering: Geek Lee Brothers, Fang
Yen Hsiang



Badania na temat granic (2016), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Podstawowym zagadnieniem w twórczości Chen Szu Han jest doświadczenie współuczestnictwa i procesy, które się z nim wiążą. Chen często pojawia się tam, gdzie zachodzą ruchy społeczne. Czerpie inspirację z emocji towarzyszących bezpośredniemu kontaktowi z tłumem oraz z analizy zachowań i motywacji mas, które obserwuje z bliska, osobiście obecna „na linii frontu”. W tym sensie działania Chen sytuują ją na granicy sztuki i aktywizmu.

Projekt prezentowany na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits* jest wynikiem zainteresowania artystki sprawami związanymi z konfiskatą gruntów na Tajwanie w ciągu ostatnich lat. Zdarzały się przypadki przymusowych rozbiórek i eksmisji, co doprowadziło najpierw do protestów rodzin, a potem do demonstracji, które skłoniły rząd do ograniczenia miejskich projektów re-witalizacyjnych. Aby przeanalizować kwestie związane z wartością gruntów, sprawiedliwą redystrybucją i państwowym ustawodawstwem dotyczącym ziem i granic, Chen podjęła się przeprowadzania szeroko zakrojonych badań

dotyczących kontrowersyjnych roszczeń Chin do usypanych przez władze wysp na Morzu Południowochińskim, a także funduszy przeznaczonych na ochronę środowiska i czerpania zysków z ziemi.

Efektom tych działań była praca *Zamień się działką*. Projekt odnosi się do fragmentu ziemi z terenu Taipei Artist Village (Wioski Artystów w Tajpej), który został dosłownie podmieniony z ziemią z przylegającej pustej działki. Akcja kopania i wymieniania ziemi na każdej z działek została udokumentowana filmem poklatkowym, po czym oba nagrania pokazano obok siebie. Artystka zorganizowała pokaz tego dokumentu i debatę o własności gruntów z udziałem osób z różnych środowisk. Podczas jednego z takich spotkań pojawiło się pytanie: „Czy istnieje gdziekolwiek na świecie kawałek ziemi, który nie należy do nikogo?” Nowa seria szkiców, prezentowana na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits*, powstała w reakcji na te wydarzenia. Prace te współgrają z falującymi, emocjonalnymi melodiami instalacji dźwiękowej *Spotkamy się na granicy, wkrótce*, stworzonej przez artystkę we współpracy z Fang Yen Hsiangiem. W ten sposób atmosfera wytworzona przez audiosferę wystawy nawiązuje do nachodzących na siebie granic między przemocą i oporem, komunikacją i konfliktem.

W trakcie procesu twórczego Chen próbuje zrozumieć, jak ludzie z różnych środowisk podchodzą do kwestii ziemi, a konkretnie granic i własności; indywidualnych wspomnień i historii dotyczących ziemi; a także brutalnych, choć usankcjonowanych procesów wyznaczania granic przez władze państw. W ramach różnych sytuacji, incydentów i zdarzeń, będących efektem twórczości indywidualnej lub zbiorowej, ich uczestnicy i publiczność są zachęceni do zastanowienia się nad swoją własną perspektywą, do refleksji nad szerszymi strukturami systemowymi oraz do wyobrażenia sobie alternatywnego sposobu myślenia o określaniu granic ziem.

Chen Szu Han urodziła się w Tajpej na Tajwanie w 1981; tam też pracuje i mieszka.

Tekst
Rikey Tenn

Vuth Lyno

Thoamada II (2012–2013)
6 dyptyków zdjęć (180×60 cm każdy)



Pukający do drzwi (2012) z serii *Thoamada II* (2012–2013). Dzięki uprzejmości artysty.

Vuth Lyno jest artystą, kuratorem i badaczem, a także współzałożycielem kolektywu artystycznego Stiev Selapak (co w języku khmerskim oznacza „buntownicy sztuki”) i dyrektorem artystycznym prężnego centrum sztuki skoncentrowanego wokół idei wspólnoty – Sa Sa Art Projects. To jedyne miejsce w Phnom Penh zarządzane przez artystów, znajdujące się w zagrożonym obecnie budynku o historycznym znaczeniu, znanym pod nazwą White Building. Wybudowany w 1963 roku jako nowoczesny, państwowy apartamentowiec, blok ten ma dziś znaczenie symboliczne także dlatego, że po upadku Czerwonych Khmerów w 1979 roku posłużył za schronienie dla wielu artystów, którzy przeżyli rządy reżimu. W tych niszczeniach, zdemolowanych murach rozwija się aktywna społeczność złożona z artystów, muzyków, aktywistów i zwykłych mieszkańców miasta. Twórczość Vutha ma przede wszystkim charakter partycypacyjny i wspólnotowy, angażuje wybrane kambodżańskie społeczności i typową dla nich kulturę.

Podczas gdy we wcześniejszej pracy *Thoamada I* (2011), nie prezentowanej na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits*, artysta eksplorował prywatne opowieści osób homoseksualnych i biseksualnych, seria dyptyków fotograficznych *Thoamada II* (2012–2013) wykracza poza historie indywidualne, by poszerzyć powszechnie uznane ramy takich pojęć jak seksualność, rodzina i pamięć. Vuth Lyno odwiedził rodziny Kambodżan LGBT i pytał ich o to, jak postrzegają seksualność członków swojej rodziny. Każdej rodzinie robił dwie fotografie: jedna jest klasycznym portretem rodzinnym (*thoamada* w języku khmerskim

oznacza „normalny”, „powszedni”, „zwyyczajny”) i odzwierciedla to, jak ta rodzina postrzega samą siebie. Druga stanowi odtworzenie szczególnie istotnego

momentu w historii rodziny, którym jej członkowie zdecydowali się podzielić z artystą. Są to historie z życia wzięte, pokazujące, jak ludzie przełamują stereotyp „normalnej” rodziny czy wspólnoty. Cykl *Thoamada II* koncentruje się na społecznościach, które kwestionują tradycyjne role i wartości rodziny khmerskiej. „Rodzina to ludzie, do których



wracam. Społeczność to ludzie, z którymi pracuję. Jedni i drudzy dają mi silne poczucie przynależności i celu. ...Miłość jest *thoamada*” – mówi artysta.

W dzisiejszej Kambodży, przechodzącej szybką transformację w nowoczesną gospodarkę, można znaleźć nieskończenie wiele scenariuszy, obrazów i opowieści wartych udokumentowania. Portret społeczeństwa przechodzącego znaczącą transformację można by łatwo osadzić w kontekście debaty o zagrożeniach i korzyściach związanych z globalizacją, o niestabilności generowanej przez zmiany oraz skrajnych nierównościach społecznych. Twórczość Vutha Lyno jest dowodem na to, że artyści mogą pełnić aktywną rolę nie tylko w zapisie życia codziennego w danym kraju, lecz także w dzieleniu się wiedzą dotyczącą alternatywnych sposobów na życie. Poprzez kształtowanie dialogu dotyczącego społeczności LGBT, kwestionowanie granic między tym, co prywatne i publiczne, wewnętrzne i zewnętrzne, artysta proponuje nowe modele relacji międzyludzkich, nastawiając ostrość obiektywu na naród w procesie przemian.

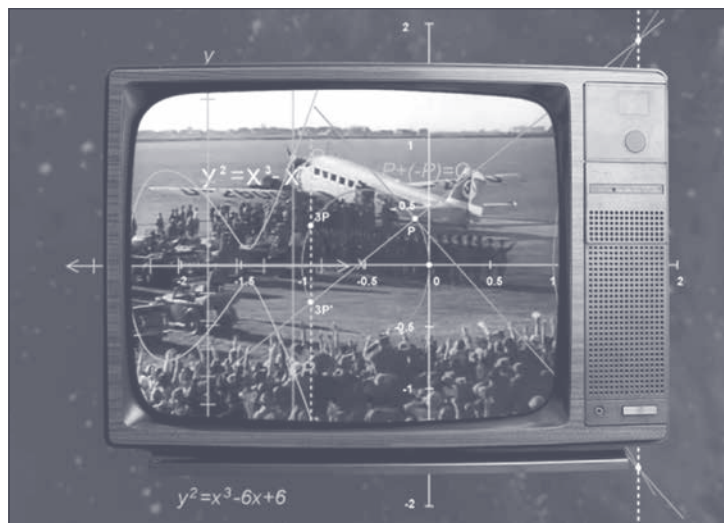
* Viet LÉ, Cambodia: *Vuth Lyno. Shifting Family Traditions*, Artillery, 01.06.2015, <http://artillerymag.com/cambodia-vuth-lyno/> (dostęp: 12.08.2016)

Vuth Lyno urodził się w Phnom Penh w Kambodży w 1982. Tam też mieszka i pracuje.

Tekst
Karolina Marcinkowska

Chen-Yu Mao

Wybuch-chmura, jezioro Dongting i śmierć Znaczącego (2015)
Wideo jednokanałowe HDV, kolor, dźwięk, 78'



Wybuch-chmura, jezioro Dongting i śmierć Znaczącego (2015), kadr z filmu.
Dzięki uprzejmości artysty.

W 2000 roku, po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Tongji w Szanghaju z tytułem inżyniera, Chen-Yu Mao, zainspirowany filmami dokumentalnymi japońskiego twórcy Shinsuke Ogawy, zaangażował się w szereg projektów etnograficzno-filmowych w rejonie jeziora Dongting. W 2012 roku założył eksperymentalną platformę społeczną Paddyfilm, która bada i analizuje społeczności wiejskie w Chinach. Warsztat lingwistyczny i filmowy Paddyfilm wywodzi się w dużej mierze z głównego projektu Mao, związanego z przekształcaniem 30 *mu* pól ryżowych w samowystarczalne systemy rolnicze. *Mu* jest starożytną chińską jednostką powierzchni gruntu, odpowiadającą 667m². W 2015 roku, w odpowiedzi na drastyczną transformację społeczności wiejskich w Chinach, Chen-Yu Mao założył Elaphurus Davidianus University (EDU)*, instytucję prywatną, która zajmuje się badaniami społecznymi, edukacją, stymulowaniem innowacji w rolnictwie oraz rozwojem nowych dziedzin nauk społecznych w obszarach wiejskich.

Film *Wybuch-chmura, jezioro Dongting i śmierć Znaczącego* (2015), został zainspirowany kontem na Weibo (chińskim Twitterze) dyrektora Rezerwatu Morświnów nad jeziorem Dongting. Dokonując analizy składowej danych z tego profilu, artysta dochodzi do sformułowania pytań odnośnie rzeczywistości. Filmowi towarzyszy ścieżka dźwiękowa – muzyczny kolaż od partytury

tradycyjnej opery Huaguxi *Red Detachment of Women* po rap w lokalnym dialekcie. Zastosowano w nim również śmiały zabieg nałożenia tekstu na obraz, nawiązując do stosowanych przez Jean-Luca Godarda plansz tekstowych oraz do Danmu (dosłownie „ekran-pocisk”), popularnej w Chinach platformy społecznościowej, pozwalającej użytkownikom na dodawanie do filmów komentarzy, które pokazują się w czasie rzeczywistym na pasku podpisów wyświetlanym równocześnie z filmami. W swojej pracy Chen-Yu Mao porusza się swobodnie między mitologią, folklorem, wiadomościami telewizyjnymi i odniesieniami do filmów archiwalnych, budując labirynt znaczeń nawiązujący do kłęczastej struktury internetu, jak również do źródeł samego filmu, czyli jeziora Dongting (dosłownie: „skalna komnata”). Jest to rozległe, płytkie jezioro, dobrze znane w chińskiej historii i literaturze. Jego nazwa pochodzi od skalnej komnaty czy grotu, która zgodnie z ludowym wierzeniem miała znajdować się pod jeziorem i stanowić zwornik podziemnych korytarzy, łączących wszystkie części imperium. Zestawiając ze sobą relikty przeszłości i spekulacje na temat przyszłości, Chen-Yu Mao bada głosy kultury wiejskiej, do tej pory ignorowane i marginalizowane przez społeczeństwo.

* *Elaphurus davidianus* (po chińsku: 麋鹿; w pinyin, systemie transkrypcji języka chińskiego miú) to endemiczny w Chinach gatunek jelenia. Podczas panowania dynastii Qing (1616–1911) na terenach łowieckich w Królewskim Ogrodzie Nanyang żyło stado *elaphurus davidianus*. Obszar ten był odcięty od świata zewnętrznego od czasów panowania dynastii Yuan (1205–1368). Ogród został później zniszczony przez powódź oraz okupację wojskową za czasów Powstania Bokserów, a w roku 1900 ten gatunek jelenia został uznany za wymarły w Chinach. Jednak przed wymarciem królewskiego stada pochodzące z niego jelenie przekazano do prywatnych hodowli europejskich. W latach 80. XX w. udało się ponownie wprowadzić ten gatunek do Chin w warunkach hodowlanych, po czym niektóre ze zwierząt uciekły i żyją obecnie na wolności wokół jeziora Dongting.

Chen-Yu Mao urodził się w Yueyang w prowincji Hunan w Chinach w 1976 roku. Mieszka i pracuje w Szanghaju.

Tekst
Xiaofei Mo

Liu Ho Jang

Na pięćdziesiątą rocznicę (2016)

Wydruk z drukarki atramentowej na półprzezroczystej taśmie filmowej, light box, 60×80×10 cm

Powiewająca flaga (2016)

Stal nierdzewna, przęda, instalacja wideo, 200×380 cm

Jego głębia – mieszkanie na poddaszu (2008)

Wydruk z drukarki atramentowej na filmie, dibond, 55×75 cm każdy

Projekt Nike: 14 miejsc

Nike Herkulesa na Tajwanie (2016)

Sklejka, stal, szkło, 60×240×110 cm, wydruk z drukarki atramentowej na papierze, 12×18,5 cm każdy

506054-II (2008)

Wydruk z drukarki atramentowej na papierze, dibond, 150×110 cm

Nie ma kabla, nie będzie autoportretu (2008)

Wydruk z drukarki atramentowej na papierze, dibond, 60×90 cm



Projekt Nike: 14 miejsc Nike Herkulesa na Tajwanie (2016), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

„Kiedy starożytni chcieli unaocznić znamienite cnoty swoich królestw, w pierwszej kolejności wprowadzali porządek do własnych państw. Pragnąc uporządkowania państw, zaczynali od własnych rodzin. Chcąc wnieść porządek do rodzin, zaczynali od zadbania o doskonalenie samych siebie. Doskonalenie siebie zaczynali od wprowadzenia cnoty do własnych serc”.

*Wielkie nauczanie, Księga rytuałów.**

Ideologia władzy autorytarnej wciąż jest podporządkowana pogładowi, zgodnie z którym wzorcowy rozwój powinien uwzględniać opiekę nad jednostką, pielęgnowanie dobrobytu rodziny i rządzenie krajem, poczynwszy od doskonalenia samego siebie. Mając na uwadze zależności między samodoskonaleniem

a ekspansją władzy absolutnej oraz obecne procesy globalizacyjne i modernizacyjne, konieczne staje się zakwestionowanie wpływu rządów autorytarnych na rozwój rodziny, państwa czy wręcz nas samych.

Liu Ho Jang w pracy *Pejzaż domowy III – Nike, bogini zwycięstwa* (2016) analizuje historię swojej rodziny na tle obecnej i historycznej roli Tajwanu w ramach linii obrony ustalonych dla Azji Południowej w okresie zimnej wojny. Liu buduje wielowymiarowy dialog za pomocą fotografii zakupionej na eBayu. Przedstawia ona jego ojca, zwerbowanego do świeżo utworzonych narodowych wojsk rakietowych, maszerującego w paradzie w 1961 roku, upamiętniającej pięćdziesiątą rocznicę powstania Republiki Chińskiej.** Tytuł pracy pochodzi od Projektu Nike – systemu obrony przeciwraкетowej, który Amerykanie zainstalowali w celu ochrony linii wysp wschodnioazjatyckich (łącznie z Koreą Południową, Japonią i Tajwanem) podczas zimnej wojny. Ostatecznie jednak nigdy nie rozegrał się tam rzeczywisty konflikt, przez co ów system przeciwraкетowy, uznawany w tamtym czasie za najnowocześniejszy, pozostał jedynie świadectwem różnych wpływów w tym regionie. Mając na uwadze to zestawienie w pracach Liu Ho Janga oraz słowa zapisane w *Wielkim nauczaniu*, można się zastanowić nad tym, w jaki sposób osoby u władzy realizują ją w oparciu o swoje rozumienie państwa, domu i rodziny oraz jak te z kolei ulegają przekształcaniu na skutek sprawowania i ekspansji władzy autorytarnej. Wpływ tych koncepcji utrzymuje się nadal, mimo upadku sił, które je zaszczyliły.

Liu wykorzystuje ten kontekst jako tło pracy *Pejzaż domowy III – Nike, bogini zwycięstwa* (2016). Poprzez próbę refleksji nad obowiązkiem służby wojskowej ojca w celu zarówno ochrony domu, jak i odbicia ziem w Chinach kontynentalnych, Liu zgłębia znaczenie pojęć „dom” i „państwo”. Przez cały ten długoterminowy projekt, który kontekstualizuje, przecina i porządkuje osobiste i polityczne historie w różnorodnych wymiarach i na różnych etapach, artysta ujawnia nieuniknione dwuznaczności podskórnej walki o władzę, widocznej bardzo niewyraźnie nawet w otwarcie opowiadanych historiach.

**Liji* (albo *Księga rytuałów*), jest zbiorem definicji i sugestii dotyczących form społecznych, administracyjnych i obrzędowych. Uważano, że te zasady zostały pierwotnie zebrane przez Konfucjusza, stąd uważane są za klasyczne kompilum tekstów o chińskich obrzędach i kulturze.

**Narodowy Dzień Republiki upamiętnia wybuch powstania w Wuchangu, do którego doszło 10 października 1911. Doprowadziło ono do proklamowania Republiki Chińskiej w 1912. Później w wyniku wojny domowej w Chinach rząd Republiki Chińskiej przeniósł się na Tajwan i tam obchodzi święto Dnia Narodowego.

Liu Ho Jang urodził się w 1972 roku w Tajpej na Tajwanie. Mieszka i pracuje w Tajpej.

Tekst
Daisy Li

Czerwony oddział kobiet (2015–2016)

Instalacja kostiumowa: kostiumy z bawełny, spandexu i pianki, drewniane figury

Źródło: *Czerwony oddział kobiet*
nakład otwarty plakatu,
czerwony i czarny tusz na
różowym papierze A1

Czerwony oddział kobiet
(pierwsza wersja performansu)
video jednokanałowe HD
kolorowe, 13'30"

Dzięki uprzejmości artysty i Upstream Gallery, Nowy Jork



Fragment z pierwszej wersji performansu *Czerwony oddział kobiet* (2015–2016).
Dzięki uprzejmości artysty i Upstream Gallery, Nowy Jork.

W swojej praktyce artystycznej Jen Liu opiera się na badaniach i powołuje do życia fikcyjne historie i postaci, które nabierają kształtów dzięki namacalnym obrazom, gestom i przedmiotom. Starając się rozbroić wyobrażenia na temat tradycyjnie lewicowych postaw, Liu korzysta z bogatego zasobu artefaktów kulturowych: od propagandowych obrazów po fantazje science fiction, od dyrektyw naukowych po dokumenty rządowe, aby trafić na trop źródeł tych fantazji – dotyczących narodu, płci i kwestii ekonomicznych, które napędzają nasze polityczne wybory i codzienne czynności – i odnaleźć nieoczekiwane punkty styczności.

Określenie „oddział zbrojny” ma taki sam źródłostów, jak czasownik „oddzielić się”, „odłączyć”. Bawiąc się tą zbieżnością, w *Czerwonym oddziale kobiet* artystka przygląda się ruchom ciała kobiecego w słynnym balecie

komunistycznym, zderzając je ze zsynchronizowanym rytmem pracy żeńskiej linii produkcyjnej w zakładzie przetwórczym świń. Zestawia tym samym udratyzowaną przemoc antykapitalistycznego teatru z krwawym, rozplanowanym krok po kroku przemysłowym ubojem zwierząt. W tej pracy, pierwotnie powstałej jako performans, artystka porządkuje mieszankę figur baletowych i rzeźniczych procedur, nadając im formę precyzyjnie nakreślonych abstrakcji. Tancerze mają na sobie geometryczne stroje, zaprojektowane jako połączenie wojskowego munduru i fartucha roboczego.

W tej zapętlonej opowieści ciało zostało sprowadzone do spłaszczonych konturów przypominających sylwetki na tarczy strzelniczej. Dzięki zamierzonemu wyabstrahowaniu gestów, idealnej koordynacji i zaskakującej synchroniczności powstaje niezwykle świat, będący zarazem rajem i piekłem, społeczną machiną, w której przemoc zostaje usystematyzowana w celu osiągnięcia większej produktywności – zarówno w odniesieniu do rewolucji, jak i do produkcji wyrobów spożywczych.

Jen Liu urodziła się w Smithtown w stanie Nowy Jork w Stanach Zjednoczonych w 1976. Obecnie mieszka i pracuje na Brooklynie w Nowym Jorku.

Tekst
Xiaofei Mo

Ho Rui An

Screen Green (2015)

Instalacja w technikach mieszanych (video, wydruki cyfrowe), performans



Screen Green (2015), kadr z filmu. Dzięki uprzejmości artysty.

Wykonana na wystawę *Luksus, na który nas nie stać*, która odbyła się w centrum sztuki Para Site w 2015 roku, była wglądem w przeszłość Singapuru w pięćdziesięciolecie odzyskania niepodległości. Punktem wyjścia *Screen Green* jest program telewizyjny z 2014 roku, w którym obecny premier Singapuru – Lee Hsien Loong – wygłasza Orędzie Dnia Narodowego.

W wykładzie performatywnym i jego późniejszej odsłonie – instalacji – Ho dokonuje analizy wspomnianej przemowy (politycznego narzędzia stosowanego rokrocznie do przedstawienia i wypuklenia projektów rozwoju tego wyspiarskiego państwa w przyszłości) oraz techniki obróbki obrazu *green screen*. Ho precyzyjnie opisuje możliwości tej technologii, która pozwala stworzyć i pokazać to, co istnieje jedynie w wyobraźni, co prowadzi go do uznania pojęcia koloru zielonego za punkt wspólny botaniki i historii kinematografii, miejsce, gdzie mogą one stworzyć hipotetycznie harmonijną utopię.

Jak w większości utopii, napięcie wynika tu z faktu, że pragnąc wejść daleko w przyszłość, dostrzegamy jedynie mroki teraźniejszości.*

W performansie Ho porusza się między teraźniejszością, przeszłością i przyszłością, dając nam wgląd między innymi w historię ogrodnictwa w Singapurze oraz rolę, jaką odgrywa ono w tym młodym, krystalizującym się jeszcze państwie, jak również w związku z ogrodnictwem współczesny konstruktywizm, wyrażający się w takich projektach jak *Gardens by the Bay* (Ogrody nad Zatoką) – park zaaranżowany na osuszonych ziemiach, promowany jako ikona narodu.

Ho dyskretnie wplata ducha niedawnej przeszłości w entuzjastyczną opowieść o postępie, rozwoju i wizjach przyszłości – chociażby historię Operacji Spectrum (1987–88), tajnej akcji służb bezpieczeństwa przeciwko rzekomemu marksistowskiemu spiskowi. Korzystając z wywiadu udzielonego telewizji przez lokalnego przywódcę Vincenta Chenga i innych domniemyanych spiskowców, Ho przeplata swoje badania relacjami z pierwszej ręki i zwraca uwagę na użycie botanicznych motywów w tle – drzewek mających maskować fakt, że nie jest to wywiad, lecz przesłuchanie, a także ogro-

dów, w których roślinność tworzy złudne wrażenie bez troski.

Ta nieustająca gra, polegająca na używaniu roślin i techniki zielonego ekranu jako narzędzi represji, jest obecna także w instalacji wykonanej po performansie. Specjalnie zaprojektowane, wygięte podium tworzy tło dla ekranu telewizyjnego, na którym można obejrzeć nagranie performansu. W otoczeniu obrazów charakterystycznych dla Singapuru ogrodów widzowie są zaproszeni do udziału w wykładzie, trochę tak, jakby był to pastisz orędzia z okazji Święta Niepodległości Singapuru – tak samo odległy i oparty na domysłach.

* Bloch, Ernst, *Utopian Avant-Gardes. Utopias*. Ed. Richard Noble. London/New York: Whitechapel, 2009. p. 43. Fragment z: *The Principle of Hope* (1954–59)

Ho Rui An urodził się w Singapurze w 1990 r., tam też mieszka i pracuje.

Tekst
Qinyi LIM



Rosa ludu Jarai – hamak café (2016)
Instalacja (stoliki do kawy,
hamaki, telewizory)

*Śmierć, wrona, szkielet, węgiel
drzewny, konik polny, świerszcz i rosa*
(2016)
Instalacja z terkotek
wykonanych przez lud Jarai



Śmierć, wrona, szkielet, węgiel drzewny, konik polny, świerszcz i rosa (2016).
Dzięki uprzejmości artysty.

Art Labor to kolektyw artystyczny z Ho Chi Minh, działający na pograniczu sztuk wizualnych, nauk społecznych i przyrodniczych w celu stworzenia alternatywnej, nieformalnej wiedzy poprzez artystyczne i kulturalne wydarzenia w przestrzeniach publicznych. Został założony przez kuratorkę i pisarkę Arlette Quynh-Anh Tran oraz artystów Phana Thao Nguyena i Truonga Cong Tunga.

Zarówno *Rosa ludu Jarai – hamak café*, jak i *Śmierć, wrona, szkielet, węgiel drzewny, konik polny, świerszcz i rosa* to prace związane z długofalowym projektem *Rosa ludu Jarai*, czerpiące inspiracje z wierzeń tego ludu dotyczących pokrewieństwa człowieka z Kosmosem. Zgodnie z filozofią tej największej grupy etnicznej żyjącej na Płaskowyżu Centralnym w Wietnamie dusza po śmierci odbywa podróż. Podczas ostatniego etapu wędrówki zamienia się w rosę (*ĩa ngôm* w języku jarai), ulatniając się w przestrzeń i tworząc cząsteczki nowych bytów. Celem projektu jest pokazanie kultury Jarai jako poetyckiej i samowystarczalnej, mimo problemów i wynikających z nich przemian spowodowanych rządową polityką industrializacji i modernizacji.

W pracy *Rosa ludu Jarai – hamak café* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie zespół Art Labor stara się odtworzyć atmosferę stacji górskich typowych dla szlaków łączących wietnamskie prowincje.

Zwiedzający są zaproszeni do odpoczynku w hamakach, skosztowania kawy ze świeżo palonych ziaren robusty przygotowanej na sposób Jarai, oraz obejrzenia krótkich filmów. Wybór został dokonany przez zaproszonych do współpracy kuratorów i artystów, i jest zamierzoną zbitką gatunków odnoszących się między innymi do polskiego kontekstu kulturowego (Joanna Warsza, *Radio Stadion*, 2008). Ma przywołać na myśl przypadkowe i nagłe przełączanie kanałów telewizyjnych w wietnamskich stacjach górskich. Trzy monitory oferują wybór różnych filmów: dokumentów, krótkometrażowych filmów artystycznych i prac wideo, poruszających istotę relacji między człowiekiem, efemerycznymi wspólnotami a przyrodą.

W kolejnej sali wystawowej widzowie mogą posłuchać dźwięku terkotek, wprawianych w ruch przez wiatr – to ruchome rzeźby wykonane przez Jarai po to, by odstraszały ptaki z pól uprawnych. Tytuł pracy *Śmierć, wrona, szkielet, węgiel drzewny, konik polny, świerszcz i rosa*, stworzonej specjalnie na wystawę *Duchy wspólnoty / Public Spirits*, został zaczerpnięty z wierzenia Jarai, zgodnie z którym po śmierci człowiek przed przemianą w rosę przechodzi przez siedem wymienionych w tytule etapów.

Systematyczne wylesianie spowodowane zakładaniem przez rząd wietnamski plantacji kawy wprowadza szybkie zmiany w trybie życia i w kulturze społeczności Jarai. Wiele wspólnot, mniejszości, nawet narodów poddanych jest – na różnych etapach swojej historii – siłom, które będą miały na nie wpływ bez ich świadomości co do wynikających z tego skutków. To właśnie wtedy grupy te wykształcają swoje własne sposoby radzenia sobie z trudnościami i zwracają się do tradycji przodków. Art Labor zachęca publiczność do zastanowienia się nad tymi procesami – obecnymi przecież nie tylko w Wietnamie – i odczucia ich za pomocą wszystkich zmysłów, a także do podjęcia próby stworzenia kreatywnych i samowystarczalnych strategii życiowych.

Tekst

Karolina Marcinkowska

Dinh Q. Lê

Światło i wiara: szkice z życia z wojny wietnamskiej (2012)
70 rysunków na papierze; ołówek, akwarela, tusz i farby olejne
Wideo jednokanałowe, kolor, dźwięk, 35'



*Trang đài da chiến
Đình*

Światło i wiara: szkice z życia z wojny wietnamskiej (2012), fragment.
Dzięki uprzejmości artysty.

Zamówiona na Documenta 13 instalacja Dinh Q. Lê *Światło i wiara* składa się z filmu dokumentalnego i stu rysunków wykonanych przez jedenastu żołnierzy-artystów na linii frontu podczas wojny w Wietnamie (1955–1975). Pierwotnie była pomyślana jako pierwsza z trzech części większej całości*: jest kontynuacją zainteresowań artysty związanych z obrazami historii i wspomnieniami tłumionymi przez oficjalną narrację rządu. Wspomniana problematyka ukształtowała jego twórczość i stała się impulsem do poszukiwania własnej tożsamości jako Amerykanina wietnamskiego pochodzenia, który uciekł z kraju jako dziecko.

Złożony z serii wywiadów z emerytowanymi artystami dokument wysuwa na pierwszy plan upolitycznienie działalności kulturalnej podczas wojny pod przywództwem Ho Chi Minha. Artyści, widziani tu jako wojownicy, opowiadają o tym, w jaki sposób wykorzystywali swoje umiejętności na polu walki. Eksponując złożone związki między sztuką, nieformalnym opowiadaniem historii i społeczeństwem, *Światło i wiara* zachęca odbiorców do traktowania rysunków jak dokumentów archiwalnych. Widzowie zaproszeni są do wsłuchania się w wielogłos artystów, aby poznać ich intencje i wielorakie funkcje tego archiwum, które służyło jako *memento mori* i jako propaganda, lecz również stanowiło pole poszukiwania ideału piękna.

Dinh dodatkowo problematyzuje i zakłóca jednolitość tych narracji, wprowadzając wątek o Le Duy Ungu, artyście-skaucie z Północnego Wietnamu, który został oślepiiony przez pocisk podczas zdobywania Sajgonu i został uznany za bohatera narodowego ze względu na swoją wytrwałość. Wątek ten powraca w opowieściach różnych artystów, którzy wciąż na nowo, z własnej perspektywy, opisują moment utraty wzroku przez Le i wzbogacają tę wielowarstwową opowieść o swoje własne przemyślenia na temat znaczenia sztuki w tamtych czasach.

Rysunki prezentowane na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits* to głównie portrety, sielskie scenki z codziennego życia i pejzaże, które tuszują okrucieństwo wojny. Przemoc widzimy tylko w scenach oślepienia Le Duy Unga – można je interpretować jako najwyższą formę poświęcenia.

* Dinh Q. Lê, *Sites of Construction: The moving image as a site of art historical construction – Light and Belief*, Asia Art Archive, 2013.
<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/17058>

Dinh Q. Lê urodził się w 1968 r. w Hà Tiên w Wietnamie (wówczas Wietnam Południowy). Pracuje i mieszka w Ho Chi Minh.

Tekst
Qinyi Lim

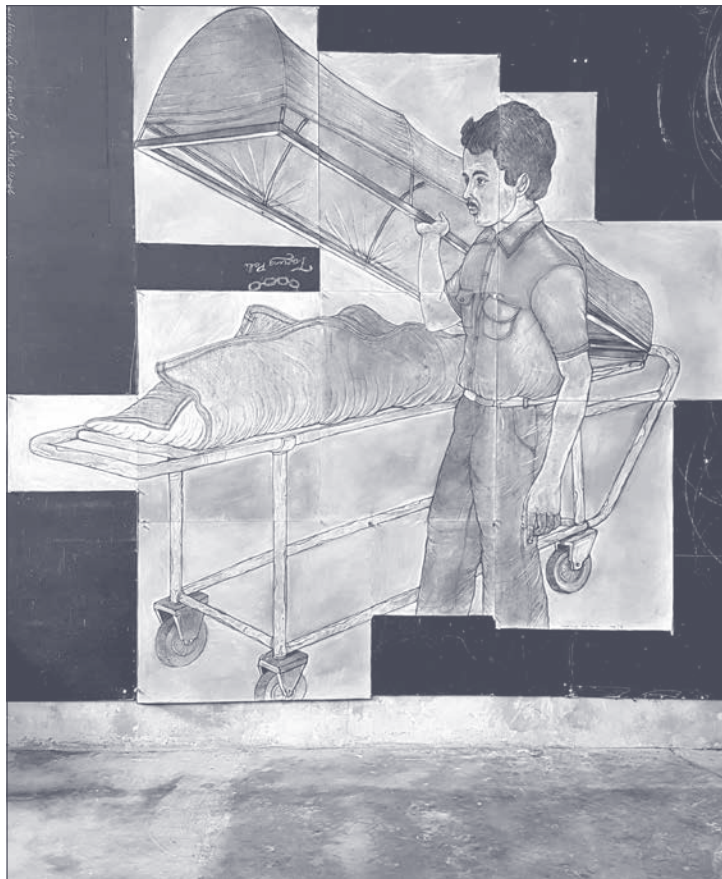
Agung Kurniawan

Seria – seryjni mordercy (2016)

Rysunki na papierze, 195×190 cm; 3 rysunki 27×35 cm;

7 rysunków 65×60 cm

Worki z manekinami rozmieszczone w przestrzeni miejskiej



Seria – seryjni mordercy (2016), fragment. Dzięki uprzejmości artysty.

Zadaniem pomników jest nieustanne przypomnianie o pewnych momentach historycznych i utrwalanie ich w zbiorowej świadomości. Pomniki zmuszają nas do pamiętania o sprawach, o których obywatel powinien pamiętać. Co dzieje się w takim wypadku z wydarzeniami, które rząd usiłuje zatrzeć w naszej pamięci? W pokazywanej na wystawie serii rysunków Agung Kurniawan tworzy pomnik narracjom wykreślonym z oficjalnej historii państwowej.

Agung Kurniawan opisuje samego siebie nie tylko jako artystę pracującego nad wątkami politycznymi, ale też jako osobę silnie zaangażowaną w działalność polityczną w Indonezji. Jego krytyka rządu znajduje wyraz w projektach artystycznych takich jak festiwale, performanse w przestrzeniach publicznych i demonstracje. Obecnie artysta zaangażowany jest w działalność niezależnych grup nacisku, które usiłują skłonić lokalne władze Yogyakarty do rewizji planu działalności kulturalnej miasta. Środkiem ciężkości w jego twórczości była i jest historia przemocy w Indonezji i to, w jaki sposób narracje z nią związane były zagrożone zapomnieniem. Jeszcze bardziej znaczący jest przy tym fakt, że te historyczne tragedie są cały czas powielane – nie tylko w Indonezji, ale i w innych częściach świata.

Punktem odniesienia dla tej pracy są podobnej kategorii incydenty, które miały miejsce w różnym czasie w Indonezji i na Filipinach. We wczesnych latach osiemdziesiątych w różnych miastach w Indonezji, w tym w Yogyakarcie, w miejscach publicznych takich jak bazyry czy ulice w niewyjaśnionych okolicznościach zaczęły pojawiać się zwłoki. Były to ciała mężczyzn przypominających gangsterów, wytatuowanych i z ranami postrzałowymi. Nazwano je sprawami „tajemniczych postrzeleń” (*penembakan misterius* albo *petrus*). Badania dowiodły, że była to strategia stosowana przez ówczesny reżim, by zdobyć kontrolę nad grupami przestępczymi. W tym samym czasie władze zatrudniały wspomniane grupy w charakterze sił paramilitarnych. W 2016 roku Agung zobaczył fotografię przedstawiającą kobietę z miasta Pasay, należącego do zespołu miejskiego Manili Południowej, trzymającą ciało męża, dopiero co zastrzelonego przez niezidentyfikowanego sprawcę. Tuż przed tym wydarzeniem prezydent Filipin ogłosił, że dziesiątki tysięcy kryminalistów zostanie zabitych przez siły bezpieczeństwa, nie bacząc na prawa człowieka. To była proponowana przez niego metoda zwalczania handlu narkotykami. Jak to się dzieje, że tak brutalne historie mogą się powtarzać?

Według Agung Kurniawan jednym ze sposobów, by temu zapobiec, jest pamiętanie o tych wydarzeniach. W ramach tej pracy umieszcza w różnych miejscach worki, które wyglądają tak, jakby zawierały martwe ciała. Następnie prosi osoby, które taki worek znajdują, by przeniosły go do jednego z „pomników” umieszczonych na wystawie. W ten sposób akt pamiętania staje się nie tylko procesem myślowym, ale angażuje też ciało. Kiedy już te zapomniane narracje zapiszą się głęboko w naszym umyśle i ciele, pojawi się kolejne pytanie: co zrobić, żeby te akty przemocy więcej się nie powtórzyły?

Agung Kurniawan urodził się w Jember na Jawie, w Indonezji. Mieszka i pracuje w Yogyakarcie.

Tekst
Syafiatudina

Maung Day

To, czego monsun nie wie (2016)

Rysunek ołówkiem
na papierze, 28×29 cm

Tam, skąd pochodzę, ludzie jedzą lotosy (2016)

Rysunek ołówkiem
na papierze, 28×39 cm

Ojciec zamienił nas w rośliny (2016)

Rysunek ołówkiem
na papierze, 28×39 cm

Żołnierz śni o dzikich koniach (2016)

Rysunek ołówkiem
na papierze, 28×39 cm

Chronić go to mój obowiązek #1 (2016)

Rysunek długopisem
na papierze, 28×39 cm

Chronić go to mój obowiązek #2 (2016)

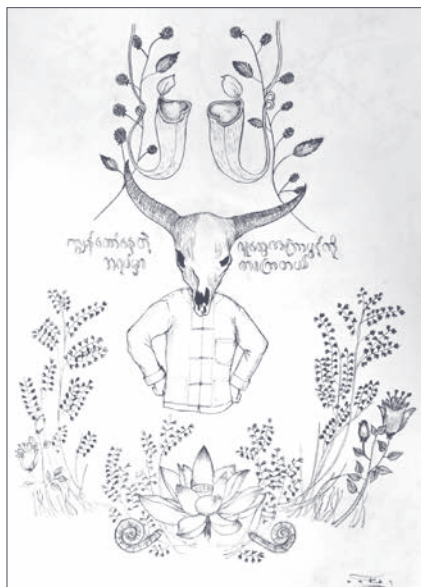
Rysunek długopisem
na papierze, 28×39 cm

Objawienie słonia (2016)

Rysunek długopisem na papierze,
28×39 cm

*Panie, łowiliśmy ryby całą noc
i niczego nie złowiliśmy* (2016)

Rysunek długopisem
na papierze, 28×39 cm



Tam, skąd pochodzę, ludzie jedzą lotosy (2016). Dzięki uprzejmości artysty.

Maung Day z Myanmaru powiedział: „nikt nie jest tylko jedną rzeczą, monolitem... Ja jestem złożony, ty jesteś złożony, każdy jest złożony”*. Sam jest więc nie tylko artystą wizualnym i performerem, poetą, wydawcą czy aktywistą. Jest kimś, kto wierzy w prawo do bycia kim tylko zechce i w to, że nikt nie powinien być zmuszany do rezygnowania z własnej tożsamości. Nacisk na posza-

nowanie dla różnych tożsamości i prawo do samodzielnego ich definiowania jest szczególnie istotny w kontekście Myanmaru ze względu na represyjną politykę reżimu wojskowego, rządzącego tam od 1962 do 2011 roku.

Jako osoba o pochodzeniu hinduskim mieszkająca w kraju, gdzie uprzywilejowana była tylko jedna grupa etniczna kosztem pozostałych, Maung Day doświadczył dyskryminacji na własnej skórze. Pogardliwe i opresyjne stereotypy dotyczące cech niektórych grup były widoczne wszędzie: od domowych rozmów po podręczniki i rozporządzenia rządowe; traktowano je jako coś oczywistego, nie widząc w nich nic złego. W takiej rzeczywistości politycznej umiejętność wyobrażenia sobie alternatyw dla obecnego stanu rzeczy i zdolność kwestionowania ustalonych narracji i sposobów przedstawienia stają się kluczowymi elementami oporu i niezbędną siłą napędową zmian.

Maung Day dokonuje redefinicji tych dominujących wyobrażeń, przeciwstawiając się chroniącej je cenzurze poprzez swoją praktykę artystyczną, na którą składają się rysunek, poezja i performans. Kiedy artysta deklaruje, że jego „rysunki dotyczą tak bardzo mojego kraju, Birmy i jej mieszkańców” nie oznacza to, że jego prace są łatwe do zgłębienia i przyswojenia. Najczęściej przywłaszcza sobie symbolikę folkloru i buddyzmu, aby krytykować swój kraj i przemoc strukturalną, która według niego tym krajem rządzi. Poprzez pokazywanie w swoich rysunkach przeciwieństw takich jak piękno i brzydota, sen i koszmar, wolność i przemoc artysta przywraca poczucie złożoności i współzależności, na których opierają się przeciwieństwa, zaburzając tym samym uproszczone sposoby postrzegania rzeczy jako jedynie dobrych lub złych czy dzielenia ludzi na swoich i obcych. Jego skomplikowane kompozycje, czasem wyglądające znajomo, a czasem niepokojące, odzwierciedlają obecną sytuację polityczną w Myanmarze. Tym samym każą się też zastanowić, jak te dominujące narracje są utrzymywane i jak można je rozmontować za pomocą ciekawości, zaangażowania i krytyki. Zapotrzebowanie na takie postawy wskazuje na odpowiedzialność i konieczność długotrwałego zaangażowania w celu zwalczania skutków odczuwanych przez „społeczeństwo, w którym nadal rządzi pewna forma strukturalnej przemocy”, a „koszmarny przydarzające się dzień w dzień ukrywane są pod kwiatami i festiwalami”, w związku z czym potrzeba wiele wysiłku, by to zmienić.

* Day, Maung. *Forced to Share and Divide*, Kultursymposium Weimar 2016. Organizator: Goethe-Institut Deutschland, Niemcy, Weimar, 3 czerwca 2016. *SlidesLive Professional Conference Recording*. Dostęp z 24 sierpnia 2016. (<https://slideslive.com/38897093/forced-to-share-and-divide>).

Maung Day urodził się w 1979 r. w Yangon, w Myanmarze (Birmie), gdzie również obecnie mieszka i pracuje.

Hsu Che Yu

*Westchnienia kwiatów
i shamisen* (2012)
Zapętłona instalacja
ośmiokanałowa

11 listopada 1970 (2012)
Jednokanałowe wideo HD, 8'10"



11 listopada 1970 (2012), kadr z filmu. Dzięki uprzejmości artysty.

Hsu Che Yu buduje swoje filmy w oparciu o przekształcone przez siebie materiały źródłowe: kryminalne komunikaty prasowe bądź historie z życia jego znajomych. Jego wcześniejsze prace: *Próba mikrofonu: list do Huang Guo-Jun* (*Microphone Test: A Letter to Huang Guo-Jun*, 2015) czy *Człowiek bez imienia* (*The Nameless Men*, 2013), dotyczą jednostkowych historii życiowych, będących równocześnie fragmentem narracji wspólnej doświadczeniu całych pokoleń – przywodzą wręcz na myśl pamięć kolektywną. Te historie, równocześnie znajome i obce, oraz to, w jaki sposób są przedstawiane, sprawia niesamowite wrażenie. Dla potrzeb filmów artysta usuwa charakterystyczne dla obrazów czy historii informacje, które wpisywałyby je w jakiś określony kontekst: ramy czasowe czy interpretacyjne danego dokumentu (nieistotne, czy będą to fragmenty wiadomości prasowych czy dzieła literackie). Poprzez usunięcie z nich wszystkich zbędnych opisów, takich jak arbitralne interpretacje autora czy prezenterów telewizyjnych, Hsu podkreśla wspólne wielu ludziom wzorce zachowań i ich ciągłe powielanie na przestrzeni dziejów.

Westchnienia kwiatów i shamisen (2012), praca pokazywana na wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits*, składa się z ośmiu filmów opowiadających historie zaczerpnięte z wydanej w 1979 roku książki *Taiwan jiu shi tan* (*Stare baśnie tajwańskie*) autorstwa Lin Dongchen, a jednocześnie dokumentuje życie na Tajwanie podczas japońskiej okupacji. Artysta przekształca historie zaczerpnięte z tej książki i odwiedza wspomniane w niej miejsca, by sfilmować aktorów wykonujących szereg prostych ruchów ciała: codzienne czynności

doprowadzone do abstrakcji. Następnie, klatka po klatce, zamalowuje każdą postać, dzięki czemu uzyskuje efekt filmu animowanego, który prezentuje w zapętleniu.

11 listopada 1970 (2012) powstała przy użyciu podobnej metody. Artysta dostosowuje tu do swoich celów historię zaczerpniętą z wycinków prasowych z 1970 roku, dotyczącą ustawienia i odsłonięcia w jednym z parków na Tajwanie pomnika Sun Yat-Sena, chińskiego rewolucjonisty, ojca założyciela Republiki Chińskiej w 1912 r. Pod koniec filmu artysta pokazuje fragment użytych przez siebie wycinków w formie plansz tekstowych, pomijając jednak informację o tym, że pomnik był wzniesiony ku czci Sun Yat-Sena.

Hsu Che Yu nadaje dokumentom i historycznym momentom nowe życie poprzez ich rekonfigurację, zgodną z jego własną interpretacją i odczytaniem. Następnie wykorzystuje te dane w filmach i fikcyjnych scenariuszach, rozgrywających się w jego obecności. Stwarza nową rzeczywistość historyczną poprzez zestawianie momentów historycznych ze współczesnymi lokalizacjami, eksplorując w ten sposób czas, przestrzeń i fikcyjne scenariusze. Urywkowe i powtarzane w monotonnym rytmie ruchy ciała postaci w jego filmach, nawiązują do pojęcia podświadomości zbiorowej, nie ograniczającej się wyłącznie do sfery myśli, ale zakorzenionej w ciele i działaniach. Czy te stale powtarzające się gesty nawiązują do tego, w jaki sposób ciało było poddawane narzucanej przez władzę okupacyjną dyscyplinie, chociażby poprzez przymus uczestniczenia w zbiorowych ceremoniach z hymnem narodowym czy paradach wojskowych? A być może są one wyłącznie abstrakcyjnym opisem powielających się stale historii i zachowań ludzkich?

Hsu Che Yu urodził się w 1985 roku w Tajpej na Tajwanie. Obecnie mieszka i pracuje w Tajpej.

Tekst
Meiya Cheng

Chia-Wei Hsu

Ruiny Biura Wywiadu (2015)

Wideo jednokanałowe, 4K Ultra HD, kolor, dźwięk, 13'30"

Dzięki uprzejmości artysty i Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains



Ruiny Biura Wywiadu (2015), kadr z filmu.
Dzięki uprzejmości artysty i Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

Chia-Wei Hsu tworzy bogate narracje i obrazy, by docierać do złożonych warstw znaczeniowych historii, geografii i kultur, które mają duży wpływ na życie ludzi w dzisiejszych czasach. Przeplatając ze sobą rzeczywistość i iluzję, wydarzenia historyczne i współczesne, artysta bada zapomniane historie zimnej wojny w Azji, opowiedziane z wielorakich perspektyw, kwestionując jednocześnie rolę sztuki współczesnej i filmu w tworzeniu ram dla rzeczywistości.

Jego filmy i instalacje odsłaniają złożoność i drugie dno kryjące się pod powierzchnią miejsc, oficjalnych historii, a nawet wspomnień rodzinnych. W poprzednich pracach tego artysty znajdziemy stworzoną przez niego mityczną istotę – jego babcię, opowiadającą po japońsku historię osiemdziesięciu ośmiu lat istnienia stoczni, która przetrwała okupację Tajwanu i zyskała kluczowe znaczenie dla rozwoju ekonomicznego tej wyspy, oraz muzyków nagranych podczas koncertów, prób i azjatyckiego tournée. Takie zestawienia rzeczywistości i legendy, oficjalnych narracji, osobistych wspomnień i życia w określonych miejscach odsłaniają konstrukty tożsamościowe stale uprzedmiotawiane przez rządy narodowe.

Film *Ruiny Biura Wywiadu* (2015) ukazuje wiele różnych przestrzeni – od błękitnego nieba po pozostałości byłej siedziby wywiadu czy ekrany w studiu nagraniowym, nakładając na nie w warstwie dźwiękowej wielowarstwową

opowieść, łączącą relację o przeżytych wydarzeniach z klasycznym mitem, by nawiązać do szczególnej historii części mieszkańców wsi Huei Mo. Przekształcając ruiny siedziby wywiadu w scenę dla tradycyjnego tajskiego teatru marionetek, muzyków i ludzi w maskach, Hsu przywołuje historię około 2000 chińskich żołnierzy, którzy w wyniku wycofania się sił Kuomintangu na Tajwan po przegranej z siłami Partii Komunistycznej w 1949 roku, utknęli we wsiach wzdłuż granicy Tajlandii i Myanmaru. W miarę upływu czasu życie pozbawionych jednoznacznej narodowości żołnierzy zespoliło się z życiem mieszkańców tych wsi. Niektórzy stali się najemnikami armii tajskiej, inni zaangażowali się w lokalny handel narkotykami lub pracowali dla CIA w latach 70., kiedy w Huei Mo zostało otwarte biuro wywiadu.

Pod koniec filmu Hsu odwraca kamerę od muzyków i teatru marionetek i kieruje ją na grupę zebranych tam ludzi: maski na ich twarzach sprawiają, że stają się oni jednym ciałem. Hsu rozplątuje i na nowo wikła wątki opowieści, pozostawiając przestrzeń dla dwuznacznych i złożonych ludzkich tożsamości. Bieg życia odzwierciedla skutki tego, co ukazane jest na ekranie, pozostawiając jednak widzowi możliwość zadania sobie pytania o jego własne rozumienie przedstawionych narracji.

Chia-Wei Hsu urodził się w Taichung na Tajwanie w 1983 roku. Obecnie mieszka i pracuje w Tajpej.

Tekst
Claudia Pestana

Filmowe pokazy specjalne

Kuratorka
Xiaofei Mo

Miejsce
KINO.LAB, Centrum Sztuki Współ-
czesnej Zamek Ujazdowski

Bilety
Bilety do nabycia w kasie
w dniu wyświetlania filmu.

Bilety w cenie
12/14 zł, bezpłatne
z biletem na wystawę.

Przegląd filmów towarzyszących wystawie *Duchy wspólnoty/Public Spirits* to wybór rozmaitych dzieł rzadko zestawianych ze sobą, które pozwalają na przyjęcie odmiennej perspektywy wobec tematów poruszanych na wystawie. W obecnych warunkach ponadnarodowego kapitalizmu, masowych migracji i obiegu informacji na niespotykaną wcześniej, globalną skalę, państwa narodowe stały się bardziej otwarte, a i ich definicje mniej sztywne. Badanie ram lokalnych, oddolnie budowanych społeczności w porównaniu z oficjalnymi państwami wiąże się często z ryzykiem popadnięcia w natywistyczną/lokalistyczną/eskapistyczną retorykę. Być może za pomocą pojęć zaczerpniętych od Michaela Hardta i Antonia Negri łatwiej będzie nam zrozumieć dzisiejsze państwa narodowe jako węzły powiązań i przepływów, które nieustannie się rekonfigurują w ramach zglobalizowanej sieci. Problematyka mobilności jest punktem wyjścia dla propozycji wybranych do programu filmowego. Wychodzą one poza teraźniejszość i przyglądają się powstawaniu dwóch szczególnych „figur” w powojennej historii: samochodu i „nowego człowieka”, rzucając światło na kształtowanie się naszej dzisiejszej struktury politycznej.

Samochód – nasz pierwszy bohater – jest symbolem industrializacji. Film otwierający przegląd to przełomowe dzieło Kidlata Tahimika *Perfumowany koszmar* (*Perfumed Nightmare*, Filipiny, 1977), na wpół autobiograficzna bajka, w której reżyser, grając samego siebie w roli kierowcy *jeepneya**, oświadcza: „Jestem Kidlat Tahimik, sam wybrałem swój pojazd i mogę przekraczać nim wszystkie mosty”. Tahimik, założyciel fanklubu Wernhera von Brauna** w swojej wsi, zabiera nas w podróż prowadzącą do pojednania z historią kolonialną i technologicznym determinizmem. W odróżnieniu od fabryki *jeepneyów*, produkującej pięć kutych ręcznie pojazdów na tydzień, w filmie *Oto Honda* (*This is Honda*, Japonia, 1962), zamówionym przez słynnego producenta samochodów, widzimy niezwykle wówczas nowoczesną linię montażową ponoć zdolną do produkcji dwunastu silników na sekundę. Oparty także na wątkach autobiograficznych, film ten jest osobliwym połączeniem marzeń o maszynach i opowieści pracowników fabryki, którzy w przerwach między zmianami fantazjują na temat polowania na zwierzęta z tylnego siedzenia motocykli Hondy.

W drugiej sesji zestawiono ze sobą komediodramat *Ajantarik* w reż. Ritwika Ghataka (Indie, 1958) oraz *Gomashta* w reż. Engineera Latifa (Afganistan, 1992). Oba filmy badają różne formy mobilności, współzależności i pracy poprzez staranne przedstawianie konkretnej rzeczywistości społecznej. *Ajantarik*, znany też pod tytułem *The Unmechanical* bądź *The Pathetic Fallacy*, opowiada

historię cynicznego taksówkarza, mieszkającego na terenach przemysłowych, którego jedynym towarzyszem jest jego samochód (w filmie to postać animowana) – chevrolet jalopy o imieniu Jagaddal. Drugi film – *Gomashta* – którego akcja rozgrywa się wokół niebezpiecznej górskiej przełęczy, to przekorne połączenie różnych gatunków: filmu drogi, filmów szpiegowskich i spaghetti westernów. Daje on wgląd w wielość graczy i ugrupowań zwalczających bądź zaangażowanych w produkcję i przemyt narkotyków, źródło dochodów mudzahedinów w czasach komunizmu w Afganistanie.

Drugim motywem przewodnim przeglądu jest pojęcie „nowego człowieka” i to, w jaki sposób subiektywne wizje zostały przetworzone i skonstruowane społecznie. Cierpką i humorystyczną krytykę znajdziemy w filmie René Viénet, przywłaszczającym sobie formułę sytuacjonistów w tytule *Czy dialektyka może rozbijać cegły?* (*Can Dialectics Break Bricks?*, Francja, 1973). Viénet zastąpił dialogi filmu o sztukach walki rodem z Hongkongu własnymi, przekształcając pierwotną historię buntu antykolonialnego podczas japońskiej okupacji Korei w konflikt między proletariatem a klasą biurokratyczną, zamieniając wszystkie efektowne kopniaki w ciosy ideologiczne i teoretyczne spory. W podobnie surrealistycznym tonie utrzymany jest drugi film w tej sekcji: *Czerwony oddział kobiet* (*The Red Detachment of Women*, Chiny, 1970), zapis baletu z rewolucji kulturalnej, częściowo oparty na prawdziwej historii. Nakręcony na tropikalnej wyspie w pobliżu południowej granicy Chin film przedstawia grupę kobiet w wojskowych mundurach, trzymających karabiny i poruszających się w idealnej synchronizacji. Ciała kobiet zostaną poddane podwójnej operacji: politycznemu przebudzeniu, ale też mechanizmowi standaryzacji.

Ostatni zestaw filmów zabiera nas w inne rejony nadmorskie – na piękne, bliżej nieokreślone wybrzeże w Ameryce Południowej. *Diabeł morski* (*Amphibian Man*, ZSRR, 1962) – po trosze science fiction, fantasy i romans – to baśń o syrenie na opak: młody mężczyzna, który zamieszkiwał głębiny oceanu, odkąd jego ojciec (marzący o stworzeniu utopijnej, podwodnej republiki) wyposażył go w skrzela, poszukuje miłości i akceptacji na lądzie. Urzekający publiczność dziwnym światem wypełnionym muzyką, światłem neonów, tańcem i świecącymi kostiumami, film pobił rekordy oglądalności krótko po premierze. Po tym niesamowitym filmie kostiumowym czeka nas film mrozący krew w żyłach. *A.K.A. Seryjny morderca* (*A.K.A. Serial Killer*, Japonia, 1969) w reż. Masao Adachiego, śledzi historię dziesiętnastoletniego chłopca, który został skazany za morderstwo czterech osób w czterech różnych japońskich miastach. W tym thrillerze, w którym zabójca jest nieobecny, kamera pokazuje pozostawiony przez niego, opustoszały krajobraz – czysty wyraz siły politycznej, która tak skrzywiła młodego człowieka, że stał się szalonym mordercą.

* Jeepney to popularny środek komunikacji publicznej na Filipinach oraz jeden z symboli filipińskiej kultury. Powstał z przerobionych amerykańskich terenówek wojskowych pozostawionych na Filipinach po II wojnie światowej. [Przyp. tłum.]

** Wernher von Braun – niemiecki uczynek, jeden z czołowych konstruktorów rakiet i pionier podboju kosmosu, po wojnie uczestnik amerykańskiego programu kosmicznego. [Przyp. tłum.]

Program

Zestaw pierwszy
25 września

18:30

Perfumowany koszmar
[*Perfumed Nightmare*]

1977

reż. Kidlat Tahimik
(Filipiny, ur. 1942)

16 mm przeniesione
na taśmę wideo, 94'

W języku tagalskim
(tagalog) i angielskim
z polskimi napisami

Dzięki uprzejmości artysty

Oto Honda
(*This is Honda*)

1962

Honda Motor and Nichiei
Science Film Studio (Japonia)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 35'

W języku japońskim
z angielskimi napisami

Dzięki uprzejmości Muzeum
Filmów Naukowych, Japonia

**Wstęp kuratorki
przełądu**

dyskusja otwarta
dla publiczności

Xiaofei Mo

(ur.1986) zajmuje się archiwizacją dokumentów audiowizualnych i działa w Nowym Jorku. Interesuje ją poetyckość i porowatość materiałów filmowych. Obecnie pracuje w kooperacyjnej platformie archiwaliów Mysterious Objects at Noon. Była między innymi redaktorką katalogu

Zhou Tao: Blue and Red (2015), asystentką w projekcie filmowym *CAMP Men at Work with Boxes in Stereo* (2015), pracowniczką naukową w the Seagull Foundation for the Arts w Kalkucie (2008), miała też wystąpienia w Met Breuer oraz International Studio & Curatorial Program. Po-

Zestaw drugi
30 października

18:30

Ajantrik

1958

reż. Ritwik Ghatak
(Indie, ur. 1925)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 97'

W języku bengalskim
z polskimi napisami

Dzięki uprzejmości National Film
Archive of India, specjalne podzięko-
wanie dla Indiacine.ma

Gomashta

1992

Engineer Latif
(Afganistan, ur. 1950)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 16'

W języku dari z polskimi
napisami

Dzięki uprzejmości
Afghan Film Archive
i artysty

Zestaw trzeci
18 grudnia

18:30

*Czy dialektyka może
rozbijać cegły?*
[*Can Dialectics
Break Bricks?*]

1973

René Viénet (Francja, ur. 1944)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 82'

W języku francuskim
z polskimi napisami

Dzięki uprzejmości artysty

20:00

Czerwony oddział kobiet
[*Red Detachment
of Women*]

1970

Pan Wenzhan
(Chiny, ur. 1924),
Fu Jie (Chiny, ur. 1930)

35 mm przeniesione
na taśmę 16mm, 105'

W języku chińskim
z angielskimi napisami

Dzięki uprzejmości Arsenal Institute
for Film and Video Art

nadto pracuje w archiwum Asia Art Archive in America, gdzie zarządza publicznie dostępną kolekcją prac video-art. Zrealizowała też wiele wydarzeń publicznych, w tym konferencję *Archival Impulse: Collecting and Conserving the Moving Image in Asia* (w ramach współpracy z Mu-

Zestaw czwarty
8 stycznia

18:30

Diabeł morski
[*Amphibian Man*]

1962

Vladimir Chebotaryov
(ZSRR, 1921–2010),
Gennadi Kazinsky
(ZSRR, 1910–1983)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 95'

W języku rosyjskim
z polskimi napisami

20:15

A.K.A. Seryjny morderca
[*A.K.A. Serial Killer*]

1969

Masao Adachi
(Japonia, ur. 1939)

35 mm przeniesione
na taśmę wideo, 86'

W języku japońskim
z polskimi napisami

Dzięki uprzejmości
Adachi Screening Committee

seum of Modern Art i Collaborative Cataloguing Japan w 2015) i serię pokazów *My Camera Doesn't Lie? Documentary Aesthetics in East Asia* (Columbia University, 2015). Posiada tytuł doktorski z logiki (Uniwersytet Sun Yat-sen) i magisterski ze studiów nad kinem (New York University).

Program wydarzeń towarzyszących

18 września

19:00
Laboratorium
Screen Green – wykład performatywny
Ho Rui An (Singapur)
Wstęp wolny

22 września

19:00
Duchy wspólnoty /Public Spirits
– wernisaż wystawy
Kuratorka
Meiya Cheng (Tajwan)
Obecni artyści
Liu Ho Jang (Tajwan),
Chen Szu Han (Tajwan),
Teng Chao-Ming (Tajwan),
Art Labor: Truong Cong Tung
i Tran Quynh Anh (Wietnam),
Ho Rui An (Singapur), lifepatch:
Adhari Donora (Indonezja),
Sutthirat Supaparinya (Tajlandia),
Orawan Arunrak (Tajlandia)
Wstęp wolny

Daty i szczegóły poszczególnych wydarzeń prosimy śledzić na stronie internetowej Zamku Ujazdowskiego oraz na Facebooku.

www.csw.art.pl

Informacja

(+48) 22 628 12 71–73, w.135
od wtorku do niedzieli, w godz. 12.00–19.00
(w czwartki do godziny 21.00)
mail: info@csw.art.pl

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
zastrzega sobie możliwość zmian w programie.

23 września

16:00–19:00
Otwarte spotkania i dyskusje z artystami biorącymi udział w wystawie Duchy wspólnoty/Public Spirits
16:00–17:30
Art Labor, Chen Szu Han,
Liu Ho Jang /miejsce: *Rosa ludu Jarai - hamak café*
5:45–7:00
Sutthirat Supaparinya,
lifepatch, Orawan Arunrak,
Teng Chao-Ming /miejsce:
Powieść bez tytułu oraz Nie, Dawidzie! – zakazane książki dla dzieci
Wstęp wolny

24 września

15:00
Oprowadzanie kuratorskie:
Meiya Cheng
w języku angielskim
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

16:00
Oprowadzanie
Karolina Marcinkowska
asystentka kuratorki
wystawy
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

25 września

Warsaw Gallery Weekend

15:30
Oprowadzanie kuratorskie
Meiya Cheng
w języku angielskim
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

16:30
Oprowadzanie
Karolina Marcinkowska,
asystentka kuratorki
wystawy
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

29 września

18:00
Sztuka z perspektywy...
Oprowadzanie
Karolina Marcinkowska
asystentka kuratorki
wystawy
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

8 października

15:00
Oprowadzanie po wystawie
w języku angielskim
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

18:00

Oprowadzanie po wystawie
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

20 października

18:00
Sztuka z perspektywy...
Oprowadzanie
Jakub Królikowski,
organizator Festiwalu
Filmowego Pięć Smaków
Wstęp wolny,
zbiórka w holu CSW

Smykowitzje

warsztaty, spotkania, koncerty
inspirowane wystawą.
dla dzieci w wieku 0–5 lat
Informacje i zapisy:
info@csw.art.pl

Lista dzieł

1

UuDam Tran Nguyen

Waltz of the Machine Equestrians (2012)
Wideo jednokanałowe, 4'30"

2

Charles Lim

PAŃSTWO MORSKIE 2: kiedy zło znika (2012)
Mapa z adnotacjami wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (123×89×8,5 cm i 108,5×76 x 7,5 cm)

PAŃSTWO MORSKIE 7: niemy człowiek z piasku (2012)
video, 52'37"

PAŃSTWO MORSKIE 7: niemy człowiek z piasku (2012)
transkrypcja

PAŃSTWO MORSKIE 8: siatka (2014)
Mapa hydrograficzna GSP1 z adnotacjami, wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (117×87 cm i 117×87 x 8 cm)

PAŃSTWO MORSKIE 9: proklamacja: pulau punggolsebarokeastasmalunbukomsentosatuasviedamartekongmarinajurongcovebranibaratchangilautekongsajahatse-nanghantu (2015)
Mapa hydrograficzna GSP1 z adnotacjami, wydana przez Admiralicję i władze portowe Singapuru (160×76 x 8,5 cm)

Wewnątrz/Na zewnątrz (2003)
Instalacja ze stu siedmioma oprawionymi fotografiami C-print i mapami hydrograficznymi GSP1

Wszystkie wątki wypływają (2011)
Wideo jednokanałowe, dźwięk, 21'

3

Teng Chao-Ming

Gra woli (2016)
Rysunki i zapiski na sześćdziesięciu archiwaliach

4

Vandy Rattana

MONOLOG (2015)
Wideo jednokanałowe HD, kolor, dźwięk, 18'55"

Koprodukcja Jeu de Paume, FNAGP i CAPC

Stawy po bombach (2009)
Pięć serii fotografii, 90×105 cm każda

5

Zhou Tao

Niebieski i czerwony (2014)
Wideo jednokanałowe HDV, kolor, dźwięk, 25'

Wykonane na zamówienie First Han Nefkens – BACC Asian Contemporary Art Award

6

Orawan Arunrak

Mój ojciec chrzestny (2014–2015)
Kurtka wojskowa należąca do ojca chrzestnego artystki (1935–2013), ręcznie podszyta złotą nicią

Ona broni godności ojca (2014)
Wideo jednokanałowe z dźwiękiem, 4'22"

Właściciel (2015)
Akryl na papierze z wytłoczoną fakturą płótna, 30 elementów (każdy 6,5×9 cm); informacje od ludzi z Północy (Wietnam), 15 elementów (każdy 3×7 cm); Południa (Wietnam), 15 elementów (każdy po 3×7 cm); odciski palców (z Północy i Południa) na papierze, 30 elementów (każdy 3×7 cm); neony, 2 elementy; przezroczysty akryl, 30 elementów (każdy 6,5×9 cm)

7

Kwan Sheung Chi

Rewolucja – za kompletnym uwolnieniem sztuki! (2016)
Zapętlone wideo na YouTube, performans

8

Sutthirat Supaparinya

Powieść bez tytułu (2016)
Kolaż z wielu portretów byłych premierów, pocięte fotokopie dziewiętnastu wersji konstytucji Tajlandii, projekcja wideo, radio

Nie, Dawidzie! – Zakazane książki dla dzieci (2016)
Instalacja (książki dla dzieci zakazane w Azji, Oceanii i w USA, pocięte fotokopie zakazanych książek, ręcznie wykonane fiszki i drewniane pudełko)

9

lifepatch

Bedil (2015)
Gra/instalacja interaktywna

10

Chen Szu Han

Zamień się działką (2014)
Jednokanałowe wideo cyfrowe, 7'46"

Przy wsparciu Taipei Artist Village

Nikogo kogoś każdego (2014)
Instalacja site-specific: neon, metal, 2,5×2,5×2,5 m

Badania na temat granic (2016)
Dwadzieścia pięć rysunków, ołówek na papierze, 17,6×25 cm

Spotkamy się na granicy, wkrótce (2016)
Zapętlona instalacja dźwiękowa
We współpracy z Fang Yen Hsiangiem; muzyka: Fang Yen Hsiang; tekst: Chen Szu Han; wokół: Liu Yo Chi; dźwięk: Geek Lee Brothers; montaż, mastering: Geek Lee Brothers, Fang Yen Hsiang

11

Vuth Lyno

Thoamada II (2012–2013)
6 dyptyków zdjęć (180×60 cm każdy)

12

Chen-Yu Mao

Wybuch-chmura, jezioro Dongting i śmierć Znaczącego (2015)
Wideo jednokanałowe HDV, kolor, dźwięk, 78'

13

Liu Ho Jang

Na pięćdziesiątą rocznicę (2016)
Wydruk z drukarki atramentowej na półprzezroczystej taśmie filmowej, light box, 60×80×10 cm

Powiewająca flaga (2016)
Stal nierdzewna, przędza, instalacja wideo, 200×380 cm

Jego głębia – mieszkanie na poddaszu (2008)
Wydruk z drukarki atramentowej na filmie, dibond, 55×75 cm każdy

Light box installation,
300×240×10 cm

Projekt Nike: 14 miejsc Nike Herkulesa na Tajwanie (2016)
Sklejka, stal, szkło, 60×240×110 cm, wydruk z drukarki atramentowej na papierze, 12×18,5 cm każdy

506054-II (2008)
Wydruk z drukarki atramentowej na papierze, dibond, 150×110 cm

Nie ma kabla, nie będzie autoportretu (2008)
Wydruk z drukarki atramentowej na papierze, dibond, 60×90 cm

14

Jen Liu

Czerwony oddział kobiet (2015–2016)
Instalacja kostiumowa: kostiumy z bawełny, spandexu i pianki, drewniane figury

Źródło: Czerwony oddział kobiet
nakład otwarty plakatu, czerwony i czarny tusz na różowym papierze A1

Czerwony oddział kobiet (pierwsza wersja performansu) wideo jednokanałowe HD kolorowe, 13'30"

Dzięki uprzejmości artysty i Upstream Gallery, Nowy Jork

15

Ho Rui An

Screen Green (2015)
Instalacja w technikach mieszanych (wideo, wydruki cyfrowe), performans

16

Art Labor

Rosa ludu Jarai – hamak café (2016)
Instalacja (stoliki do kawy, hamaki, telewizory)

Śmierć, wrona, szkielet, węgiel drzewny, konik polny, świerszcz i rosa (2016)
Instalacja z terkotek wykonanych przez lud Jarai

17

Dinh Q. Lê

Światło i wiara: szkice z życia z wojny wietnamskiej (2012)
70 rysunków na papierze; ołówek, akwarela, tusz i farby olejne

Wideo jednokanałowe, kolor, dźwięk, 35'

18

Agung Kurniawan

Seria – seryjni mordercy (2016)
Rysunki na papierze, 195×190 cm; 3 rysunki 27×35 cm; 7 rysunków 65×60 cm

Worki z manekinami rozmieszczone w przestrzeni miejskiej

19

Maung Day

To, czego monsun nie wie (2016)
Rysunek ołówkiem na papierze, 28×29 cm

Tam, skąd pochodzę, ludzie jedzą lotosy (2016)
Rysunek ołówkiem na papierze, 28×39 cm

Ojciec zamienił nas w rośliny (2016)
Rysunek ołówkiem na papierze, 28×39 cm

Żołnierz śni o dzikich koniach (2016)
Rysunek ołówkiem na papierze, 28×39 cm

Chronić go to mój obowiązek #1 (2016)
Rysunek długopisem na papierze, 28×39 cm

Chronić go to mój obowiązek #2 (2016)
Rysunek długopisem na papierze, 28×39 cm

Objawienie słońca (2016)
Rysunek długopisem na papierze, 28×39 cm

Panie, łowiliśmy ryby całą noc i niczego nie złowiliśmy (2016)
Rysunek długopisem na papierze, 28×39 cm

20

Hsu Che Yu

Westchnienia kwiatów i shamisen (2012)
Zapętłona instalacja ośmiokanałowa

11 listopada 1970 (2012)
Jednokanałowe wideo HD, 8'10"

21

Chia-Wei Hsu

Ruiny Biura Wywiadu (2015)
Wideo jednokanałowe 4K Ultra HD, kolor, dźwięk, 13'30"

Dzięki uprzejmości artysty i Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

Artyści

- 1 UuDam Tran Nguyen
- 2 Charles Lim
- 3 Teng Chao-Ming
- 4 Vandy Rattana
- 5 Zhou Tao
- 6 Orawan Arunrak
- 7 Kwan Sheung Chi
- 8 Sutthirat Supaparinya
- 9 lifepatch
- 10 Chen Szu Han
- 11 Vuth Lyno

- 12 Chen-Yu Mao
- 13 Liu Ho Jang
- 14 Jen Liu
- 15 Ho Rui An
- 16 Art Labor
- 17 Dinh Q. Lê
- 18 Agung Kurniawan
- 19 Maung Day
- 20 Hsu Che Yu
- 21 Chia-Wei Hsu

{CSW} Zamek Ujazdowski

Pierwsze piętro

