

PROTOTYPY / 04:
**AGATA SINIARSKA.
OSUWISKO**

PROTOTYPES / 04:
**AGATA SINIARSKA.
(LAND)SLIP**

ms²

04

Prototypy wykorzystują kolekcję muzeum w duchu ekologii. Zamiast służyć wytwarzaniu nowych obiektów, promują pomysły, które są twórczym przekształceniem i ponownym użyciem zasobów. Opierają się na założeniu, że historyczne idee, ponownie wprowadzone w ruch, mogą stać się inspiracją do wyobrażania sobie nowych sposobów zarządzania światem.

In the spirit of ecology, the series of projects entitled *Prototypes* has chosen to look to the Museum's existing collection. Rather than producing new objects, the projects promote ideas based on the creative transformation and recycling of existing resources. They are based on the assumption that when set in motion – made fresh again – historical ideas can serve as an inspiration for imagining new ways of organising the world.

WYOBRAŹMY SOBIE OSUWANIE SIĘ ŚWIATÓW

KATARZYNA SŁOBODA

Artyści i artystki tworzą światy. Wiedziała o tym Ursula K. Le Guin, która w swoich powieściach wysyłała nas, czytelniczki i czytelników, na planety istniejące (jedynie?) w wyobraźni, w których panują odmienne zwyczaje i relacje. W jednym ze swoich esejów pisała: „Tworząc nowy świat, zaczynamy niewątpliwie od starego. By odnaleźć świat, być może musisz jakiś stracić. Może musisz się zgubić. Taniec odnowy, ten, który stworzył świat, był zawsze tańczony tutaj na krawędzi, na skraju...”¹. Gdzie jest owo „tutaj” i podążające za nim „teraz”? Być może właśnie w tym momencie i pod naszymi stopami. Czy ową przepaścią, nad którą stoimy, nie jest masowe wymieranie gatunków, zagłada klimatyczna i inne powolne lub szybkie kataklizmy, które zwiastują realny koniec światów (ginących ekosystemów czy skupisk ludzkich, w obszarach świata, w których – z uwagi na ocieplanie się klimatu – niedługo nie będzie dało się żyć)?

Tańczenie na skraju przepaści, czyli sztuka przetrwania na zniszczonej planecie

Czym miałby być ów taniec stwarzający nowy świat na ruinach starego? Taniec jest nie tylko formą ekspresji, ale też aktywnym badaniem możliwości własnego ciała, relacji jego mięśni, stawów, ścięgien i kończyn do przestrzeni. Jest wreszcie pozawerbalnym narzędziem nawiązywania relacji z innymi ciałami. Jako jedna z dziedzin sztuki w najbardziej dostówny sposób aktywizuje człowieka, mobilizuje jego ciało i myśli do innego rodzaju działania. Choreografia jako jedna z najważniejszych metodologii pracy w ramach tworzenia tańca to w najprostszym ujęciu komponowanie ruchu i relacji ciał w czasie i przestrzeni oraz tego, jak owa sieć relacji odbierana będzie przez widzów.

Wraz z Agatą Siniarską właśnie tak myślimy o wystawie, którą przygotowaliśmy w dialogu z wybranymi dziełami z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi w ramach czwartej odsłony cyklu *Prototypy*. Owe ciała to właśnie prace, które mają okazję oglądać Państwo na wystawie, a ich wzajemne relacje tylko z pozoru są statyczne – przecież tworzone są ciągle na nowo z każdym poruszeniem się Waszych ciał i uważności, z każdym nowym skojarzeniem, interpretacją, myślą, odczuciem.

LET US IMAGINE THE WORLDS SLIPPING AWAY

KATARZYNA SŁOBODA

Artists create worlds. Ursula K. Le Guin – who in her novels sent us, her readers, to planets with different customs and relationships that existed (exclusively?) in our imagination – knew this very well. In one of her essays, she wrote: “To make a new world, you start with an old one, certainly. To find a world, maybe you have to have lost one. Maybe you have to be lost. The dance of renewal, the dance that made the world, was always danced here at the edge of things, on the brink...”¹ Where is this “here” and “now”? Perhaps at this point it is right below our feet. Isn’t this the abyss that we are staring into right now? The mass extinction of species, climate annihilation, and other gradual or abrupt cataclysms that herald the real end of the world, such as humans and ecosystems disappearing from areas that will be soon impossible to inhabit because of global warming.

Dancing on the edge of the abyss, or the art of surviving on a destroyed planet

What would this dance be like, creating a new world on the ruins of the old one? Dance is not just a form of expression, but it is also an active exploration of the possibilities of one’s own body: the relationship between its muscles, joints, tendons, limbs and space. Finally, it is a non-verbal tool for establishing relationships with other bodies. As one of the fields of art, it activates people in the most literal way, mobilizing their body and thoughts to work in a different way. In the simplest terms, choreography, as one of the most important methodologies of work in dance, involves composing movement and conceiving the relationships between bodies across time and space; and understanding how the audience will perceive this network of relations.

Together with Agata Siniarska, this is how we feel about the exhibition, which has been prepared in dialogue with selected works from the collection of Muzeum Sztuki in Łódź as a part of the fourth edition of the *Prototypes* series. The bodies in question are the exhibited artworks, and their mutual relations are only seemingly static – after all, they are constantly re-created with

Ów ruch wyznacza dla nas dynamikę wystawy, w której badamy proces osuwania się materii, myśli, emocji, pamięci. Nie jest to osuwanie się ku czemuś, ale sam ruch osuwania się w dół, ku ziemi, podyktowany prawami grawitacji. Osuwanie się jako powolne odchodzenie (z tego świata, z pamięci, z historii?).

Wystawa to rodzaj *innego archiwum* (co w swoim tekście proponuje Agata Siniarska), archiwum materialności dzieł, które przechowuje ślady pracy artystek. Czy rzeźby Aliny Szapocznikow, tak często złożone z odlewów jej nóg czy brzucha, nie stanowią archiwum jej ciała? Czy kolaże Jadwigi Maziarskiej to nie archiwum żywotności jej wizualnej wyobraźni, szkice badające i rozbijające percepcyjne schematy i samą materialność form, faktur, zjawisk, relacji? A monotypie Marii Jaremy to może archiwum napięć form i kształtów, które odnieść możemy do układu nerwowego żywego organizmu? Tak rozumiane archiwum samo w sobie jest żywym, pulsującym organizmem, którego jedynym sensem jest wchodzenie w relacje z innymi organizmami, a zasadą działania – ciągła przemiana. Stanowi ono w ramach wystawy miejsce i moment spotkania przeszłości i przyszłości w procesie zmysłowego odczuwania i wyobrażania naszej współdzielonej teraźniejszości.

Agata Siniarska wspólnie z Justyną Stasiowską przygotowały pejzaż dźwiękowy wystawy oparty o materialność dzieł sztuki i niezauważalne procesy niszczenia, jakim podlegają. Stanowi on niejako stałe zapośredniczenie widmowej obecności artystki, a jednocześnie echo performansu, który w ramach wystawy pokaże ona zaledwie kilkukrotnie. Tym wszystkim jest dla nas *Osuwisko*. Wystawa jako opowieść mogąca pomieścić wiele równoczesnych narracji i sprzecznych odczuć, pojemna i nietworząca hierarchii jak worek (podążając za innym esejem Ursuli K. Le Guin, przywołanym przez Agatę Siniarską w pierwszych akapitach jej tekstu). W tym czasie osuwania się, znikania, wymierania światów potrzebujemy nowego rodzaju opowieści, jak postulowała badaczka Donna Haraway w filmie Fabrizio Terranovy *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016). Kto, jak nie artyści i artystki, może snuć owe nowe opowieści związane z trudną sztuką przetrwania na zniszczonej planecie (by odwołać się do tytułu zaproponowanego przez inną badaczkę Annę Tsing)?²

1 U.K. Le Guin, *World-making* (1981) [w:] tejże, *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Grove Press, Nowy Jork 1989, s. 47–48 (ttum. wt.).

2 *Arts of Living on a Damaged Planet*, red. A. Lowenhaupt Tsing, H.A. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.

each movement of a visitor's body; and their awareness gives rise to new associations, interpretations, thoughts, and feelings. For us, this movement determines the dynamics of the exhibition, in which we study the process of the collapse of matter, thoughts, emotions, and memory. It is not a slipping towards something, but rather the very downward movement towards the ground, dictated by the laws of gravity. Slipping away is understood as a slow departure (from this world, from memory, from history?).

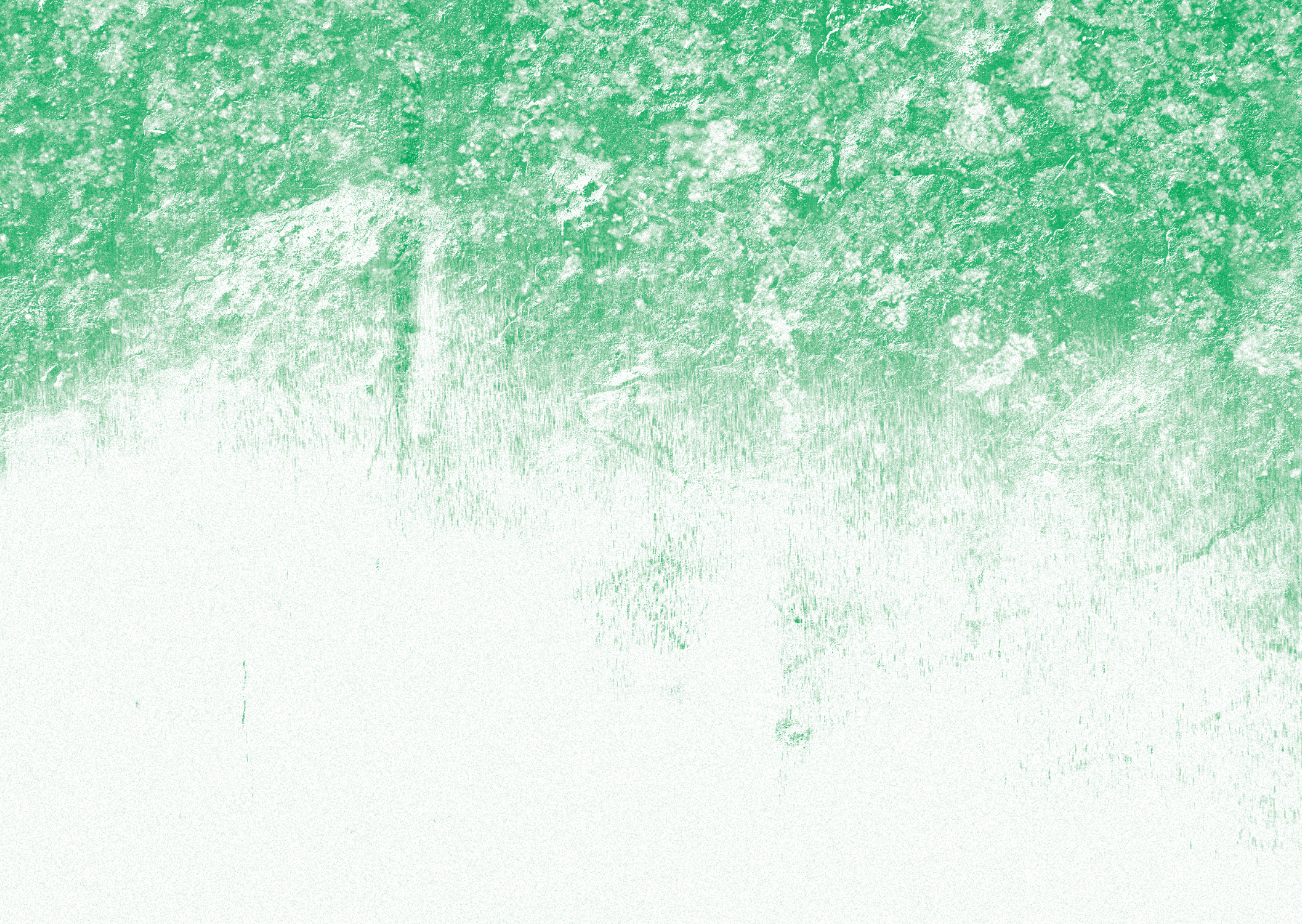
The exhibition is a kind of an *other archive* (as proposed in her text by Agata Siniarska) – an archive of the material qualities of artworks that preserve traces of the artist's work. Do Alina Szapocznikow's sculptures, so often composed of casts of her legs or belly, constitute an archive of her body? Are not Jadwiga Maziarska's collages an archive of the liveliness of her visual imagination, with her sketches exploring and breaking down the patterns of perception and the very materiality of forms, textures, phenomena, and relationships? Are Maria Jarema's monotypes not an archive of tensions of forms and shapes that can be related to the nervous system of a living organism? The archive, understood in this way, is in itself a living, pulsating organism, whose sole purpose is to enter into relationships with other

organisms, and the only principle of acting, continuous change. Within the framework of the exhibition, the archive is the space and time, the past and the future, meeting in the process of sensory feeling and imagining our shared present.

For the exhibition, Agata Siniarska and Justyna Stasiowska have created a soundscape based on the materiality of artworks and the imperceptible processes of obliteration which they are subject to. It is a kind of constant mediation pertaining to the spectre-like presence of the artist, and simultaneously an echo of the performance which Siniarska will present just a few times during the course of the exhibition. This is what (*Land*)slip represents for us: the exhibition as a story that, like a bag, can contain a series of simultaneous narratives and contradictory emotions that are capacious and non-hierarchical (following another essay by Ursula K. Le Guin, and quoted by Siniarska in the first paragraphs of her text). In this time of slipping away, disappearing, and extinction, we need a new kind of story, as researcher Donna Haraway postulated in Fabrizio Terranova's film, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016). Who, if not artists, can weave these new stories about the difficult art of surviving on a damaged planet (to refer to the title proposed by another researcher, Anna Tsing)?²

1 Le Guin, Ursula K., *World-making* (1981) [in:] *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press, 1989, pp. 47–48.

2 *Arts of Living on a Damaged Planet*, red. A. Lowenhaupt Tsing, H.A. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.



AGATA SINIARSKA

Zaprawa

Zacznę od krótkiej opowieści. A może nie opowieści, ale teorii. A może nie teorii, ale fikcji, zdania, opinii, powiastki, piosenki, przypowieści, sensacji, faktu, bytu, istnienia – w każdym razie tego, co wydarzyło się naprawdę. Zacznę od opowieści Ursuli K. Le Guin¹. Za czasów paleolitu i neolitu ludzkie istoty zajmowały się głównie zbieractwem. Jest ludzką sprawą, by gromadzić rzeczy – zarówno rzeczy piękne, jak i rzeczy pięknie użyteczne. Działo się to wtedy, kiedy ludzkość miała dużo wolnego czasu. Nie każda osoba była zajęta wychowywaniem dzieci, nie każda osoba miała dryg do gotowania lub śpiewu, stąd z braku zajęć istota ludzka zaczęła polować. Nie chodziło jednak o zdobycz, ale o historię, z którą się z polowania powracało. Historię, którą po wyprawie można było podzielić się z innymi. Ta historia

nie była historią grup ptaków odpoczywających u brzegu jeziora lub historią mrówek pieczołowicie budujących swoje miasta. Ta historia nie była zastysznaną piosenką lub tańcem, nie była też powiewem mroźnego wiatru, rosnącym od wieków drzewem. To są małe historie, a człowiek potrzebował historii wielkiej i wertykalnej. I tak, wedle Le Guin, pojawił się bohater, a wraz z nim bohaterskie opowieści. Wtedy też pojawił się podział na spektakularne wyczyny i małe ploteczki. Plotki nie są ważne, plotki nie opisują bohaterów i ich bohaterskich czynów, plotki omijają ich łukiem. Plotki są szybkie i zwiewne, nieuchwytnie. Nigdy nie wiadomo, kto je zaczął, skąd pochodzą i jakim sposobem tak szybko i po cichu się rozprzestrzeniają. Historie bohaterów są wielkie, pieczołowicie drążone w marmurach – stoją na piedestałach, by były widoczne z daleka, by były widoczne przez wieki.

Pewne archiwa też przetrwają wieki. To archiwa instytucjonalizowane, ściśle skodyfikowane, osadzone w systemie, otoczone gwardią strażników. To archiwa, które kochają swoje przedmioty i o nie dbają, ale w tej zaciśniętej miłości wykluczają inne historie, definiując je jako nieistotne drobnostki. „Ach, to była tylko drobnostka, niewarta zwracania sobie głowy” – można usłyszeć u bram archiwum. Ale co, gdy chcemy poznać te inne historie?

AGATA SINIARSKA

Prelude

I shall start with a short story. Or perhaps not a story, but rather a theory. Or maybe not a theory, but a fiction, a sentence, an opinion, a tale, a song, a parable, a sensation, a fact, a being, an existence – in any case, I will start with what really happened. I will start with a story by Ursula K. Le Guin¹. During the Paleolithic and Neolithic eras, human beings were mainly engaged in wildcrafting and gathering. It is a human thing to collect things, both beautiful things and beautifully useful things. This happened when humanity had plenty of free time. Not every person was busy bringing up children, not every person had a knack for cooking or singing; so for the want of an occupation, human beings started hunting. However, it was not about prey, but about the story which one came back with from the hunt. A story that could be shared

with others after the expedition. This story was not the story of the groups of birds resting by the shore of a lake, or the story of ants building their cities with care. This story was not an overheard song or dance, nor was it a light gust of cold wind, a tree that had been growing for centuries. These were small stories; and man needed a great and “vertical” history. And so, according to Le Guin, a hero appeared, and with him, heroic stories. It was then that the division into spectacular stunts and small gossips appeared. Gossips are not important, gossips do not describe the heroes and their heroic deeds: gossips bypass them. Gossips are fleeting and airy, elusive. You never know who started them, where they came from and how they spread so quickly and quietly. The stories of the heroes are great, meticulously hollowed out in marble, standing on pedestals: to be seen from afar, to be seen (and heard) for centuries.

Some archives will also survive for centuries. They are institutionalised, strictly codified archives, embedded in a system, surrounded by guards. These archives care for and love their objects, but in this restricted love they exclude other stories, defining them as unimportant little things. “Oh, it was only a trifle, not worth bothering about” – you can hear at the gates of an archive. But what if we want to know these other stories; where do we have

Gdzie mamy ich szukać, wiedząc, że nasz gatunek przypisał się do historii bohaterów, którą to opowiadamy przecież od momentu, gdy przyszło nam opanować język? Tyle że świat się zmienił. Żyjemy w czasach szóstego wymierania. Życie na tej planecie, a w konsekwencji i nasza przyszłość są poważnie zagrożone. Za każdym razem, gdy jakieś życie znika, zanika kawałek wszechświata, zanika fragment tkanki naszych nieświadomych doznań. Świat umiera z każdą nieobecnością, a procesu wymierania nie da się oddzielić od ludzkości. Natura ludzka jest związkiem międzygatunkowym i dlatego wymieranie nie jest tylko wymieraniem, ale współwymieraniem, naszym wymieraniem. Należymy do wspólnoty wielogatunkowej i to wielogatunkowość stanowi naszą wspólną przyszłość. Nasza przyszłość nie może zapomnieć o przeszłości, dziedziczy ją jako dynamiczny i zmienny dar. To ciągłe pytanie o to, jak napisać wspólną historię – nie o świecie, ale w świecie i ze światem. Każdy wybór odgrywa ważną rolę w kształtowaniu przyszłości. Co ma być stracone, co zachowane, co zapamiętane? Jeśli pisanie wspólnej przyszłości zaczyna się od pisania przeszłości, to działanie to powinno znaleźć swoje preludium w archiwach.

Ursula K. Le Guin pisze (pisze czy pisała – jakie archiwa przechowują jej słowa?),

że naturalnym kształtem opowieści jest worek lub torba. Książka przechowuje słowa, a słowa przechowują znaczenia. Powieść tworzy silną więź pomiędzy swoimi elementami i nami. A wszystko to mieści się w torbie. I trzeba też dodać, że w tej torbie bohater ze swoją bronią niezbyt dobrze się prezentuje. Bohater potrzebuje piedestałów, potrzebuje hierarchii, a tu wrzucony jest w worek, zrównany z innymi elementami opowieści.

Le Guin pisze powieści. Ja piszę choreografię. Choreografia stanowi medium zapisu, to znaczy jest zapisem, zapisywaniem oraz tym, czym i w czym się ten zapis zapisuje. Choreografia to relacje pomiędzy działaniem, przedmiotem tego działania i narzędziami działania. Poruszające się ciało (ludzkie i nieludzkie) nie tylko wykonuje ruchy na scenie, ale porusza się w swoim złożonym środowisku, dialogując z nim poprzez ruch – ruch fizyczny, ruch kulturowy, ruch społeczny, ruch biochemiczny, poprzez ciała fizyczne, ciała społeczne, historyczne i biologiczne. To całe spektrum aktywnych sieciowości – materialności, dyskursów, ekonomii, polityki, ekologii – tworzące nowe możliwości myślenia o relacjach między ciałami, podmiotowościami, sytuacjami, przedmiotami, polityką i ruchami – myślenia o nich na bardzo namacalnym, fizycznym poziomie, w przestrzeni z różnymi formami

to look for them, knowing that our species conceived a story of heroes, which we began recounting the moment we started to learn language. Only the world has changed. We are living in a time of the sixth mass extinction. Life on this planet, and consequently our future, is under serious threat. Every time a snippet of life disappears, a piece of the universe disappears, a fragment of the tissue of our unconscious sensations disappears. The world dies with every absence, and the process of extinction is not separated from humanity. Human nature is an interspecies relationship, and hence extinction is not just extinction, but co-extinction, our extinction. We are in a multispecies community, and a multispecies world is our common future. Our future must not forget the past; it inherits it as a dynamic and changeable gift. It is the perennial question of how to write a common history, not about the world, but in and with the world. Every choice plays an important role in shaping the future. What is to be lost, what is to be preserved, what is to be remembered? If writing a common future starts with writing the past, this activity should find its prelude in the archives.

Ursula K. Le Guin writes (does she write or did she write – which archives keep her words?) that the natural shape of the novel is a bag. A book stores words, and words store

meanings. The novel creates a strong bond between its elements and us. And all of this is contained in the bag. And it is also important to add that in this bag the hero with his weapon does not fare too well, being only equal to the other elements of the story.

Le Guin writes novels. I write choreographies. Choreography is a medium of notation, that is to say it is a notation, notating, as well as a space where it is being notated into. Choreography is the relationship between action, the object of the action and the tools of action. A moving body (human and non-human) not only makes movements on stage, but also moves in its complex environment, entering into a dialogue with it through movement – physical movement, cultural movement, social movement, biochemical movement, through physical, social, historical and biological bodies. It is a whole spectrum of active networking – materiality, discourses, economics, politics, ecology – creating new opportunities to think about relationships between bodies, subjects, situations, objects, politics and movements – to think about them on a very tangible, physical level, in a space with different forms of existence, which is constructed and negotiated through performative, bodily, motion-based and sensory processes. Choreography is a place where somatics and politics intersect – a place

istnienia, która jest konstruowana i negocjowana poprzez performatywne, cielesne, sensoryczne procesy. Choreografia stanowi miejsce przecięcia się somatyki i polityki – miejsce, w którym percepcja ciała spotyka się z zaangażowaniem społecznym – pomiędzy krajobrazami somatycznymi a środowiskowymi, pomiędzy ciałami ludzkimi i nieludzkimi.

Choreografia lubi worki, lubi kształt toreb, szczególnie tych wypełnionych różnorodnymi ciałami i ich transkorporalnymi relacjami. Gdyby to archiwa były workiem, torbą, jakie historie by opowiadały? Gdzie miałyby początek, a gdzie koniec? Kiedy byłyby uchwytny, a kiedy podrywałyby się z miejsca jak spłoszone ptaki? Jakie tworzyłyby miejsca?

Dzieła sztuki jako archiwa

Jestem w Muzeum Sztuki w Łodzi, przyglądam się muzealnej kolekcji. Mogłam zobaczyć prace, które odpoczywają na półkach, w ciszy i spokoju. Do magazynu nie wejdzie każda osoba – ot, tak. Magazyny muzeum rządzą się swoimi prawami, swoją temperaturą powietrza i stanem wilgotności. Dzieła są skatalogowane, pozaznaczane, wycenione. Większość prac ma przypisaną

„instrukcję obsługi”, to znaczy: w jaki sposób mogą być wystawiane, jakiej przestrzeni potrzebują, jakiego naświetlenia, jakich postumentów. Taka informacja stanowi kompilację wytycznych pozostawionych przez artystkę, dopełnionych zaleceniami działu konserwacji. Każdy materiał poddaje się innemu prawom, o każdy trzeba dbać inaczej.

Prace w magazynach czekają na swoją kolej, chciałyby się wystawić je wszystkie naraz. Ciekawe, czy same prace chcą być wystawiane. Ich twórczynie zapewne by tego chciały, ale czy same prace tego pragną? Czy chcą być przez nas oglądane, a tym samym narażone na nasze spojrzenia? Na nasze oczekiwania? Na nasz brak czasu, na nasze często zbyt szybkie opinie? Nikt ich nie pyta o zdanie, ale dba się o nie pieczołowicie. Ich konserwacja jest niczym konserwacja zagrożonych gatunków.

Kolekcja muzealna to archiwum materialności. Każde z dzieł sztuki archiwizuje się w materiałach, każde dzieło sztuki jest obiektem materialnym, a każda z tych materii żyje inaczej, w innej czasowości. Dzieła sztuki są jak organizmy. Tadeusz Różewicz pisał o malarstwie Marii Jaremy: „Malowała historię swojego organizmu [...], swoje ukryte wnętrza i rozwijającą się w nim chorobę. Były to obrazy tkanek i komórek oglądane

where body perception meets social engagement – between somatic and environmental landscapes, between human and non-human bodies.

Choreography likes bags, it likes their shape, and especially those filled with various bodies and their transcorporeal relations.

If the archives were a sack, a bag, what stories would they tell? Where would they start and where would they end? When would they be ripe for capture, and when would they be picked up like frightened birds? What places would they create?

Works of art as archives

I am in the Muzeum Sztuki in Łódź, and I am gazing upon the art collection. I can see the works that are resting on the shelves, in peace and quiet. Not every person will enter a storage, just like that. Museum storages are governed by their laws, their air temperature and humidity. The works are catalogued, unmarked, priced. Most of the works are assigned a “manual”, that is: how they can be exhibited, what space they need, what lighting, and what plinths. This information is a compilation of the guidelines left by the artist

and a completed maintenance section. Each material is subject to different stipulations; each must be taken care of differently.

The works in the storages are waiting for their turn; you would like to exhibit them all at the same time. I wonder if the works themselves want to be exhibited. Surely their creators would want this, but do the works themselves want it? Do they want to be seen by us and thus exposed to our gaze? To our expectations? For our lack of time, for our often too quick expectations? Nobody asks them for their opinions, but they are carefully taken care of. Their conservation is like the conservation of an endangered species.

The collection of the Museum is an archive of materialities. Each of the works of art is archived in materials, each work of art is a material object and each of these matters lives differently, in a different temporality. Works of art are like organisms. Tadeusz Różewicz so writes about Maria Jarema's painting: “She painted the stories of her body [...], her hidden interior and the disease developing in it. These were images of tissues and cells seen through a microscope. Such nudes have never been painted before. The body was spread out into cells, nerve fibres, blood vessels [...]. Red blood corpses. Blood platelets. Black. Red. White. Yellow. On other cartons there

przez mikroskop. Takich aktów nie malowali jeszcze nigdy. Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne [...]. Czerwone ciątko krwi. Płytki krwi. Czarny. Czerwony. Biały. Żółty. Na innych kartonach przedstawione były kości [...] martwa forma abstrakcyjna zaczęła karmić się w tych obrazach swoim twórcą. To, co u innych zostało na powierzchni obrazu – pusta forma, zimna i doskonała konstrukcja, w obrazach M. ożyło. Forma żywiła się jej krwią i szpikiem kostnym. Zamieniała się w organizm żywy i zdolny do samodzielnego bytu². Materialność dzieła sztuki choruje, podlega destrukcji, starzeje się. Konserwacja jest próbą zamrożenia czasu, choć każdy materiał pragnie poddać się ruchowi zmiany. Stąd przychodzi ten trudny moment, gdy konserwator mówi stop, odkłada skalpel, nie męczy tkanki, pozwala materiałom podążać za ich żywotnymi prawami rozpadu i przemijania. Co gdyby zamiast konserwować, oddać materię jej uwarunkowaniom, pozwolić niszczyć, pozwolić popadać w ruinę? Gdy materiał dzieła sztuki dąży ku śmierci, czy możemy mu w tym towarzyszyć, być przy nim w tym procesie? Jakim ruchem jest odchodzenie? Czy jest powolne, czy szybkie? Spektakularne czy delikatne i ciche? Jak odchodzą historie, gatunki, ukochane osoby, sytuacje, chwile, odgłosy, cienie, zarysy, skrawki? Czy odchodzenie jest zawsze odejściem w niebyt?

Odchodzenie jest żywotne. To ruchomy proces, poruszający się swoim, niekoniecznie linearnym szlakiem. Odchodzenie jest przemieszczeniem, wymijaniem danej ścieżki. Fragmenty, skrawki, ślady, cienie, morfy, blaknięcia, wycieki, momenty, kreski, przepływy. Zapominanie, zanikanie, niszczenie, rozpraszanie, wymieranie to inne historie, te, które nie są zapisywane, powtarzane, konserwowane, kolekcjonowane, przechowywane. Żyją gdzieś w kątach, na marginesach. Zaproszone do archiwum wprowadzają w nie inną obecność, inną materialność, inną czasowość, inną przestrzeń.

Pozostawanie inaczej

Jak wnieść do sfery archiwów nowe materiały, a tym samym inną wrażliwość estetyczną, aby stworzyć jej nowy format, z nowymi atrybutami, nieredukującymi się do sumy niejednorodnych elementów zmobilizowanych do jej tworzenia?

Inne archiwa (przyjmę chwilowo taką ich nazwę) są w ruchu, są ruchem i podążają za ruchem. Ten ruch jest nie tylko ruchem „za”, ale też ruchem „wbrew”. Ten ruch stawia opór dominującym systemom estetyki i klasyfikacji instytucjonalnej. Kiedy spotykamy

were bones [...] the dead abstract form began to feed on its creator in these paintings. What others left on the surface of the painting - an empty form, a cold and perfect construction in M.'s paintings came to life. The form fed on her blood and bone marrow. It turned into a living organism, capable of independent existence². The materiality of the works of art becomes ill, it is subject to destruction and aging. Conservation is an attempt to freeze time, although every material wants to undergo the movement of change. Hence there comes the difficult moment when the conservator says stop, puts the scalpel away, does not tire the tissues, allows materials to follow their vital laws of decay and passing. What if, instead of conserving, we give matter back to its conditions, let it crumble, let it fall into ruin? When the material of a work of art is heading towards death, can we accompany it, be with it in the process? What kind of movement is a movement of leaving, fading away? Is it slow or fast, spectacular or delicate and quiet? How do stories, genres, loved ones, situations, moments, noises, shadows, outlines, scraps leave? Is passing away always a departure into non-existence?

Leaving is vital. It is a moving process, moving along its own, not necessarily linear path. Leaving is moving, passing along a given path. Fragments, scraps, traces, shadows,

morphs, fading, leaks, moments, dashes, flows. Forgetting, disappearing, destroying, scattering, extinction are the other stories, those that are not recorded, repeated, preserved, collected, stored. They live somewhere in corners, on the margins. Invited to the archive, they introduce a different presence, a different materiality, a different temporality, a different space.

Remaining otherwise

How do we bring new materials into the sphere of archives, and thus a different aesthetic sensitivity, in order to create a new format, with new attributes that are not reduced to the sum of the heterogeneous elements mobilised to create it?

Other archives (I will appropriate this name for a moment) are in motion, they are moving and they follow the movement. This movement is not only “for” something, but also “against”. This movement resists the dominant systems of aesthetics and institutional classification. When we meet *other archives* (we can also enter them, but other archives avoid military movements and thinking), we build our own choreographies, our own relations between our knowledge, our emotions,

inne archiwa (możemy też w nie wkroczyć, ale *inne archiwa* unikają ruchów militarnych i myślenia militarnego), budujemy nasze własne choreografie, nasze własne relacje pomiędzy naszą wiedzą, emocjami, które przechowujemy w naszej torbie pełnej opowieści, a różnorodnymi ciałami.

Inne archiwa nie są odizolowanymi jednostkami, to bardziej oceaniczne wiry – każdy dokument jest pojedynczym, dynamicznym okólnikiem, rozptylającym się w złożonym, płynnym obiegu. Każde ciało w archiwum stanowi próg, przejście pomiędzy przeszłością i przyszłością. Inne archiwa odrzucają ontologiczny podział między „rzeczą” a „przejściem”, między „ciałem” a „wekto-rem”. Czasowość *innych archiwów* to czas opóźnień, czas zdublowany, czas trwania, powrotu. To ten czas myślenia, który otwiera całe spektrum pomiędzy czasem zachowanym i straconym. Muszę pamiętać, że mój czas ludzki jest po prostu jednym z wielu trybów temporalności.

Jakie są nośniki *innych archiwów*? Na pewno **ciała**. Ciała, zarówno te ludzkie, jak i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne. Ciała przechowują głębokie wspomnienia, które zasilają ich komórki niczym strumienie, których źródła są poza naszym zasięgiem. Ciała mają formę dokumentu – rejestrują efekt pola

siłowego, przechowują te siły w swoich fizycznych, psychicznych, somatycznych strukturach, które podlegają zmianom. Spotkanie ciała z ciałem to często spotkanie powierzchni, na powierzchni, na skórze. Skóra jest miejscem kontaktu i komunikacji. Jest miejscem zapisu tego dialogu. To także miejsce granicy, pomiędzy jedną historią a drugą, jednakże płynną. Nie mogę przejść pewnych granic, ale mogę je rozciągnąć, przesunąć. Tym właśnie jest czujne i czułe spotkanie z innym gatunkiem. Spotkanie takie otwiera mój kosmos wobec nowych relacji i aparatów, z którymi wcześniej nie byłem zaznajomiona – oczywiście, nadal narzucam swoje sposoby myślenia, ale staram się utrzymać je na tyle otwarte, by dobrze współpracowały z tymi, które proponują nieznaną mi świat.

Nie ma przestrzeni bez **opowieści**. Jeśli widzisz krajobraz bez opowieści, to nie wiesz, jak patrzeć. Każdy krajobraz jest napisany, z ciała do ciała. Aby mówić, około stu różnych mięśni klatki piersiowej, szyi, szczęki, języka i warg musi ze sobą współpracować. Każde słowo lub krótka fraza, która jest wymawiana fizycznie, rodzi się w wyniku pracy unikatowego układu ruchów mięśni. Opowiadanie to kompleksowe fizyczne działanie. Opowieści wystarczająco duże, by pomieścić kompleksowość świata, i wystarczająco otwarte na nowe, zadziwiające relacje.

which we store in our bag, filled with stories, and various bodies.

Other archives are not isolated units, they are more oceanic whirlpools - each document is a single, dynamic circular, dissolving in a complex, fluid circulation. Every body in the archive is a threshold, a transition between the past and the future. *Other archives* reject the ontological division between "thing" and "transition", between "body" and "vector".

The timeliness of *other archives* is a time of delay, duplicated time, duration, time of return. This is a time of thinking, which opens up the whole spectrum between the time saved and lost. I must remember that my human time is simply one of many modes of temporality.

What are the carriers of *other archives*? Certainly **bodies**. The bodies are both human and non-human, organic and inorganic. Bodies store deep memories that feed their cells, like streams whose sources are beyond our reach. Bodies have the form of a document - they record the effect of a force field, storing these forces in their physical, mental, somatic structures, which are subject to change. The encounter between the bodies often takes place on the surface, on the skin. The skin is a place of contact and communication. It is a place to record this dialogue. It is also a place of borderlines, between one story and another,

yet fluid. I cannot cross certain boundaries, but I can stretch them, move them. That is what a vigilant and sensitive encounter with another species is about. Meeting a new species opens my space to new relationships and apparatuses with which I was not familiar before - of course, I continue to impose my ways of thinking, but I try to keep them open enough so as to work well with those that offer unknown worlds.

There is no space without **a story**. If you see a landscape without a story, you do not know how to look. Every landscape is written, from body to body. To say something, about a hundred different muscles of the chest, neck, jaw, tongue and lips must work together. Every word or short phrase that is physically pronounced is the result of a unique system of muscle movements. Storytelling is a complex physical action. Stories are large enough to accommodate the complexity of the world, and are open enough to the prospect of new, amazing relationships.

Scores are verbal texts, a collection of images and other types of documents - developed partly as a new means of communication, usually between the choreographer and the dancers, enabling the reinterpretation of choreography, not dominated by the choreographer-auteur. They are a material that

Partytury (ang. *scores*) to zarówno tekst werbalny, zbiór obrazów oraz inne rodzaje dokumentów – opracowane częściowo jako nowy środek komunikacji, zazwyczaj pomiędzy choreografem a tancerzami, umożliwiające reinterpretację choreografii, niezdominowanej przez choreografa-autora. To materiał, który nie narzuca „prawdy”, ale jest otwarty na grę. Partytury przygotowane przy udziale wszystkich ciał otwierają archiwa na niepewność, niestabilność, przeskok i czujność. Poruszając się w archiwum partytur, musimy być jak czujne zwierzę, zawsze gotowe do gry.

Standardowe archiwa zakładają, że jeśli praktyki performatywne nie zostaną udokumentowane, zostaną nieodwracalnie utracone, znikną. **Taniec** zawsze pozostaje, ale pozostaje inaczej. Ciało tańczące w momencie swojego performansu wytwarza zapis w przestrzeni, zapis „na żywo”. Jak zatem pozostaje taniec, gdy nie ma spisanej notacji, gdy nie poddaje się standardowej dokumentacji? Ważne jest tu rozróżnienie pomiędzy tańcem i jego scenicznym wykonaniem a tańcem jako praktyką – tak rozumiany taniec nie znika dopóty, dopóki jest praktykowany i rozwijany, przekazywany z ciała do ciała, z jakości do jakości. Akt zanikania poszczególnych tańców jest sprzeciwem wobec utowarowienia, przeciw fetyszowi

pozostawienia artefaktu, stąd taniec jest chyba najbardziej ekologiczną praktyką sztuki. Tak rozumiany taniec nie znajduje swojego celu w końcowym rezultacie wyprodukowanego dzieła, ale w procesie badania (ang. *practice as research*).

Reenactment jest kolejnym ekologicznym nośnikiem *innych archiwów*. Ponownie wprowadza on do obiegu materiały już wcześniej wykorzystane. Umożliwia zrozumienie cielesnych cech i faktur dawnej pracy oraz tego, jak te faktury odnoszą się do współczesności. Reenactment wyraźnie pokazuje dystans pomiędzy tańcem z przeszłości a kontekstem współczesnego spektaklu, zastanawiając się nad tym dystansem i jego implikacjami. Reenactment to, w definicji Rebecki Schneider, pojęcie-działanie, które poprzez swoją praktyczno-teoretyczną naturę lokuje się w polu przecięcia ciała i historii. To praktyka pamięci, cielesny sposób uprawiania historii, w którym współobecny jest zarówno wymiar archiwalny, zachowujący, utrwalający wydarzenia, jak i wymiar performatywny, obecny tu i teraz, jako inny sposób poznania i pamiętania³.

Bioarchiwa. Od początku ludzkości liczba urodzonych przekracza 107 miliardów, z czego żyje 7 miliardów ludzi, a pozostałe 100 miliardów stanowią martwi – ziemia, na której

does not impose the “truth”, but is open to play. Scores prepared with the participation of all bodies open the archives to uncertainty, instability, jumping and vigilance. Moving through the archive of scores, we have to be like a vigilant animal, always ready to play.

Standard archives assume that if performative practices are not documented, they will be irretrievably lost, disappear. **Dance** always remains, but it remains different. A body dancing at the moment of its performance produces a record in space, a “live notation”. So how does dance remain when there is no notation written down, when the dance does not conform to standard documentation? It is important to distinguish between dance and its stage performance and dance as a practice. Dance as a practice does not disappear as long as it is practiced and developed, passed from body to body, from quality to quality. The act of disappearance of individual dances is an objection to commodification, against the fetish of leaving an artefact, thus dance is probably the most ecological practice of art. Dance as a practice does not find its purpose in the final result of the produced work, but in the process of research (practice as research).

Reenactment is another ecological medium for *other archives*. It re-introduces previously

used materials. It enables us to understand the embodied features and textures of the old work and how these textures relate to the present. Reenactment clearly shows the distance between the dance of the past and the context of contemporary performance, reflecting on this distance and its implications.

Reenactment is, in Rebecca Schneider's definition, a concept-action which, through its practical-theoretical nature, is situated in the intersection of body and history. It is the practice of remembrance, a bodily way of practising history, in which there is both a co-existing archival dimension, preserving, perpetuating events; and a performative dimension, present here and now, as another way of recognizing and remembering³.

Bioarchives. Since the beginning of mankind, the number of people born has exceeded 107 billion, of which 7 billion live and the remaining 100 billion are dead - the land on which we live has a humic basis. Decaying bodies affect the chemical composition of the earth, water and air, and over time they become fossils. Organic remains are a connecting element, mixing species and supporting the symbiotic relations between organisms. The human body, in this case, has no other status in the decomposition process. Decomposi-

żyjemy, ma humiczne podstawy. Rozkładające się ciała wpływają na skład chemiczny ziemi, wody, powietrza, wraz z upływem czasu stają się one elementem skamielin. Organiczne szczątki są elementem łączącym, mieszającym gatunki i wspomagającym wystąpienie relacji symbiotycznych między organizmami. Ciało ludzkie w tym przypadku nie ma innego statusu w procesie rozkładu. Dekompozycja nie zna hierarchii ani granic. Systemy glebowe postępują z martwymi ciałami dokładnie tak, jak z każdą inną formą substancji organicznej, przechowując jej historię i przydzielając do nowej wspólnoty. Ziemia pełni zatem funkcję dokumentacyjną. Z warstwy do warstwy, z ciała do ciała – to archiwum historii wcielonej, przed którym ludzki podmiot nie zdota się uchronić.

Inne archiwa nie odrzucają jednego formatu na rzecz drugiego, jednego spojrzenia na rzecz kolejnego, jednego punktu w przestrzeni, jednego rodzaju czasowości. *Inne archiwa* to całe spektrum sytuacji i cyrkulacji. Celem tak pojętego archiwum jest jednocześnie otwarcie się na symboliczne znaczenia, metafory, wizje, obrazy, doświadczenia, procesy kognitywne integrujące emocje i wartości, które „kultywują” wyobraźnię, przygotowując ją do zatarcia granic pomiędzy nauką, sztuką i polityką.

Choreografia jako narzędzie archiwizacji

Gdy jestem pytana, czym jest choreografia, za każdym razem mam w myślach inną definicję. To zapewne sprawia, że tak interesuje mnie to medium – im więcej z/w nim działam, tym bardziej odkrywam jego nieograniczone możliwości. Czym zatem jest choreografia? Pisząc dziś ten tekst, odpowiem, że choreografia to narzędzie czytania, budowania, zapisywania, tworzenia, zauważania i ujawniania relacji. Ta mocno rozległa definicja jest dla mnie sposobem myślenia *innych archiwów* i pozwala skupić się na tym, jak poszczególne elementy oddziałują na siebie nawzajem, a także – jak i co archiwa mogą aktywować w nas, w naszym ich odbiorze.

Choreografia ujawnia system ruchu. Poruszające się ciało nie jest spontaniczne. Ciało zawsze powtarza ruchy, wzory już mu wcześniej znane, ujawniając tym samym jego edukację, pochodzenie społeczne, postawy fizyczne i polityczne. Choreografia ujawnia sposoby postępowania się ciałem, bycia w ciele w czasie i przestrzeni. Choreografia jest procesualną kartografią, jest ruchomą architekturą, która uobecnia się w ciągle zmiennych relacjach i dialogach z innymi ciałami.

tion knows no hierarchy or boundaries. Soil systems deal with dead bodies in exactly the same way as with any other form of organic substance, storing their history and assigning them to a new community. The earth therefore has a documentary function. From layer to layer, from body to body, it is an archive of incarnate history from which the human subject cannot escape.

Other archives do not reject one format in favour of another; one look in favour of another, one point in space, or one mode of time. *Other archives* are the entire spectrum of situations and circulation. The aim of such an archive is at the same time to open up to symbolic meanings, metaphors, visions, images, experiences, cognitive processes that integrate the emotions, and values that “cultivate” the imagination, preparing it to blur the boundaries between science, art and politics.

Choreography as an archiving tool

When I am asked how I define choreography, each time I have a different definition in my mind. This is probably why I am so interested in this medium - the more I work with it, the more I discover its unlimited possibilities.

So what is choreography? Writing this text today, I will say that choreography is a tool for reading, building, writing, creating, noticing and revealing relationships. For me, this very broad definition is a way of thinking for other archives, focusing on how individual elements interact with each other, and how and what the archives can activate in us, in our perception of them.

Choreography reveals the system of movement. A moving body is not spontaneous. The body always repeats movements, patterns already known to itself, thus revealing its education, social background, physical and political attitudes. Choreography reveals ways of using the body, being in the body in time and space. Choreography is a processual cartography, it is a moving architecture that is present in constantly changing relationships and dialogues with other bodies.

Choreography deals not only with human bodies, non-human bodies and their movements, but rather with an ever-changing set of relationships and qualities between them, mediated by spaces and structures at many scales: from the human body to man-made climate change, from the cellular scale of a single body to the territory of clusters of many bodies. Choreography multiplies on many levels. When I look at a dancing body

Choreografia zajmuje się nie tylko ciałami ludzkimi, nieludzkimi i ich ruchami, ale raczej ciągle zmieniającym się zestawem relacji, jakościami pomiędzy nimi, w których pośredniczą przestrzenie i struktury w wielu skalach: od ciała ludzkiego do wywołanych przez człowieka zmian klimatycznych, od komórkowej skali pojedynczego ciała do terytorium skupisk wielu ciał. Choreografia mnoży się na wielu poziomach. Kiedy patrzę na tańczące ciało zapisujące swoją choreografię, sama wykonuję inną choreografię, gdzie jako widzka obserwuję ciało tańczące na scenie, a te dwie choreografie są częścią kolejnej choreografii, choreografii społecznej i tak dalej, aż do choreografii planetarnej.

Choreografia jest procesem ciągle negocjowanych relacji. Kategoria procesualna, wciąż zaniedbywana we współczesnej normatywnej perspektywie, odrzuca powiązania relacyjne i sytuacyjne z nieludzką egzystencją i światem. Związki te istnieją wszędzie na naszej planecie, wielokrotnie w miejscach postrzeganych jako peryferyjne, w martwej strefie eurocentrycznych perspektyw i dyskursu. Ludzkie doświadczenie przestrzeni dzieje się z ciałem i poprzez nie, stąd wiedza wychodząca z choreografii nie powinna być ograniczana tylko do tego medium, ale powinna stać się praktyką pisania wspólnej historii, w której ludzkość żyje i dzieli prze-

strzeń z różnymi formami egzystencji, próbując badać uwikłane doświadczenia struktur społecznych poprzez ruch, poprzez performatywne, cielesne, sensoryczne strategie i procesy. Wszystkie ciała zawsze istnieją w relacji: w odniesieniu do innych ciał i przez interakcję z nimi, otwierając nasze metody pracy i perspektywy dla zbiorowej wiedzy.

Choreografie sugerują reorientację praktyki w kierunku tworzenia i modulowania asambleży, które kojarzą materialnie niejednorodne rodzaje działań ludzi, jak i wykonawców nieludzkich. Choreografia jest kluczowym obszarem polityki i poprzez kwestionowanie centralnych kategorii, takich jak rytm, siła, przestrzeń, czas, energia, dynamika i przepływ, rzuca światło na kinestetyczne podstawy współczesnego społeczeństwa.

Inne archiwa jako budowanie naszego bycia w świecie

Archiwum, a tutaj dzieło sztuki jako archiwum, stanowi strefę kontaktu – zawsze jesteśmy wobec niego „obcy”, ale staramy się od niego uczyć. Spotkanie z archiwum to jak spotkanie z obcym gatunkiem. Stąd spotkanie z archiwum/kolekcją to spotkanie w pół drogi. To ja czytam archiwa, ale też archiwa czytają

recording its choreography, I enact another choreography myself, where as a spectator I look at the dancing body on stage, and these two choreographies are a part of another choreography, social choreography and so on, all the way up to planetary choreography.

Choreography is a process of constantly negotiated relations. The processual category is still neglected in the contemporary normative perspective, rejecting relational and situational links with nonhuman existence and the world. These relationships exist everywhere on our planet, many times in places perceived as peripheral, in the dead zone of the Eurocentric perspective and discourse. The human experience of space happens with and through the body, hence the knowledge emerging from choreography should not be limited to this medium alone, but should become a practice of writing a common history in which humanity lives and shares space with different forms of existence, trying to explore the entangled experience of social structures through movement, and through performative, bodily, movement-based and sensory strategies and processes. All bodies always exist: in relation to and through interaction with other bodies, opening our working methods and perspectives to collective knowledge. The choreographies suggest a reorientation of the

practice towards the creation and modulation of assemblages which associate materially heterogeneous types of human and nonhuman activities. Choreography is a key area of politics; and by challenging central categories such as rhythm, strength, space, time, energy, dynamics and flow, it sheds light on the kinesthetic foundations of contemporary society.

Other archives as a way of building our sense of being in the world

The archive, and here the work of art as a part of this archive is a zone of contact - we are always “strangers” to it, but we try to learn from it. An encounter with the archive is like an encounter with an alien species. From here a meeting with the archive, a meeting with the collection is a meeting halfway. It is I who read the archives, and the archives read me. It is already a meeting that builds knowledge, history embedded in many secrets and deformations. The archives tell stories and they are history: themselves, just as we are - we tell stories and we are stories ourselves. And depending on which archives we read, such archives will meet with our stories, our private archives. Hence the kind of archives we build is reflected in how we

mnie. Już to spotkanie buduje wiedzę, historię osadzoną w wielu sekretach i odkształceniach. Archiwa opowiadają historie i same są historią, tak jak my – opowiadamy historie i same jesteśmy historiami. I w zależności, jakie archiwa czytamy, takie archiwa będą spotykać się z naszymi historiami, naszymi prywatnymi archiwami. Jak archiwa budujemy, tak budujemy siebie i nasze współzycie w świecie, symultanicznie transformując przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Czym są archiwa w dobie wymierania? Czym jest wymieranie? Co to za wydarzenie? Wskutek zmian klimatycznych, hydrologicznych i antropogenicznych nastąpiły i następują zmiany w ekosystemach na całym świecie. Do niekorzystnych, postępujących zmian należy ubożenie bioróżnorodności. Charakteryzuje się ono powolnym zanikiem poszczególnych populacji zwierząt i roślin, aż do ich wymarcia. Kolektywna śmierć gatunków to niejako splątany, masowy grób przekształcany w czasie, wydarzenie pozbawione pomnika, pozbawione pamięci i świadomości społecznej. Nieobecność pamięci o zanikających poszczególnych gatunkach flory i fauny to archiwum cichych opowieści, niezauważonych śladów, bez głosu. Wymieranie jest abstraktem, mierzone, wymawiane, przedstawiane, opowiadane na różne sposoby. Jednak przy abstrakcyjności jego

opisu, wymieranie nigdy nie jest wydarzeniem ogólnym, zawsze stanowi zjawisko wymagające przekraczających dyscypliny sposobów spotkania i rozumienia. Archiwum jest de facto strefą śmierci – miejscem, w którym żyjące i martwe się spotykają, przenikają.

W jaki sposób nowe stosunki z gatunkami, z procesem wymierania, uwzględniające złożoności biokulturowe, mogą ożywić i zrekonfigurować możliwości reakcji i odpowiedzialności? Jak wspólnie pomyśleć spisane w książkach historię ludzkości i te niespisane historie krajobrazu? Jak pomyśleć materialność i ludzkie historie jako jedno, bez hierarchiczności narzędzi i informacji, w świecie, w którym cierpimy z powodu braku wspólnego świata, w którym straciliśmy wspólną orientację, wspólny kierunek?

Proces schodzenia „na ziemię” (za Bruno Latourem)

Zmienić relację wobec archiwów, zmienić jakości archiwów, zmienić sposoby przechowywania archiwów, zmienić nasze spotkania z archiwami, naszą perspektywę wobec nich – to zmienić nasze bycie w świecie z innymi ciałami, ludzkimi, nieludzkimi, oraz wszelkimi ciałami pomiędzy.

build ourselves and our coexistence in the world, simultaneously transforming the past, present and future.

What are the tasks of the archive today, in a time of extinction? What is extinction? What is this event? Climate, hydrological and anthropogenic changes have occurred and are occurring in ecosystems around the world. One of the adverse, progressive changes has been the impoverishment of biodiversity. It is characterised by the slow disappearance of individual animal populations and plants, a process which continues until they die out. The collective death of species is a kind of tangled mass grave transformed in time, an event without a monument, without memory and social awareness. The absence of the memory of disappearing individual species of flora and fauna is an archive of silent stories, unnoticed traces, without a voice. The extinction is an abstract that is measured, pronounced, presented, and told in different ways. However, with the abstractness of its description, extinction is never a general event, it is always a phenomenon that requires ways of meeting and understanding that transcend disciplines. The archive is in fact a death zone – a place where the living and the dead meet and permeate.

How can new relationships with species, with

an extinction process, taking into account biocultural complexities, revitalise and reconfigure the possibilities for reaction and responsibility? How can we think of the history of mankind, written in books, and these unwritten stories of the landscape together? How to think of materiality and human stories as one, without a hierarchy of tools and information, in a world where we suffer from the absence of a common world, where we have lost a common orientation, a common direction?

The process of getting down to earth (after Bruno Latour)

In order to change the relationship with archives, to change the quality of archives, to change the way we store archives, to change our encounters with archives, our perspective on them must entail changing our being in a world with other bodies, human, non-human, and all the bodies in between.

The body always points us in one direction – downwards, in accordance with the direction of gravity. Getting down to earth builds a new perspective on being in the world, a new way of being in relation to the world. It is not looking down into the territory through

Ciało podpowiada nam zawsze jeden kierunek – w dół, zgodnie z kierunkiem grawitacji. Zejście na ziemię buduje nową perspektywę bycia w świecie, nowy sposób usytuowania się wobec świata. Nie jest to spoglądanie na terytorium poprzez aplikację GoogleMaps, nie jest to spoglądanie w dół, ale bycie na dole.

Śmierć jest aktem spadania materii, jest aktem poddania się grawitacji, w dół, ku ziemi, ku naszym przodkom tym, których jeszcze nie znamy, ku przeszłościom, ku grobom, które nadal są nieodkryte.

Inne archiwa są rozumiane poprzez naszą interakcję z nimi, nasze współuczestnictwo, obecność cielesną oraz niehierarchiczne podejście do materiału archiwalnego. Obecne w procesie czytania emocje i afekty umożliwiają nie tylko zaakceptowanie własnej, subiektywnej pozycji w świecie, ale przede wszystkim pozwalają na pełne otwarcie się na pole badawcze: pozbycie się apriorycznych założeń, metodologicznej spójności na rzecz niehierarchicznego i niekolonizującego podejścia do materiału archiwalnego, uzyskanie empatii bez identyfikacji oraz wielozmysłowego doświadczania przeszłości. Tworzenie wiedzy to akceptowanie ryzyka, testowania naszych przekonań i naszej ignorancji bez ograniczania tego, czego nie wiemy, do tego, co już wiemy.

Nie ma przyszłości bez przeszłości. To, jaką przeszłość opowiadamy, sprawia, jaką przyszłość budujemy. Żyjemy w czasach trwającej neokolonizacji, w czasach masowego wyginięcia. Naturę ludzką, mimo że jest związkiem międzygatunkowym, nadal odziera się od ziemi i ziemistych ekosystemów, których różnorodność epistemologiczna jest ogromna, a uznanie tej różnorodności może, a moim zdaniem – wręcz musi być podstawą globalnego oporu wobec kapitalizmu. Wystawę tę czytam jako uczestniczenie we wspólnym procesie, jako zbiorowy sposób uwidaczniania rzeczy, wspólnego uczenia się wrażliwości i otwartości na kwestie polityczne współczesnego świata. Zauważając materialność wokół nas, jak i materialność nas samych, możemy dostrzec, jak umowne są nasze granice, jak nie jesteśmy zamkniętymi indywidualnymi bytami, ale nasze bycie jest możliwe tylko poprzez wspólnotowość. Zauważając śmierć wokół nas, realizujemy naszą współprzynależność do ziemi, do ruin, a tym samym czynimy wymieranie współuczestnictwem. Pytanie o to, jak opowiadać przeszłość, odgrywa potężną rolę w kształtowaniu tego, co jest i będzie pielęgnowane w przyszłości. Deborah Rose Bird nazywa to pracą rekuperacyjną⁴. Rozpocznijmy ją teraz i razem, zaczynając od zakamarków i drobnych opowiadań. Jeśli my tego nie zrobimy, to kto? Jeśli nie zrobimy tego teraz, to kiedy?

1 U.K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota, Londyn 2019.

2 Za: A. Dauksza, *Jaremianka. Biografia*, Znak, Kraków 2019, s. 587.

3 R. Schneider, *Theatre & History*, Palgrave Macmillan, Londyn 2014, s. 55-61.

4 D.R. Bird, *Reports from a Wild Country: Ethics for Decolonisation*, UNSW, Sydney 2004, s. 11-30.

GoogleMaps, it is not looking down, but being down.

Death is an act of falling matter, it is an act of surrendering to gravity, downwards, towards the ground, towards our ancestors (those whom we do not yet know), towards the past, towards the graves that are still undiscovered.

Other archives are understood through our interaction with them, our participation, physical presence and our non-hierarchical approach to archive material. The emotions and affections present in the process of reading make it possible to not only accept one's own subjective position in the world, but above all to open up fully to spheres of research: getting rid of a priori assumptions, methodological coherence in favour of a non-hierarchical and non-colonialising approach to archival material, obtaining empathy without either an identification with or a multisensory experience of the past. Creating knowledge entails accepting risk, testing our beliefs and our ignorance without limiting what we do not know to what we already know.

There is no future without the past. The past we tell builds the future. We live in times of ongoing neo-colonisation, in times of mass

extinction. Human nature, although it is an interspecies relationship, is still separated from the earth and the earthy ecosystems, whose epistemological diversity is immense and the recognition of this diversity can be – and, in my opinion, must be – the basis for global resistance to capitalism. I regard this exhibition as a work that is a joint process, as a collective way of making things visible, learning together to be sensitive and open to the political issues of the contemporary world. By noticing the materiality around us, as well as the materiality of ourselves, we can see how contractual our borders are, how we are not closed individual entities, but our existence is only possible through community. By noticing the death around us, we begin our co-dependence on the land, on the ruins, and thus make dying out a co-dependence. The question of how to recount the past plays a powerful role in shaping what is and will be nurtured in the future. Deborah Rose Bird names this “recuperative work”⁴. Let us start the process now, and together; starting with the nooks and crannies, and the little stories. If not us, then who? If we do not do this now, then when?

1 Le Guin, Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, London: Ignota, 2019.

2 Dauksza, Agnieszka, *Jaremianka. Biografia*, Kraków: Znak, 2019, p. 587.

3 Schneider, Rebecca, *Theatre & History*, London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 55-61.

4 Rose Bird, Deborah, *Reports from a Wild Country: Ethics for Decolonisation*, Sydney: UNSW, 2004, pp. 11-30.

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19, Łódź
msl.org.pl

**Prototypy / 04:
Agata Siniarska.
Osuwisko**

**Prototypes / 04:
Agata Siniarska.
(Land)slip**

Artystki, których prace z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi
pokazywane są na wystawie /
Artists whose works from the collection of the Muzeum
Sztuki, Łódź are shown in the exhibition:

Simone Forti, Krystyna Gorazdowska, Izabella Gustowska,
Barbara Hammer, Rebecca Horn, Agata Ingarden, Maria
Jarema, Jadwiga Maziarska, Ana Mendieta, Aiko Miyawaki,
Teresa Murak, Fortunata Obrąpalska, Ludwika Ogorzelec,
Ludmila Stehnová, Alina Szapocznikow

Kuratorka / Curator
Katarzyna Stoboda

Koordinacja / Coordination
Przemysław Purtak

Pejzaż dźwiękowy / Soundscape
Justyna Stasiowska

Projekty graficzne / Design and typesetting
Michał Dąbrowski

Tłumaczenie / Translation
Joanna Figiel, Agata Siniarska

Redakcja i korekta wersji polskiej /
Copy-editing and proofreading of Polish version
Monika Buraczyńska

Redakcja i korekta wersji angielskiej /
Copy-editing and proofreading of English version
Barry Keane

ISBN 978-83-66696-01-3
© Muzeum Sztuki & Authors, 2020

ms
Muzeum Sztuki

Institucja Kultury
Samorządu
Wojewódzkiego

współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Instytut
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



uprzedmiotów
Łódzkie

Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi

S
FUNDACJA
RODZINY
STARANOW

Partner

o p k s / f t l m