



Mithu Sen

Galeria Miejska Arsenal

10.08 — 16.09.2018

Mit i sny
Myth and Dreams

Marta Smolińska

Mit i sny, czyli o transkulturowych
pożytkach z polowania na mity,
epistemicznej traumy
i lingwistycznej anarchii 2 — 11

Mithu Sen

Mit i sny 16 — 19

Spis treści

Mithu Sen

Mit i sny

Myth and Dreams





Marta Smolińska

2

**Mit i sny,
czyli o transkulturowych
pożytkach z polowania na mity,
epistemicznej traumy
i lingwistycznej anarchii**

PRZED ¹

Mithu Sen – jedna z najbardziej znanych współczesnych artystek indyjskich – jest nieokiełznanym żywiołem. Tworzy w medium malarstwa, rysunku, rzeźby, instalacji, performansu... Jest feministką, aktywistką, bywa poetką. Kreuje obiekty i działania efemeryczne, nieustannie przy tym podróżując po całym świecie i badając różne kultury. Jej realizacje często korelują z doświadczeniem podróży do danego kraju lub miasta. Tym razem poznaniu podlegają Poznań oraz Polska, gdzie dla Galerii Miejskiej Arsenał Mithu Sen przygotowała premierowy projekt *site-specific*.

Imię artystki nieodparcie kojarzy się ze słowem „mit”; nazwisko zaś z polskiej perspektywy zyskuje oniryczny wymiar. Nic dziwnego zatem w tym, że Mithu Sen zajmuje się mitami związanymi z daną kulturą. Poddaje je de(kon)strukcji i osobiwej anarchistycznej translacji, tworząc (nie)znane i (nie)czytelne języki. Nieustannie opowiada historie, których podstawowym materiałem i medium jest ludzkie życie. Prowadzi do świata, który jest snem, lecz nie usypia, a wręcz odwrotnie – pobudza wyobraźnię odbiorców.

W ramach wystawy indywidualnej w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu Mithu Sen (de)mitologizuje jeden z odcinków polskiego serialu *M jak miłość* (2000–). Nie posługując się językiem polskim, empatycznie wczuwa się w filmową narrację i podkłada pod nią własny tekst, nie znając tutejszej kultury i obyczajów. Opowiada swoją

historię o nas, kreując transkulturową perspektywę. To właśnie w tym odcinku – po kolizji z samochodem wiozącym kartony – ginie główna bohaterka mydlanej opery. Groteskowość śmierci Hanki Mostowiak była przedmiotem drwin wielu internautów, którzy wpuścili do sieci niezwykle liczbę pełnych kąśliwej ironii memów. Zatem nawet jeśli ktoś nie oglądał serialu *M jak miłość*, mógł słyszeć o tym konkretnym epizodzie. Jak patrzy na niego Mithu Sen? Co „odczytuje” z gestów i mimiki aktorów, intonacji ich głosów czy dynamiki filmowej akcji? Przecież procesy oglądania oraz różnorodność kulturowych aktywności istnieją przede wszystkim w powiązaniu ze społecznym doświadczeniem².

1 Pisząc ten tekst, znam jedynie ogólną ideę instalacji *site-specific*, zaplanowanej do Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Interpretuję zatem ową ideę w relacji do całości twórczości artystki, sama będąc ogromnie ciekawa, co Mithu Sen „odczyta” w wybranym odcinku *M jak miłość*. Druga część tekstu – *PO* – jest analizą obejrzonej już wystawy.

2 J. Fiske, *Moments of Television: Neither the Text nor the Audience*, [w:] *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*, ed. E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, E.M. Warth, London – New York 1991, s. 57; za: K. Sikorska, „Kobiece” *gatunki telewizyjne. Geneza i kulturowe przeobrażenia*, w druku, dzięki uprzejmości Autorki (Toruń 2018 – przyp. red.).

3 Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000; R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970.

Artystka – podobnie jak Roland Barthes³ – tropi mity codzienności, jakie nieprzerwanie produkujemy jako

społeczność osadzona w kulturze. Dla francuskiego filozofa mit nie stanowi jakiegś fundamentalnej opowieści, lecz nową jednostkę sensu nadbudowaną nad zwykłymi znaczeniami i żerującą na systemie semiologicznym. Jest wypowiedzią, i to niekoniecznie językową; może być więc rzeczą, fotografią, tekstem, ale także serialem telewizyjnym z obszaru popkultury. Istotny jest w tym kontekście fakt, że mit tworzy wtórne, nadbudowane znaczenia, które są następnie „stosow(a)ne” w życiu, często bezrefleksyjnie i nieświadomie. Owe mity przenikają codzienność, a nawet potrafią ją zdominować. Barthes ostrzega nas przed siłą mitów. Jest ich niestrudzonym łowcą⁴ i sarkastycznym demystyfikatorem. Podkreśla, że: „U początku owej refleksji leżało najczęściej uczucie zniecierpliwienia wobec »naturalności«, w jaką prasa, sztuka i opinia publiczna ubierają bezustannie rzeczywistość, która, mimo że do nas należy, pozostaje przecież całkowicie historyczna: dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią, i chciałem uchwycić w nienagannym wystroju tego, co oczywiście, owo ideologiczne nadużycie, które – moim zdaniem – zostało pod nim ukryte”⁵.

Mithu Sen – niczym wielka łowczyni – również czujnie poluje na mity i pokazuje nam pozorną „naturalność” naszej własnej codzienności odzwierciedlonej w *M jak miłość*. Serial staje się w tym wypadku esencją i zwierciadłem mitów, skupia bowiem je niczym w soczewce. Jest dziś faktem społecznym, a jego oglądanie stało się elementem codziennych praktyk społecznych widzów⁶. Metoda artystki jest jednak w dużej mierze odmienna od strategii francuskiego filozofa: o ile Barthes odczytuje mity związane z własną kulturą, o tyle Sen jako swoje rewiry łowieckie obiera kultury, które pozostają dla niej w dużej mierze nierozpoznane, jak chociażby konteksty polskiej obyczajowości. Jeśli zatem – zgodnie z tezą autora *Mitologii* – mit pasżytuje na języku i jawi się jako jego kradzież wiodąca ku pustce formy pozbawionej pierwotnego znaczenia⁷, powiedziałabym, że Mithu Sen w pewnym sensie na powrót wyzwala język od owego pasożytnictwa. Nie znając źródłowych kulturowo-społecznych uwarunkowań danej sytuacji, interpretuje ją na nowo i – tym samym – wyzwala z balastu mitologizacji, dokonanej w kręgu danej kultury. Nie wraca co prawda do tak pożądanego przez Barthes’a „naturalności” czy pierwotnego znaczenia – co zresztą, moim zdaniem, jest utopią u samych podstaw teorii francuskiego myśliciela – lecz konfrontuje odbiorców z pytaniem o pozorną oczywistość czy ową „naturalność” postrzegania i odczytywania danych mitów emitowanych i imitowanych przez serial.

4 Zob. D. Plat, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” nr 19, 2001, s. 175–179.

5 Por. R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 27.

6 Ł. Sokolowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” rok LV, nr 2–3, 2011, s. 188. Zob. także: A. Lipińska, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty Kultury” nr 13, z. 3, 2016, s. 297–310.

7 R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 264.

Jak pisze Dorota Plat, interpretując *Mitologie*: „serial, czyli seria stereotypów – Barthes'owskich mitów. Człowiek nie ma czasu i fizycznych możliwości, aby ogarnąć otaczający go świat; a o głębszej analizie nawet nie może być mowy. I wtedy właśnie na scenę wkracza konstrukcja mitologiczna, wygodna i poręczna, choć nierzadko absurdalna”⁸. Zachowania Hanki Mostowiak, które czytaliśmy jako „naturalnie” osadzone w polskiej rzeczywistości, nagle mogą znacznie stracić na swojej oczywistości. Zde(kon)struowane przez Mithu Sen same obnażają własne zmitologizowanie, koniunkturalność i zautomatyzowaną wręcz transmisję kulturowych form, które nie są „naturalne”, tylko głęboko historyczne i naznaczone tradycją, w tym wypadku polską. Seriale rozgrywają się przecież między trendem a tradycją⁹ – dodałabym, że w Polsce dominującym trendem stała się obecnie tradycja.

8 D. Plat, op. cit., s. 179.

9 Por. *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. R. Szczerbakiewicz, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

10 R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 103.

11 D. Plat, op. cit., s. 177.

12 R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 286.

13 Ibidem, s. 288.

Barthes'a intrygował mit francuskości, kojarzony z winem wyprodukowanym w tym właśnie kraju: „To napój-totem, odpowiednik mleka holenderskiej krowy lub herbaty popijanej ceremonialnie przez angielską rodzinę królewską”¹⁰. Gdy odczytuje się mit w całej jego pełni – jako sens i formę jednocześnie – wino staje się samą *obecnością* francuskości¹¹. Co więc – dzięki operacjom Mithu Sen na serialowych mitach – widzimy w *M jak miłość* jako *obecność* polskości? Indyjska artystka uzmysławia nam tę kwestię jak we śnie, działając bardziej intuicyjnie, a nie jak

Barthes w pełni świadomie. Prowadzi nas przez swój sen, ciekawa tego, co dostrzeżemy. Jaki więc „zbiór figur stałych, regularnych, natarczywych, w których skupiły się zróżnicowane formy mitycznego *signifiant*”¹² Mithu Sen wydobyła spod powierzchni pozornej naturalności? Jako dopełnienie dzieła tego rodzaju wyobrażam sobie bowiem zdanie relacji o naszych spostrzeżeniach jego autorce, ponieważ dopiero wówczas ona sama pojmie, jakie mity poddała de(kon)strukcji.

Jakże aktualnie wobec mitu o polskiej tolerancji brzmią celne pytanie i refleksja Barthes'a, rozwijane ponad pół wieku temu: „Jak oswoić Murzyna, Rosjanina? Mamy tu pewną figurę bezpieczeństwa: egzotyzm. Inny staje się czystym przedmiotem, widowiskiem, marionetką: wydalony na rubieżę ludzkości nie czyha już na bezpieczną swojskość”¹³. Co serial *M jak miłość*, zdemitologizowany przez Mithu Sen, pokazuje nam jako ową bezpieczną swojskość? A może wciąż istnieje zagrożenie, że część odbiorców nie oswoi indyjskiej artystki i postuży się ową figurą bezpieczeństwa, czyli egzotyzmem wobec niej samej?

Serialowa rzeczywistość jest przez język trwale zapośredniczona i się w nim uobecnia – jak komentuje, parafrazując tezę Stuarta Halla, Łukasz Sokółowski¹⁴. A także: „Oglądanie serialu jest procesem, w którym widz w swojej wyobraźni, dysponując określoną wiedzą i rozpoznając pewną konwencję realizmu emocjonalnego, projektuje swoje lęki, marzenia, urojone i nieobecne autorytety”¹⁵. Jak *M jak miłość* czyta Mithu Sen, która nie zna języka polskiego trwale zapośredniczającego i uobecniającego się w serialowej rzeczywistości? Na jakie odczytania pozwala konwencja

14 S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, przeł. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” nr 1–2, 1987, za: Ł. Sokółowski, op. cit., s. 194.

15 Ł. Sokółowski, op. cit., s. 195.

16 Ibidem, s. 201.

17 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 64.

18 P. Czaplinski, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 256.

19 E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt am Main 2000, s. 333.

20 Pojęcie „epistemicznej traumy” za: T. Vargish, D.E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven 1999. Autorzy stosują to pojęcie, by opisać doznania czytelników konfrontowanych z bardzo trudnym do zrozumienia dziełem literackim.

realizmu emocjonalnego, której uniwersalność również podawałabym w wątpliwość? Tym bardziej, że: „[...] praktyki zachodzą w określonym kontekście społecznym i kulturowym czy nawet lokalnym. [...] Tym samym uzasadnione wydaje się twierdzenie, że widzowie oglądający seriale emitowane dla polskiej widowni będą również legitymizować, przemieszczać lub kontrolować serialową treść. Zrobią to oczywiście w sposób odmienny niż widzowie egipscy, co będzie uwarunkowane kontekstem miejsca i czasu, a co za tym idzie – społeczeństwa i kultury”¹⁶. Serial to – mówiąc językiem Michela Foucaulta – formacja dyskursywna¹⁷. Jakie zatem polskie mity czy mity polskości zostaną przez Mithu Sen upolowane i zde(kon)struowane? Powiedziałabym, że jest to szczególnie ciekawe w kontekście naszego kraju, w którym – jak czujnie zauważa Przemysław Czaplinski: „Nie ma porozumienia poza zbiorem społecznych opowieści”¹⁸.

Mithu Sen przychodzi spoza tego porozumienia, wskutek czego styka się z wieloma obliczami nieczytelności: językowej, społeczno-obyczajowej i kulturowej. Jak postrzega perypetie protagonistów *M jak miłość*, czyli rodziny Mostowiaków? Trzeba przy tym podkreślić, że owa konfrontacja z nieczytelnością jest świadomym wyborem indyjskiej artystki, która – niczym we śnie – zanurza się w nieznanym świecie polskiego serialu. „Nieczytelność nie jest punktem końcowym, ponieważ także to, co jest prezentowane jako nieczytelne, może w swojej nieczytelności pozostać nieczytelne, by właśnie w ten sposób motywować nowe rodzaje lektury”¹⁹. Ten nowy rodzaj lektury służy polowaniu na mity oraz ich demistyfikacji. Mithu Sen, oglądając słynny odcinek *M jak miłość* z wątkiem śmierci Hanki Mostowiak, doznaje „epistemicznej traumy”²⁰; nie do końca jest w stanie zrozumieć znaczenia i uchwycić sens. Artystka programowo doświadcza owej epistemicznej traumy, aby

wejść w rolę żywiołowej łowczyni mitów, która demystyfikuje tak zwaną naturalność serialowego przekazu.

Mithu Sen dopisuje nowe konteksty do sagi rodziny Mostowiaków, pokazując nam ich działania z zupełnie odmiennej i zaskakującej perspektywy. Jeśli dobrze znam twórczość tej artystki, to na pewno spojrzy ona również wnikliwie na telepleć²¹ i kwestie genderowe, związane ze stereotypowymi rolami i zadaniami przypisywanymi poszczególnym płciom. Powiedziałabym zatem, że epistemiczna trauma oraz nieczytelność mają ogromny potencjał krytyczny, ponieważ skłaniają nas do przemyślenia procesów produkcji serialowych klisz i celów, którym owe klisze służą. Pokazują również, że nie istnieje coś takiego jak komunikacyjna transparencja²² – szczególnie jeśli chodzi o spotkanie tak różnych kultur jak polska i indyjska.

„To, co powstaje ze spotkania obu (czy też większej liczby) kultur, zawsze posiada pewne elementy obu (lub więcej) kultur, ale jest także częściowo różne od nich, posiada sobie tylko właściwy nowy rys”²³. Niezależnie, czy ów fenomen nazwiemy transkulturowością, czy transkulturacją, zakłada on, że obydwie kultury, będące jego przedmiotami, na równych prawach wnoszą swój aktywny udział w wymianie kulturowej: „Każda [...] transkulturowość jest procesem, w którym coś jest zawsze dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system »daj i weź«. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym”²⁴.

21 Por. A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008.

22 F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übers. v. O. Pfermann, Graz und Wien 1986, s. 27.

23 F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002, s. 260; za: J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” nr 6, z. 1, 2013, s. 144.

24 B. Malinowski, *Kubański kontrpunkt: tytoń i cukier*, przeł. B. Chlebowicz, [w:] idem, *Dzieła. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004, s. 445.

25 C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 47.

„Kultury nie są czyste, autentyczne i ograniczone lokalnie. Stanowią one synkretyczne i hybrydowane wytwory interakcji w przestrzeni”²⁵. W ramach dzieła Mithu Sen dla poznańskiego Arsenalu kultury te wchodzą ze sobą w dynamiczne relacje, dla których w punkcie wyjścia kluczowe są zarówno polowanie na mity, jak i nieczytelność i epistemiczna trauma. „W przeciwieństwie do statyczności cechującej kategorię wielo- i interkulturowości, transkulturowość zawiera dynamiczną wizję kultury, która nie jest teraz ani zamkniętą kulą, ani formą o płaskiej i jednorodnej powierzchni, lecz polem stałego procesu negocjacji

i transakcji. Transkulturowość nie oznacza jednak, jak się wydaje, całkowitego zaniegowania stanowiska przyjmującego istnienie poszczególnych, dających się wyodrębnić, kultur²⁶. Dlatego też dzieło Mithu Sen może generować transkulturowe odczytania, które noszą wiele pożytków dla obu stron: polskich odbiorców i samej artystki. W tę transkulturową grę, prowadzącą do powstawania nowych znaczeń, włączają się oczywiście również odbiorcy spoza tych dwóch kręgów kulturowych, postrzegając interwencję Mithu Sen z jeszcze innych perspektyw. „Transkulturowość to cecha zauważalna dopiero przy odbiorze dzieła przez członków kultur zewnętrznych”²⁷.

26 K. Deja, *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, nr 4 (26), 2015, s. 91.

27 I. Stanios, *Transkulturowość oryginału w przekładzie (na przykładzie powieści „Derviš i smrt” Mešy Selimovicia)*, „Przekłady Literatury Słowiańskich” t. 3, nr 1, 2012, s. 48.

28 B. Tokarz, *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Katowice 2010, s. 234.

29 Por. *Performance – Mithu Sen*, [w:] R. Beil, U. Ruhkamp, *Facing India*, Wolfsburg 2018, s. 164–173.

30 Pojęcie stylu sygnaturowego subwersywnie przemieszczam do swojego tekstu od: A.E. Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, New Haven 1997.

Artystka określa siebie samą jako lingwistyczną anarchistkę. Nie sposób nie zgodzić się z tak celną i w pełni świadomą autocharakterystyką! Z lekkością i właściwą sobie żywiołową dezynwolturą Mithu Sen wnika w język polski, nie rozumiejąc go; rozkoszuje się epistemiczną traumą i nieczytelnością, by „wystyszczyć” to, co dla nas – mówiących po polsku – stało się zbyt oczywiste, bo na znaczeniach żerują mity i stereotypy. Język jest „magazynem pamięci kulturowej, w który wpisana jest informacja na temat historii, obyczaju, wierzeń, legend, mitów literatury i sztuki oraz organizacji życia społecznego i politycznego”²⁸ – a więc mamy do czynienia z doskonałym, modelowym wręcz rezerwuarem mitologii. Ponadto Mithu Sen bierze na warsztat język serialowy, a więc ten, który zostaje szczególnie skondensowany w formie obowiązujących aktualnie wszelkiego rodzaju klisz.

Wkładając w usta serialowych protagonistów wypowiedzi wymyślone przez siebie, artystka gra z naszą emocjonalną dezorientacją. Kocha eksperymentować z językiem i podawać w wątpliwość jego pozorną transparentność jako instrumentu komunikacji. Odwołuje się przy tym do własnego doświadczenia, gdy z Bengalu, gdzie mówi się po bengalsku, przeprowadziła się do Delhi. Miała wówczas trudności z wyrażeniem siebie w hindi i po angielsku²⁹. Córka matki-poetki kiedyś również pisała poezję, co dodało jej skrzydeł do pełnego pasji badania granic języka. Instalacja *site-specific* dla Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu jest więc z jednej strony dziełem zupełnie nowym, lecz z drugiej – także wpisującym się doskonale w dorobek Mithu Sen, dla którego nieczytelność, epistemiczna trauma i lingwistyczna anarchia czy kwestia (nie)możliwości komunikacji są tak charakterystyczne, że nazwałabym je stylem sygnaturowym³⁰ tej artystki.

Mithu Sen nie gra jednak tylko z potencjałem języka i pisma do komunikowania, lecz również przywraca nam jego wymiar wizualny, materialny, cielesny i zmysłowy³¹. Pozostaje zatem w zgodzie z tezami Jacques'a Derridy, dla którego tych aspektów nie da się oddzielić od tego, co w znaku pisanym idealne. Artystka pokrywa zatem galeryjne ściany napisami balansującymi na granicy (nie)czytelności, a odnoszącymi się do jej odczytania wybranego odcinka *M jak miłość*. Figluje zarówno z treścią, jak i formą. Pozwala pismu opleść *white cube*, wciągając odbiorców do epicentrum lingwistycznej anarchii. Swawoli, polując na mity. Sama staje się przy tym mitem, który śnimy na jawie. Kreuje nowy sen(s) i pozwala nam przejrzeć się w naszych rodzimych mitach.

PO

Na jednej z galeryjnych ścian Mithu Sen buduje drzewo genealogiczne, przedstawiając bohaterów z nowymi imionami i wskazując, jakie relacje wiążą ich z pozostałymi postaciami. Fotografia ukazująca Hankę/Henę jest prezentowana za zbitą szybko, co zwiastuje śmierć. Rodzina Mostowiaków nazywa się Bose, a Hanka i Marek to odpowiednio Hena i Raja. Mają jednego syna Bablu, a ich ukochana córka Mynah zginęła w wypadku na rowerze. Hena nie pogodziła się ze śmiercią dziewczynki i dostrzega wszędzie jej obecność. Bablu – chcąc pocieszyć matkę – pragnie kupić jej jednorozca, a jedna z osób w rodzinie dokonuje coming outu jako gej. Hena nie jest wierna Radzy, ponieważ ma kochanka. Tak pokrótce rysuje się historia opowiedziana przez Mithu Sen, która sama jest *obecna* w serialu pod postacią psa Bablu o imieniu Mithu.

Indyjska artystka kreuje zatem historię, która jest bardziej wyzwolona obyczajowo, niż ma to miejsce w polskim oryginale. Bohaterowie o nowych indyjskich imionach wydają się dużo bardziej emocjonalni i uczuciowi, co w ramach transkulturowej wymiany nakłada na *M jak miłość* rodzaj filtra kultury filmowej Bollywood. Ponadto dochodzą elementy *fantasy*, jak chociażby marzenia o nabyciu jednorozca, który fruwa i bryka po tąkach, oraz obecność ducha Mynah, który ucieleśnia się w realnym otoczeniu.

Mithu Sen w kilku miejscach interweniuje w serialowy obraz wizualnie, wprowadzając właśnie jednorozca, dodając Mynah skrzydła czy zawieszając nad głowami Heny i Rupal niesamowity wir, przypominający zbliżające się tornado. Kluczowe są oczywiście anglojęzyczne dialogi, które artystka skonstruowała, wczuwając się w odcinek oraz analizując mowę ciała i głosy poszczególnych bohaterów. Oglądając tę wersję *M jak miłość*, znajdujemy się w samym środku lingwistycznej anarchii

31 Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

– słyszymy bowiem język polski i koncentrujemy się na czytaniu angielskich napisów. To trudne, a więc wymaga od nas skupionej, transkulturowej percepcji i nieustannego pokonywania epistemicznej traumy, by zacząć czerpać z niej pożytki. Gdy uda nam się wejść w oba tryby – słuchania i czytania w dwóch różnych językach – okazuje się, że w niektórych momentach Mithu Sen, pisząc nowe dialogi, znalazła się zaskakująco blisko oryginału! Bohaterowie wypowiadają w jej wersji kwestie, które formułują również po polsku. Artystka pokazuje zatem, że mowa ciała, kontekst, ton głosu i gesty towarzyszące wypowiedziom są czytelne poza językiem. Komunikacja nie opiera się jedynie na języku i jego strukturach, lecz w dużej mierze również na empatii, którą można rozwinąć także w relacji do przedstawicieli innych kultur. Moim zdaniem, to jedna z najbardziej pozytywnych konstatacji i wniosków, jakie podsuwa wystawa *Mit i sny*.

Ściany galerii z kolei obiega minimalistyczna linia, zawierająca tekst streszczający całość historii wymyślonej przez Mithu Sen. To największa sala ekspozycyjna Gallerii Miejskiej Arsenał, która w ramach wystawy indyjskiej artystki pozostaje pusta. Owa pustka kieruje uwagę na wizualną czystość i formalnie oszczędny wymiar pasa biegnącego na wysokości oczu, który z daleka pozostaje nieczytelny. Trzeba się do niego zbliżyć i zagłębić się w narrację, a wówczas okaże się, że opowieść jest prowadzona w dwóch językach: po angielsku i po polsku. Mamy jednak do czynienia z tłumaczeniem dokonany za pomocą Tłumacza Google, który Mithu Sen wybrała świadomie jako demokratyczną platformę komunikacji dostępną dla każdego, kto łączy się z internetem. W niedoskonały przekład wkrada się lingwistyczna anarchia. Niektórzy bohaterowie zmienili płeć: na przykład Rupal staje się mężczyzną. Język i serialowa opowieść zostają powtórnie zde(kon)struowane, co zarówno potęguje epistemiczną traumę, jak i mobilizuje do prób jej przewycięzania i wczucia się w narrację także na poziomie pozajęzykowym.

Dla Mithu Sen tekst okazuje się również fenomenem wizualnym, co artystka podkreśla, uzupełniając dwa poziome wersy o dodatkowe elementy: linijki biegnące skośnie, rozgałęzienia, wtręty w innym kolorze i o innej wielkości pisma. Dodatkowo uzupełnia narrację własnymi rysunkami, które wykonuje bezpośrednio na ścianach, oraz detalami przyklejonymi niczym w technice kolażu. Drewniany krzyż jest nie tylko opisany, lecz wizualizowany ustawieniem polsko- i anglojęzycznych linijek tekstu. Na poziomym ramieniu krzyża przysiada zaś ptak. Do wypadku Mynah odnoszą się rozrzucone koła pojazdu, a kształt różowej sukienki, wymarzonej dla utraconej córki, rozmywa się jakby w strugach deszczu. Obok wydrukowanych znaków pisma pojawiają się więc ślady gestów artystki – swego rodzaju jej sygnatury i świadectwa realnej obecności tej, która na nowo snuje opowieść.

Mithu Sen swobodnie łączy zatem treściowy wymiar tekstu z jego stroną wizualną, uzmysławiając nam, że przekaz znaczeń jest możliwy także poza językiem i znajomością danej kultury. Pas tekstu – postrzegany z bliska – staje się więc wielowymiarowym zjawiskiem, w ramach którego przenikają się aspekty związane zarówno z komunikowaniem treści, jak i eksponowaniem wizualnej urody poszczególnych słów uzupełnionych rysunkami. Dzięki tym zabiegom historia staje się bardziej poetycka i ulotna, co z kolei wzmacnia efekt transkulturowego polowania na mity i obnażania pozornej „naturalności” serialowej narracji.

Jako kuratorka od początku całkowicie ufałam Mithu Sen, że projekt *site-specific*, jaki przygotowuje ona dla Galerii Miejskiej Arsenał, będzie niósł wszelkie te korzyści, które wymieniam w tytule niniejszego tekstu. Także artystka zawierzyła mi jako kuratorce – za to transkulturowe zaufanie jestem Jej szczególnie wdzięczna. Z kuratorskiego punktu widzenia mogę bowiem powiedzieć, że tak eksperymentalne działania, których końcowe efekty poznaje się dosłownie na chwilę przed wernisażem, są rzadkie w instytucjach sztuki. Tym bardziej dziękuję więc dyrektorowi Galerii Miejskiej Arsenał Markowi Wasilewskiemu za zaufanie, którym obdarzył zarówno kuratorkę, jak i artystkę.









Mithu Sen

Mit i sny

KONCEPCJA

Projekt opiera się na założeniach, które przyjąłam podczas mojej wystawy indywidualnej w styczniu 2018 roku w Mumbaju w Indiach. W mojej praktyce artystycznej używam podstawowego medium „życia” – wytwarzam ciągłą narrację na podstawie ludzkich interakcji. Fizyczne przejawy tych działań przyjmują postać namacalnych form, które nazywam „produktami ubocznymi”. W trakcie tego procesu (de)konstruuję mity jako sposób ludzkiego zaangażowania.

W Polsce chcę (de)mitologizować ludzkie relacje. Opowiadając, angażuję moją publiczność; trawię (nie)znane wizualizacje i produkuję (nie)znany język, aby rozwinąć nową narrację. To działanie jest zakorzenione w podstawowym ludzkim doświadczeniu, które przekracza znane konstrukty poznawcze budujące naszą tożsamość poprzez historię, kulturę, geografie i inne tryby. Wiąż między ludźmi pozostaje (nie)określona w swym rdzeniu.

PROCES

W zamyśle projekt stanowi rozwinięcie założeń mojej poprzedniej wystawy indywidualnej zatytułowanej *UnMYthU*, podczas której wykorzystałam performans, by zdemitologizować własny mit i praktyki ikonicznej Mithu. W przypadku wystawy *Mit i sny* wyzwaniem jest przywoływanie mitów i marzeń w celu zdekonstruowania struktur językowych i zinternalizowanego poczucia własności kulturowej, tak byśmy mogli pomieścić osobiste i kontekstualne znaczenia. Konceptualizacja kulturowych podobieństw i wymiany – a także kulturowych nieporozumień – pozwala pokazać, jak silny wpływ wywierają one na kogoś w obcym otoczeniu. Sięgając po popularny polski serial *M jak miłość*, dzięki procesowi twórczemu jestem w stanie badać nieznaną kulturę i tworzyć jej interpretację językową, co pozwala mi tworzyć własną historię.

Widzowie znajdujący ten serial są przyzwyczajeni do bohaterów i codziennych spotkań z nimi. Niekonwencjonalna wymiana zdań między postaciami w wirtualnym świecie ma na celu wywołanie emocji w nas samych. W tym momencie, jako outsiderka, wybieram nagle epizod w celu zrozumienia go za pomocą dostępnych symboli. Zastępując oryginalny i obcy dla mnie kontekst na nowo wyobrażonymi elementami znanymi mi kulturowo, tworzę własną, „prawdziwą” narrację.

Jednolite dla tradycji ustnych mitologii i historii są rozczłonkowanymi ciałami, czy to prawdziwymi, czy złudnymi. W efekcie wyobrażania na nowo praca nad przepisami-

waniem, nadpisywaniem i nakładaniem opowieści podąża za nieprzerwanym wzorcem, co podkreśla ich słabość. Zbiorowa świadomość kulturowo bliskich obiektów i pojęć może wytwarzać narracje, które alegorycznie upamiętniają ich znaczenie. Co więcej, odmitologizowanie konwencji specyficznych kulturowo zachęca do rozpoznania pewnych interakcji międzykulturowych. Jak w grze w głuchy telefon, zniekształcenie ułatwia przedstawienie zamierzonej czy niezamierzonej „prawdy”.

ETAPY PRACY NAD PROJEKTEM

Emocjonalna narracja budowana jest wokół matki i jej dzieci, które stają się kluczem do owej „prawdziwej” historii. Młody chłopiec Bablu gra Małego Księcia, który wprowadza nowe aspekty do tego mitu i snów. Zamierzając nadać sens temu odcinkowi serialu, postanowiłam obserwować każdy gest, wysłuchać każdego dialogu, dźwięku i muzyki oraz odczytać stosowane techniki filmowe. Co więcej, korzystanie z Tłumacza Google ukazało wpływ sztucznej inteligencji na język.

1.

Oglądałam odcinek kilka razy, zanim zapoznałam się z grającymi w nim postaciami.

2.

Podobnie jak w grze głuchy telefon, w tym odcinku padło sporo znajomo brzmiących dla mnie słów. Interpretowanie tych dialogów oraz dodawanie do nich własnej wyobraźni i punktów widzenia pomogło w stworzeniu nowej narracji.

3.

W trakcie pracy zastanawiałam się nad filmem niemym, w którym język jest nadpisywany przez muzykę i efekty dźwiękowe. Tutaj te wynikające z emocji elementy stanowiły podstawę dla zrozumienia serialowych postaci.

4.

Kontynuując moje badania, rysowałam relacje między postaciami i obserwowałam sytuacje, którymi byli oni warunkowani. Następnie opracowałam drzewo genealogiczne i sformułowałam swoją historię.

5.

Zmiana imion wszystkich postaci i dodawanie elementów *fantasy* było istotne dla przekierowania interpretacji. Napisy zostały wprowadzone na ekran, aby zintegrować zarówno fakty, jak i fikcję na tej samej płaszczyźnie.

6.

Opowieść przedstawiona jest także w postaci tekstu na ścianie: napisanego w języku angielskim z tłumaczeniem na język polski. Tłumaczenie zostało przygotowane „z grubsza”, ponieważ korzystałam z Tłumacza Google. Historia jest zatem dekonstruowana po raz drugi. Tłumacz Google działa jako demokratyczna platforma technologiczna, która ułatwia międzyludzkie interakcje.

Bablu has inherited a rare gift of **intuition** from his **mother** Hena.

No one who saw this unassuming small boy, grumbling quietly while walking his dog Mithu on this shady afternoon, would have guessed.

Mithu barked as they walked, **inciting the usual complaints** from Bablu. **"All grown ups are unhappy"**, Bablu concluded.

Bablu was in dire need of an **unicorn**, so that **he and Mithu could fly away from this adult infiltrated world**. Bablu was desperate to make a very important journey to his mother.

Bablu hasn't seen his mother Hena for many months, since she suddenly left home after his **half sister** Mynah was mistakenly sent away to the sky to become a **star** along with the other angels.

Bablu wished to send his mother to bring Mynah back home. He waited everyday for his mom to return. The Bose family remained silent about Hena's **disapproval**. They felt

fragmented this time in the absence of Hena.

But today, to surprise the family, Hena had confirmed returning home with her childhood best friend Rupal.

While away, Hena, a *schizophonic distorted soul* and a survivor of **numerous separations**, had again got herself involved with **another married man**, Mr. Kamraj. She was yet to disclose this to Rupal.

Thrilled yet **uncertain**, Rupal and Hena were driving home from miles away through the woods cutting the the **sky into two**.

On their way, they stopped for surprise gifts for the family. **delusional** Hena secretly bought a **baby pink** frock for Mynah.

An year ago, Mynah, her daughter from a **past marriage** had died of a bicycle **accident**. Hena has been delusional about Mynah since. For her, Mynah was still alive. When she often floated away from

reality, *she saw Mynah across her* **dreams**. Hena, **heart-broken**, blamed herself and Mynah's

religious father Rohit, who had **confessed** to be **gay** after Mynahs birth.

On their drive home, Rupal decided they should stop at **Mynah's memorial**. They parked the car by the **giant Pipal tree** where a memorial grave had been erected near the accident spot.

The weather had suddenly turned grey, clouds rolled past, the breeze had attained immediacy, while the *wooden cross* stood stolid beneath the lone tree in the expanse of the countryside

paranoid, numb and melancholic, Hena wandered back in time to that stormy evening when Mynah was riding her bicycle, **flying** in a baby pink frock complete with **wings**.

Hena's long **absence** was not being judged by the Bose family today. Excited souls were eagerly waiting for Hena's arrival.

**

In another town, Mrs. Kamraj was *playing her role* of the **perfect wife**. It's been months since Mr. Kamraj, Hena's *secret lover*, has been home. Mrs. Kamraj is aware of another woman between them.

But today, to her surprise Mr. Kamraj decided to return to his family, leaving his **soulmate** Hena with an unsaid **farewell**. Holding an **unopened letter** in his hand, he froze before reading the last goodbye poem from Hena. He remembered how Hena never believed in **goodbyes**.

Kamraj, a *lover* and a secret **song writer**, had given Hena's life a new meaning at her workplace; she had learned how to swallow her pain. Hena wondered how she had found the heart last night to **end their relationship only over a poem!**

**

The weather had turned terrible since Hena and Rupal had left Mynah's grave... **Dusty, stormy, hazy**, the road became *surreal*. While driving, Hena kept slipping into a trance. She remembered that day... Mynah's **crushed** bicycle...

Blaming her family, Hena had **left home**, leaving behind her son Bablu, husband Raja and her elderly parents in shock...

In a flash, **Mynah emerged complete with wings** from the dust storm, seemingly invisible and *unformed*. Suddenly turning back to meet Hena's eyes in bewilderment, **Mynah crossed the road with her bicycle!** **Dazed and in shock, delusional** Hena hit the brakes, crashing onto the side of the road. Rolling out in shock, Rupal was bleeding, while Hena stared stupefied. The girl had **vanished!**

Losing her balance between reality and the **unreal**, Hena was fading away, **slowly slipping into a place else...** Rupal rushed Hena to the hospital; crying to herself she informed Raja.

Raja sped to the hospital only to realize that Hena would **never** be **returning home again**.

It's just about **midnight**, dawn is still far away.

**

It's just about **midnight**.

Sitting at his table, Mr. Kamraj stares at Hena's last poem but moments later tears it apart to dispose it from life. it should remain *untouched*. and **Poems must not be read twice** he thought.

Dawn is silently far away.

**

Mr. and Mrs. Bose are trying to reach out to Hena's phone but, to **no avail**. Each **passing moment** is excruciating.

Minutes later devastated Raja arrives. Breaking down, "Hena" he murmurs, **"she left us again!"**

"My baby!" **exclaimed** a disconcerted Mrs. Bose. It's past midnight.

Bablu, **unasleep** in his room, looks far, far away.

Bablu odziedziczył rzadki dar intuicji od swojej matki Heny. Nikt, kto zobaczył tego skromnego małego chłopca, mrucząc cicho podczas spaceru z jego psem Mithu w to obskurne popołudnie, domyśliłby się. Mithu warknął, gdy szli, podnosząc zwykłe skargi od Babla. "Wszyscy dorośli są nieszczęśliwi" - podsumował Bablu. Bablu pilnie potrzebował jednorożca, aby on i Mithu mogli odlecieć od tego dorosłego, infiltrowanego świata. Bablu desperacko pragnął odbyć bardzo ważną podróż do swojej matki. Bablu nie widział swojej matki Henny przez wiele miesięcy, odkąd nagle opuściła dom po tym, jak jego przyrodnia siostra Mynah została omyłkowo wystana na nieboskłon, by zostać gwiazdą wraz z innymi aniołami. Bablu chciał wystać matkę, aby sprowadzić Mynah z powrotem do domu. Codziennie czekał, aż wróci jego mama. Rodzina Bose milczała na temat dezaprobaty Heny. Czuli się tym razem rozdrobieni pod nieobecność Heny. Ale dzisiaj, aby zaskoczyć rodzinę, potwierdził powrót do domu ze swoim najlepszym przyjacielem z dzieciństwa, Rupałem. Podczas gdy Hena, schizofonia, zniekształcona dusza i ocalała z licznych rozłąki, ponownie zaangażowała się w innego żonatego mężczyznę, pana Kamaraj. Miała jeszcze to ujawnić Rupalowi. Zachwycony, ale niepewny, Rupal i Hena jechali do domu z dala od lasu, przecinając niebo na dwie części. Po drodze zatrzymali się na prezenty niespodzianki dla rodziny. urojeniowa Henna potajemnie kupiła dziecienną różową sukienkę dla Mynah. Rok temu, Mynah, jej córka z poprzedniego małżeństwa zmarła na wypadek rowerowy. Od tego czasu Hena ma urojenia na punkcie Mynah. Dla niej Mynah wciąż żyła. Kiedy często odpływała od rzeczywistości, widziała Mynah poprzez swoje sny. Hena, złamana sercem, oskarżyła siebie i religijnego ojca Mynah Rohit, który przyznał się do bycia gejem po narodzinach Mynah. W drodze do domu Rupal zdecydował, że powinni zatrzymać się przy memorze Mynah. Zaparkowali samochód przez gigantyczne drzewo Pipal, gdzie w pobliżu miejsca wypadku powstał pomnik pamięci. Pogoda nagle zrobiła się szara, chmury przetoczyły się obok, wiatr osiągnął natychmiastowość, podczas gdy drewniany krzyż stał nieruchomo pod samotnym drzewem w przestworzach wsi. Paranoidalna, zdrętwiała i melancholijna, Henna powróciła na czas do burzliwego wieczoru, gdy Mynah jechała na rowerze, latając w dziecięcej różowej sukience ze skrzydłami. Długa nieobecność Heny nie była dziś oceniana przez rodzinę Bose. Podekscytowane dusze z niecierpliwością czekały na przybycie Heny. **

W innym mieście, pani Kamraj odgrywała rolę idealnej żony. Minęły już miesiące, odkąd pan Kamaraj, tajny kochanek Hanny, był w domu. Pani Kamraj jest świadoma innej kobiety między nimi. Ale dziś, ku jej zaskoczeniu, Pan Kamaraj postanowił wrócić do swojej rodziny, pozostawiając swoją bratnią duszę Henę z niewypowiedzianym pożegnaniem. Trzymając nieotwarty list w ręce, zamarł, zanim przeczytał ostatni wiersz na pożegnanie od Hany. Przypomniał sobie, jak Hena nigdy nie wierzyła w pożegnania. Kamraj, kochanek i tajny autor piosenek, nadał życiu Hennie nowe znaczenie w jej miejscu pracy; nauczyła się przełknąć jej ból. Hena zastanawiała się, jak znalazła serce ostatniej nocy, aby zakończyć ich związek tylko po wierszu! ** Pogoda zmieniła się strasznie, odkąd Hena i Rupal opuścili grób Mynah ... Zakurzony, burzliwy, zamglony, droga stała się surrealistyczna. Podczas jazdy Hena wpadała w trans. Pamiętała ten dzień ... Zmiażdżony rower Mynah ... Obwiniając swoją rodzinę, Hena opuściła dom, zostawiając za sobą swojego syna Babla, męża Raję i jej starszych rodziców w szoku ... W mgnieniu oka pojawiła się Mynah wraz ze skrzydłami z burzy piaskowej, pozornie niewidoczna i nieformalna. Nagle odwracając się, by spotkać wzrok Hany z oszołomienia, Mynah przeszła przez ulicę swoim rowerem! Oszołomiony i w szoku urojona Hena uderzyła w hamulce, uderzając w bok drogi. Tocząc się w szoku, Rupal krwawił, a on wpatrywał się w oszołomionego. Dziewczyna zniknęła! Utrata równowagi między rzeczywistością a nierealnością. Hena zniknęła, powoli wślizgując się w inne miejsce ... Rupal rzucił ją do szpitala; wołając do siebie, poinformowała Raję. Raja popędziła do szpitala tylko po to, by uświadomić sobie, że Hena już nigdy nie wróci do domu. Jest około północy, świt wciąż jest daleko. ** Jest około północy. Siedząc przy swoim stole, pan Kamaraj wpatruje się w ostatni wiersz Hany, ale chwilę później rozdziera go, by pozbyć się go z życia. powinien pozostać nietknięty. i Wiersze nie mogą być czytane dwa razy, pomyślał. Świt jest cicho daleko. ** Pan i pani Bose próbują dotrzeć do telefonu Hany, ale bezskutecznie. Każda przemijająca chwila jest rozdzierająca. Kilka minut później przybywa zdewastowana Raja. Łamiąc się, "Hena", mruczy, "opuściła nas znowu!" "Moje kochanie!" Wykrzyknęła zdezorientowana pani Bose. Jest po północy. Bablu, nie śpiący w swoim pokoju, wygląda daleko, daleko.

... ..



at the brakes crashing onto the side of the road Rolling out in shock
W hamulce, uderzając w bok drogi. Tocząc się w



"left us again" Unsleep





"left us again" Unsleep

I have to rehabi





Marta Smolińska

30

Myth and Dreams, or: On the Transcultural Uses of Pursuing Myths, Epistemic Trauma, and Lingual Anarchy

BEFORE ¹

Mithu Sen, one of India's most significant artists, is a force of nature. She works in multiple media including painting, drawing, sculpture, installation, and performance. She is a feminist, activist, and occasional poet. She makes objects as well as ephemeral actions and is constantly travelling the globe and coming into contact with new cultures. Her work often maps onto specific trips she made to particular countries or cities. This time around, it was Poznań and Poland that Mithu Sen encountered in the process of preparing a site-specific project to be shown for the first time at the Municipal Gallery Arsenal.

¹ While writing this text, I only have a general idea of the site-specific installation planned for the Municipal Gallery Arsenal in Poznań. As a result, I am reading this idea in the context of the artist's body of work as a whole, and I myself am extremely curious what Mithu Sen will read "read into" this specific episode of *L as in Love*. The second section of this text – titled *AFTER* – offers an analysis based on observations of the exhibition.

² J. Fiske, *Moments of Television: Neither the Text nor the Audience*, in: *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*, ed. E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, E.M. Warth, London–New York 1991, p. 57; cited in: K. Sikorska, „Kobieca” gatunki telewizyjne. *Geneza i kulturowe przeobrażenia*, forthcoming, courtesy of the Author (Toruń 2018 – ed. note).

The artist's name inevitably conjures associations with the word "myth," while her last name, from a Polish perspective, takes on an oneiric accent. It therefore seems fitting that Mithu Sen has taken an interest in the myths that circulate within a given culture. She submits them to a de(con)structive operation and a personal, anarchic act of translation, creating (un)known and (il)legible languages in the process. She is ceaselessly telling stories whose basic material and medium is human life. She guides her viewers into the world of dreaming but never lulls them to sleep – to the contrary. She stirs their imaginations awake.

In her solo exhibition at the Municipal Gallery Arsenal in Poznań, Mithu Sen (de)mythologizes an episode of the Polish television series *L is for Love* (*M jak miłość*, 2000–). Despite having no Polish at her disposal, she is able to empathically enter into the narrative. She weaves her own text into the story without any substantive knowledge of the culture and customs that form its context. She tells her own story about us, opening up a transcultural perspective. It is in this very episode of the soap opera that the female protagonist of the series tragically dies. The grotesque nature of Hanka Mostowiak's death became the target of rampant online mockery as users disseminated a huge volume of memes tinged with scathing irony. As a result, even someone who has never seen an episode of *L is for Love* would likely be familiar with this particular story point. What does Mithu Sen make of it? How does she "read into" the actors' gestures and facial expressions, the tones of their voices, or the momentum of the storyline? After all, observation practices and differences in cultural production exist, above all, in relation to social experience.²

The artist – perhaps like the philosopher Roland Barthes³ – maps the mythologies of daily life that we produce ceaselessly as a society embedded in culture. For Barthes, myth does not take the form of some fundamental story or new unit of meaning superimposed over ordinary meanings and feeding off the semiotic system. A mythology is a form of expression, and not necessarily a linguistic one; it can be a thing, photograph, or text, and can just as easily take the form of a popular television series. In this context, it becomes significant that myth generates derivative and constructed meanings that are subsequently “used/useful” in life, often unconsciously and with little reflexivity. These mythologies can penetrate and even dominate daily reality. Barthes warns us against the power of myths. He works tirelessly as their fearless hunter⁴ and sardonic demystifying force. He insists that “[t]he starting point of these reflections was usually a feeling of impatience at the sight of the ‘naturalness’ with which newspapers, art and common sense constantly dress up a reality which, even though it is the one we live in, is undoubtedly determined by history. In short, in the account given of our contemporary circumstances, I resented seeing Nature and History confused at every turn, and I wanted to track down, in the decorative display of *what-goes-without-saying*, the ideological abuse which, in my view, is hidden there.”⁵

Mithu Sen – a quite capable huntress in her own right – is also adept at attentively hunting down myths and laying bare the deceiving “naturalness” of our own daily reality as reflected in *L is for Love*. In her care, the television series becomes the very essence of myth and its mirror as it condenses mythologies in its lens. In our moment, the series functions as social fact, and watching it has become a facet of the daily social practices of its viewers.⁶ Yet for the most part, the artist’s method diverges from that of Barthes: just as Barthes interprets myths tied to his own

culture, so does Sen claim her hunting grounds in the region of cultures largely unknown to her, such as the Polish cultural context. So if, as Barthes proposes in *Mythologies*, myth inhabits language like a parasite and appears in the form of a thief stealing off toward a vacuum of forms deprived of their original meaning, then I would venture to say that in a sense, Mithu Sen emancipates language from this parasitic relationship.⁷ Unaware of the sociocultural conditions underpinning the situation at hand, she interprets the scenario anew and – by this gesture – emancipates it from the ballast of mythification accumulated within the local culture. It must be

3 See also: R. Barthes, *Mythologies*, trans. A. Lavers, New York 1972.

4 See: D. Plat, *Barthes – towca mitów*, “Sztuka i Filozofia” nr 19, 2001, pp. 175–179.

5 See: R. Barthes, op. cit., p. 11.

6 Ł. Sokolowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, “Kultura i Społeczeństwo” rok LV, nr 2–3, 2011, p. 188. See also: A. Lipińska, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, “Konteksty Kultury” nr 13, z. 3, 2016, pp. 297–310.

7 R. Barthes, op. cit., pp. 226–227.

said that she does not reach back to the sense of the "natural" pursued by Barthes, nor does she wish to recover some kind of original meaning (I would argue that the figure of original meaning constitutes a kind of utopia at the roots of Barthes' theory). Instead, Mithu Sen poses a question to her viewers regarding the deceiving façade of transparency, or the "naturalness" of perceiving and interpreting myths both emitted (**emythed**) and imitated (**imythated**) by the television series. As Dorota Plat writes in her analysis of Barthes' *Mythologies*, "a television series might well be called a series of stereotypes – what Barthes would call mythologies. Human perception lacks the time and physical faculties to comprehend the surrounding world, let alone submitting it to deeper analysis. Here is where mythological construction comes in – convenient and ready-at-hand, though often absurd."⁸ The actions of Hanka Mostowiak, a figure we read as "naturally" embedded in the Polish reality, are suddenly at risk of drastically losing their transparency. The very deeds de(con)structed by Mithu Sen lay bare their own internal processes of mythification, opportunisms, and automatized transmission of cultural forms that are hardly "natural" and are in fact deeply historical and marked by tradition (and in this case, Polish tradition). After all, television shows play out in the liminal space between trend and tradition.⁹ It seems germane to add that in today's Poland, tradition has resurfaced as a dominating trend.

Barthes took an interest in the mythology of Frenchness built up around wine produced in the country: "It is a totem drink, corresponding to the milk of Dutch cows or to the tea ceremonially taken by the British royal family."¹⁰ When this mythology is read to its fullest extent – as meaning and form simultaneously – wine becomes the essential *presence* of Frenchness.¹¹ So what might we find in *L is for Love* that, once revealed by Mithu Sen's operations on the series' internal myths, corresponds to the *presence* of Polishness? The Indian artist debriefs us on these questions in a dreamlike state. While Barthes' method is fully conscious, Mithu Sen works intuitively. She guides us through her own dream as she herself curiously awaits what we will encounter there. So what "set of fixed, regulated, insistent figures, according to which the varied forms of the mythical signifier arrange themselves"¹² does Mithu Sen dredge up from beneath the surface of what appears to be natural? As a counterpart to this kind of work, I imagine a response that conveys our own observations back to the artist, for only then will she be in a position to identify the mythologies she has managed to de(con)struct.

8 D. Plat, op. cit. p. 179.

9 See also: *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. R. Szczerbakiewicz, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

10 R. Barthes, op. cit., p. 79.

11 D. Plat, op. cit. p. 177.

12 R. Barthes, op. cit., pp. 263–4.

The questions and reflections Barthes conceived so insightfully half a century ago seem all too relevant in the current context of the mythology of Polish tolerance: "How can one assimilate the Negro, the Russian There is here a figure for emergencies: exoticism. The Other becomes a pure object, a spectacle, a clown. Relegated to the confines of humanity, he no longer threatens the security of the home."¹³ Once its myths have been distilled by Mithu Sen, what is the nature of the "secure home" *L is for Love* reveals? Or perhaps there lingers a risk that certain viewers will resist reading into the Indian artist's work, and will exploit this very figure of security as a form of exoticism turned against her?

The reality of television is ceaselessly mediated by language and finds its embodiment in language as well – Łukasz Sokołowski tells us as much, paraphrasing a point made by Stuart Hall.¹⁴ He goes on to write: "Watching a television series is a process by which the viewer, immersed in his imagination, drawing from a prescribed area of knowledge, and recognizing the convention of emotional realism, projects his own fears, fantasies, and absent and imagined overlords."¹⁵ How, then, can Mithu Sen go about reading *L is for Love*, given that she has no knowledge of the Polish language, which constantly mediates the televised reality and rears its head within it? What interpretations can the convention of emotional realism yield, given the fact that we cannot presume its universal relevance? All the more so, since "[...] these practices are enacted within a circumscribed sociocultural context, and even a local one. [...] It therefore seems reasonable to claim that those viewing shows produced specifically for Polish audiences will also legitimize, displace and perhaps take control of the shows' content. They will, of course, go about this in a manner quite different than Egyptian viewers would, for instance, for these practices are conditioned by their time, place, and all that these imply: their surrounding culture and social world."¹⁶

The television series – to use Michel Foucault's words – is a discursive formation.¹⁷ So what Polish mythologies or myths of Polishness are hunted down and de(con)structed by Mithu Sen? I would venture to say that this operation takes a particularly compelling form in our country where, in the words of Przemysław Czapliński, "There is no understanding beyond the total set of social stories."¹⁸

Mithu Sen approaches the series from beyond this understanding, and as a result, she runs up against so many facades of illegibility: linguistic, social, and cultural. How does she see the misadventures of the

13 R. Barthes, op. cit., p. 266.

14 S. Hall, *Encoding, decoding, in The Cultural Studies Reader*, ed. S. During, London 1993, cited in: Ł. Sokołowski, op. cit., p. 194.

15 Ł. Sokołowski, op. cit., p. 195.

16 Ibidem, p. 201.

17 M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York 1972.

18 P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, p. 256.

Mostowiak family – the heroes of *L is for Love*? It is important to emphasize that this confrontation with illegibility is a conscious choice on the part of Mithu Sen, who burrows into the unfamiliar world of the Polish show as if in a dream. "Illegibility is not the end of the story, for that which is presented as illegible can, in its very illegibility, remain illegible and thereby motivate new readings."¹⁹ These new readings are quite useful in the work of tracking down and demystifying mythologies. As Mithu Sen watches the episode of *L is for Love* infamous for the death of Hanka Mostowiak, she experiences "epistemic trauma,"²⁰ although she is not in a position to fully grasp its sense. The artist experiences this epistemic trauma programmatically so that she might don the role of the exuberant myth hunter demystifying the apparent naturalness of the televised message.

Mithu Sen annotates the Mostowiak family saga with new contexts by framing their actions within an entirely new and shocking perspective. If I have managed to accurately grasp the artist's work as a whole, she also turns a meticulous gaze on questions of gender and *telegender*²¹ associated with stereotypical roles and forms of labor delegated to specific genders. I would propose that enormous critical potential lies latent in epistemic trauma and illegibility, for these things compel us to

reevaluate the processes by which television clichés are produced, and the ends those clichés serve. They also reveal to us the existence of what we might call communicational transparency²² – this is particularly the case in an encounter between diverse cultures such as those of Poland and India.

"What emerges in the encounter between two (or perhaps many) cultures will always contain elements of both (or many) cultures, but also amounts, at least in part, to something distinct, for it possesses some new attribute proper only to itself."²³ Regardless of whether we call this phenomenon the transcultural or transculturation, Fernando Ortiz argues that both of the observed cultures engage in the cultural exchange with equal weight: "Every [...] transculturation is a process in which something is always given in return for what one receives, a system of give and take. It is a process in which both parts of the equation are modified, a process from which a new reality emerges, transformed and complex, a real-

19 E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt am Main 2000, p. 333.

20 The concept of "epistemic trauma" comes from T. Vargish, D.E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven 1999. The book's authors use this concept to describe the experience of readers confronted with a literary text that resists understanding.

21 See also: A. Nacher, *Telepteć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008.

22 F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington, B. Massumi, Minneapolis 1984, p. 5.

23 F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002, p. 260; cited in: J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, "Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" nr 6, z. 1, 2013, p. 144.

ity that is not a mechanical agglomeration of traits, nor even a mosaic, but a new phenomenon, original and independent."²⁴ And this is the precise nature of Mithu Sen's work: at odds with both cultures – Polish and Indian, although it must be noted that both are deeply embedded in globalism and are already hybrids on their own: "[...] cultures are not pure, authentic and locally bounded; rather they are syncretic and hybridized products of interactions across space."²⁵ In the context of Mithu Sen's project for Poznań's Arsenal Gallery, these cultures enter into a dynamic set of relations initiated by the investigation of myths and the forces of illegibility and epistemic trauma. "Unlike the static quality inherent to categories like the multicultural and intercultural, the notion of the transcultural suggests a dynamic vision of culture that cannot be grasped as a closed circle or some flat and monolithic surface, but must be seen as the field on which a continuous process of negotiation and transaction unfolds. However, the transcultural does not imply the wholesale negation of any position presuming the existence of discrete and differentiable cultures, as it might seem to."²⁶ This also illuminates why Mithu Sen's work so deftly generates transcultural interpretations that bring so many benefits for those on both ends of the exchange – the artist as well as her Polish audience. And of course, as they witness Mithu Sen's intervention from other perspectives, viewers from cultures beyond these two spheres will also enter into this transcultural game that generates so many new meanings. "The transcultural becomes a discernible feature only when external cultures interact with the work."²⁷

The artist describes herself as a lingual anarchist. Such a deliberate and conscious self-declaration leaves little room for debate! With her signature exuberance and

a certain levity, Mithu Sen insinuates herself into the Polish language without comprehending it; she teases out this epistemic trauma and illegibility so that she can make visible – for us, as Polish speakers – what has become so obvious we no longer see it, for mythologies and stereotypes have a way of preying on meaning. Language is an "inventory of cultural memory embedded with information about our history, customs, beliefs, legends, cultural myths, art, and the organizational structures of social and political life."²⁸ We are dealing, then, with a paradigmatic reservoir of mythologies. In this installation, Mithu Sen performs her operations on the language of television as a particularly intense condensation that reflects the dominating clichés of the moment.

24 B. Malinowski, "Introduction" in: *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham 1995, p. lviii.

25 Ch. Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, New York 2011, p. 443.

26 K. Deja, *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, "Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" nr 4 (26) 2015, p. 91.

27 I. Stanios, *Transkulturowość oryginalną w przekładzie (na przykładzie powieści „Derviš i smrt” Mešy Selimovića)*, "Przekłady Literatur Słowiańskich," t. 3, nr 1, 2012, p. 48.

28 B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, p. 234.

Testing the feel of the statements she has invented for these television heroes in her own mouth, Mithu Sen plays with our emotional disorientation. She relishes experimenting with language and casting doubt on its alleged transparency as an instrument of communication. In this sense, she is reaching back to her own experience when she moved from Bengal, where Bengali is the spoken language, to Delhi. Upon her move, Mithu Sen found she had trouble expressing herself to people in Hindi and English.²⁹ As the daughter of a poet, she often wrote poetry as well, and this gave her license to indulge in her passion for probing the limits of language. We might therefore say that the site-specific installation for the Arsenal Gallery in Poznań is an entirely new work that nonetheless beautifully complements Mithu Sen's oeuvre as a whole, for the artist has consistently engaged themes of illegibility, epistemic trauma, lingual anarchy and issues of the (im)possibility of communication. In fact, we might even think of these motifs as the artist's signature style.³⁰

29 See also: *Performance – Mithu Sen*, in: R. Beil, U. Ruhkamp, *Facing India*, Wolfsburg 2018, pp. 164–173.

30 I am, perhaps controversially, borrowing the concept of signature style from: A.E. Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, New Haven 1997.

31 See also: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, p. 536.

Yet Mithu Sen not only experiments with the potential of language and the transmitted message, for she also restores to us its visual, material, bodily and sensory aspects.³¹ In this sense, she stands in agreement with the theses proposed by Jacques Derrida, for whom these features are inextricably tied to that which is ideal within the written sign. The artist has therefore chosen to cover the gallery walls with lettering suspended in a state of (il)legibility. The text refers back to her reading of the episode of *L is for*

Love. She plays with content as well as form. She allows the message to entwine itself around the white cube, luring viewers into the epicenter of a lingual anarchy. Lawless, they set off in the pursuit of myth. Mithu Sen herself stands in the face of the myth we dream in waking, dreaming up new meaning and allowing us to peer into the myths into which we were born.

AFTER

On one of the gallery walls, the artist has drawn out a genealogical tree that introduces the characters of *L is for Love* by new names and indicates the relationships between them. A photograph featuring Hanka/Hena is displayed behind a shattered pane of glass, foreshadowing the circumstances of her death. The Mostowiak family is given the surname Bose, while Hanka and Marek become Hena and Raja. They have one son, Bablu, and their beloved daughter Mynah has been tragically

killed in a bike accident. Hena has not come to terms with the death of her little girl and senses her presence everywhere. Bablu, longing to comfort his mother, wants to buy her a unicorn. Another family member, meanwhile, comes out as gay. Hena is not faithful to Raja and keeps a lover on the side. In this succinct style, Mithu Sen sketches out the family story and writes herself into it as Bablu's dog, Mithu.

In this way, the Indian artist concocts a more socially emancipated story than its Polish model. Its characters, bearing new Indian names, come across as more emotional and sensitive. In the context of transcultural exchange, this results in the impression that a Bollywood filter has been applied to *L is for Love*. Elements of fantasy also come into play, such as the dream to somehow capture a unicorn that will canter and flit in the fields, and visitations from the ghost of Mynah, who materializes in the space.

At certain points, Mithu Sen makes visual interventions on the televised image by inserting the image of the unicorn, giving Mynah wings, or adding an incredible swirling figure over Hena and Rupal's heads that looks like a fast-approaching tornado. English-language dialogs the artist conceived as she read into the episode and analyzed the characters' body language and tone of voice also play a crucial role. As we watch this version of *L is for Love*, we find ourselves at the very heart of the artist's lingual anarchy, for we hear the spoken Polish as we simultaneously strain to read the English subtitles. This is a difficult exercise that requires concentrated transcultural perception and a constant negotiation with epistemic trauma in order to finally extract some benefits. When we do manage to immerse in both modes – listening and reading in two languages simultaneously – we find that occasionally, Mithu Sen's new lines land surprising close to the original. The characters in her version address issues that are also being discussed in Polish. In this way, the artist shows us how the context, body language, tone of voice and gestures that accompany statements are legible to an extent that transcends language. Communication relies on so much beyond language and its internal structures, for it requires empathy, and empathy can operate across cultures as well. Personally, I find this idea to be one of the most valuable statements and findings articulated in the exhibition *Myth and Dreams*.

Running along the perimeter of the gallery walls is a minimalist line consisting of a textual synopsis of the entire story conceived by Mithu Sen. The line is located in Arsenal Gallery's largest exhibition hall, which will otherwise remain empty for the duration of the show. The emptiness of the space makes us aware of the visual clarity and formal economy of the single strip running along the walls at eye level. The text appears to be illegible from a distance, and visitors must read it from up

close to immerse themselves in the narrative. When they do, they find that the story is narrated in two languages: English and Polish. The Polish translation, moreover, is provided courtesy of Google Translate – a tool that Mithu Sen chose deliberately as a democratic communication platform accessible to anyone who uses the Internet. A sense of lingual anarchy insinuates itself into the flawed translation. The translation changes the gender of some characters: for example, Rupal becomes a man. The language and plotline are therefore de(con)structed twice over, which intensifies the sense of epistemic trauma while rallying readers to overcome this trauma and dive into the narrative on a supralinguistic level.

For Mithu Sen, the text also turns out to be a visual object, and the artist draws this out by supplementing the two tiers of text with other elements: smaller lines run diagonally, others branch out, and strings of text are inserted in fonts of varying size and color. She further complements the narrative with drawings sketched by her own hand directly onto the wall, while other details are layered in using a collage technique. A wooden cross is not only described but visually referenced by lines of Polish and English text. A bird is perched at the level of the cross' arms. Dislocated wheels of a car reference Mynah, and the shape of a pink dress dreamt up for the deceased daughter blurs as if it is seen through streams of rain. Alongside the printed letters, we see traces of the artist's gestures – a signature of sorts, and a testimony to the visceral presence of the very person who is dreaming up the story.

In this way, Mithu Sen gracefully links the text's content and visual features, revealing to us how the transmission of meaning is viable outside of language and in the absence of knowledge of a particular culture. Seen from up close, the strip of text thus becomes a multifaceted object permeated with both the communicative functions of text and the visual beauty of individual words and their corresponding drawings. These devices work together to render a poetic and ephemeral story that sharpens the impact of this transcultural hunt for myths and the exposure of the apparent "naturalness" of the television narrative.

As curator, I placed my full trust in Mithu Sen from the start, knowing that the site specific project she would prepare for the Municipal Gallery Arsenal would realize all the themes named in the title of this text. The artist also took me, her curator, into her confidence, and I am particularly grateful for this gesture of transcultural trust. From a curatorial perspective, I can say that such experimental work with results that finalize mere moments before the opening are rare occurrences in art institutions. For these reasons, I also extend my thanks to the gallery director Marek Wasilewski for the trust he placed in curator and artist alike.


znovu!" Jest po północy. Bablu, **Unsleep** nie ś

piący

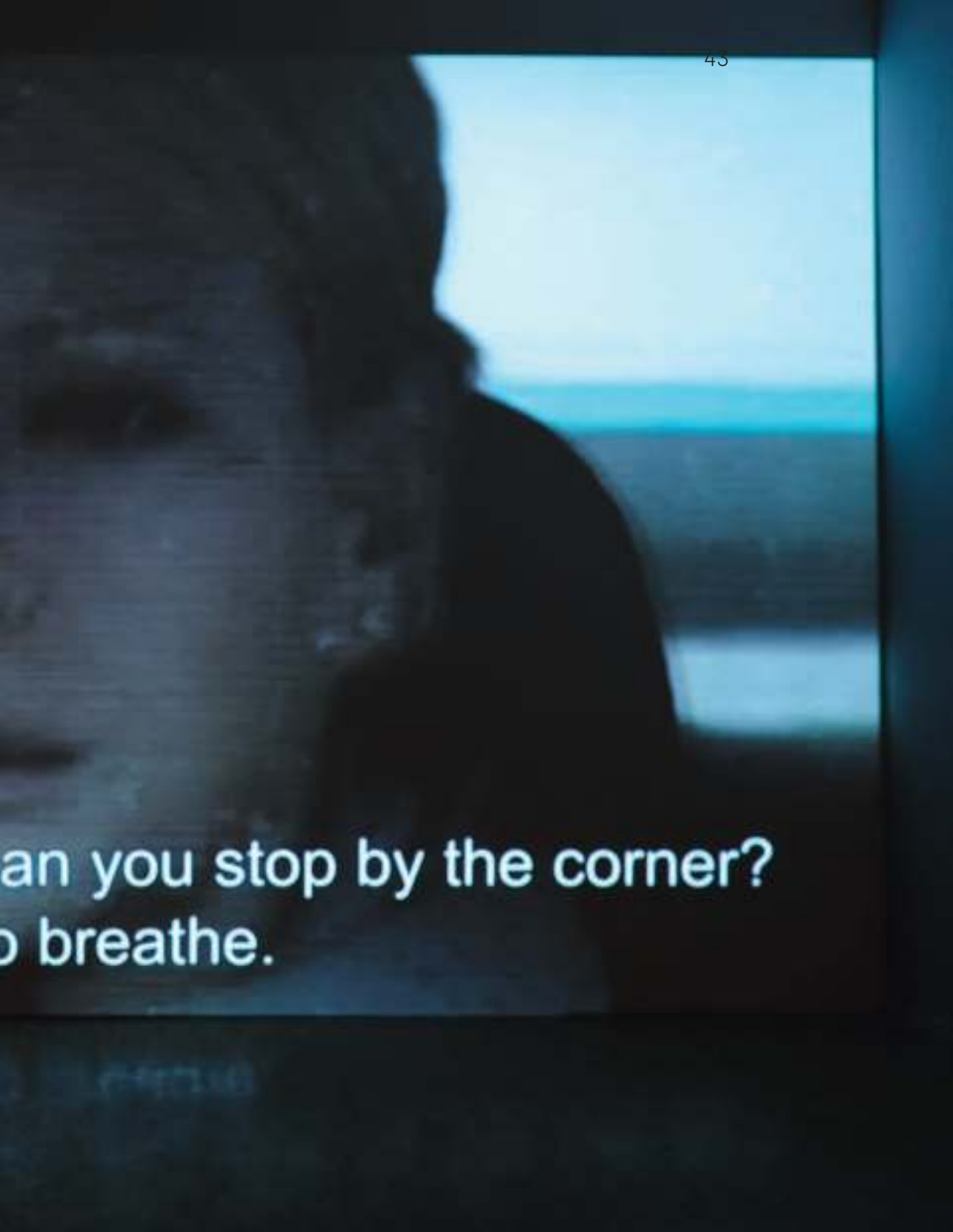
looks far, far away.

wygląda daleko, daleko.

trudny?



I think she was Mynah. C
I need to

A silhouette of a person's head and shoulder is shown in profile, looking out a window. The window view shows a bright, hazy landscape with a horizon line, possibly a beach or a field. The overall color palette is dark with a strong cyan/blue tint.

Can you stop by the corner?
to breathe.

"All grown ups



are unhappy"



Mithu Sen

46

Myth and Dream(s)

CONCEPT / PROPOSAL

The project draws from declarations I made at my solo show in January 2018, held in Mumbai, India. My practice uses the primary medium of "life:" I generate a continuous narrative on the basis of human interactions. The physical manifestations of these processes result in tactile forms that I call "byproducts." In the process, I am (un)doing myths as a method of human engagement.

In Poland, I want to (un)myth human interactions yet again. Taking a story as my point of departure for engaging with my audience, I digest (un)known visuals and produce (un)known words to develop a new narrative. This performance is rooted in the fundamental human experience that surpasses the known and cognitive constructs that build our identity through history, culture, geographies and other modes. The human connection remains (un)defined at its core.

PROCESS

The project is conceived as an elaboration on the concepts behind a previous solo show titled *UnMYthU*, where I used performance to unmythify my own myth and the practices of iconic Mithu. With *Mit i sny (Myth and Dreams)*, the challenge is to invoke myths and dreams in order to deconstruct language structures and internalized notions of cultural ownership so that we might accommodate personal and contextual meanings. The idea of cultural similarities and exchanges (as well as cultural misunderstandings) demonstrates the impact these myths have on someone who has entered an alien landscape. Taking up the iconic Polish daily soap opera *M jak miłość*, it is through this process that I manage to address an unknown culture and language – the act of interpretation allows me to create my own story.

Viewers familiar with this soap opera are accustomed to the characters and their everyday encounters. The unconventional dialogues exchanged between the characters in the virtual world stimulate responses that allow us to retrace emotions within ourselves. At this juncture, as an outsider, I choose to abruptly chance upon a random episode in order to ultimately arrive at comprehension by making use of the symbols at hand. Substituting the original and foreign context with reimagined culturally familiar elements, I create my own "true" narrative.

Consistent across oral traditions, mythologies and histories are fragmented bodies, be they factual or deceptive. As a consequence of reimagination, the work of

rewriting, overwriting and superimposing histories pursues an uninterrupted pattern that hints at the frailty of these histories. Collective awareness of culturally intimate objects and ideas can generate narratives that allegorically memorialize their meanings. Moreover, the unmything of culturally specific conventions encourages one to recognize a certain cross-cultural interaction. Like the Chinese whispers game, distortion facilitates the representation of an intended or unintended "truth."

STEPS

An emotional narrative is built around the mother and her children, who become central to the story. The young boy Bablu plays the Little Prince who introduces new facets to this myth and dream. With the intention of drawing meaning from the episode, I decided to observe each gesture, listen to each dialogue, sound and piece of music, and read into the employed film techniques. Later on, in yet another landscape, I made use of Google Translate to demonstrate the impact of AI on language.

1.

I watched the film a number of times before getting a grasp of the various characters populating the sequences.

2.

Like the Chinese whispers game, in many instances, this episode has supplied familiar sounding words. Interpreting dialogues from these words and supplementing them with my own imagination and points of view has helped me to generate a new narrative.

3.

Consider a silent film where language is complimented by music and sound effects. Here, the same elements formed a foundation for the ensuing emotions translated for the characters.

4.

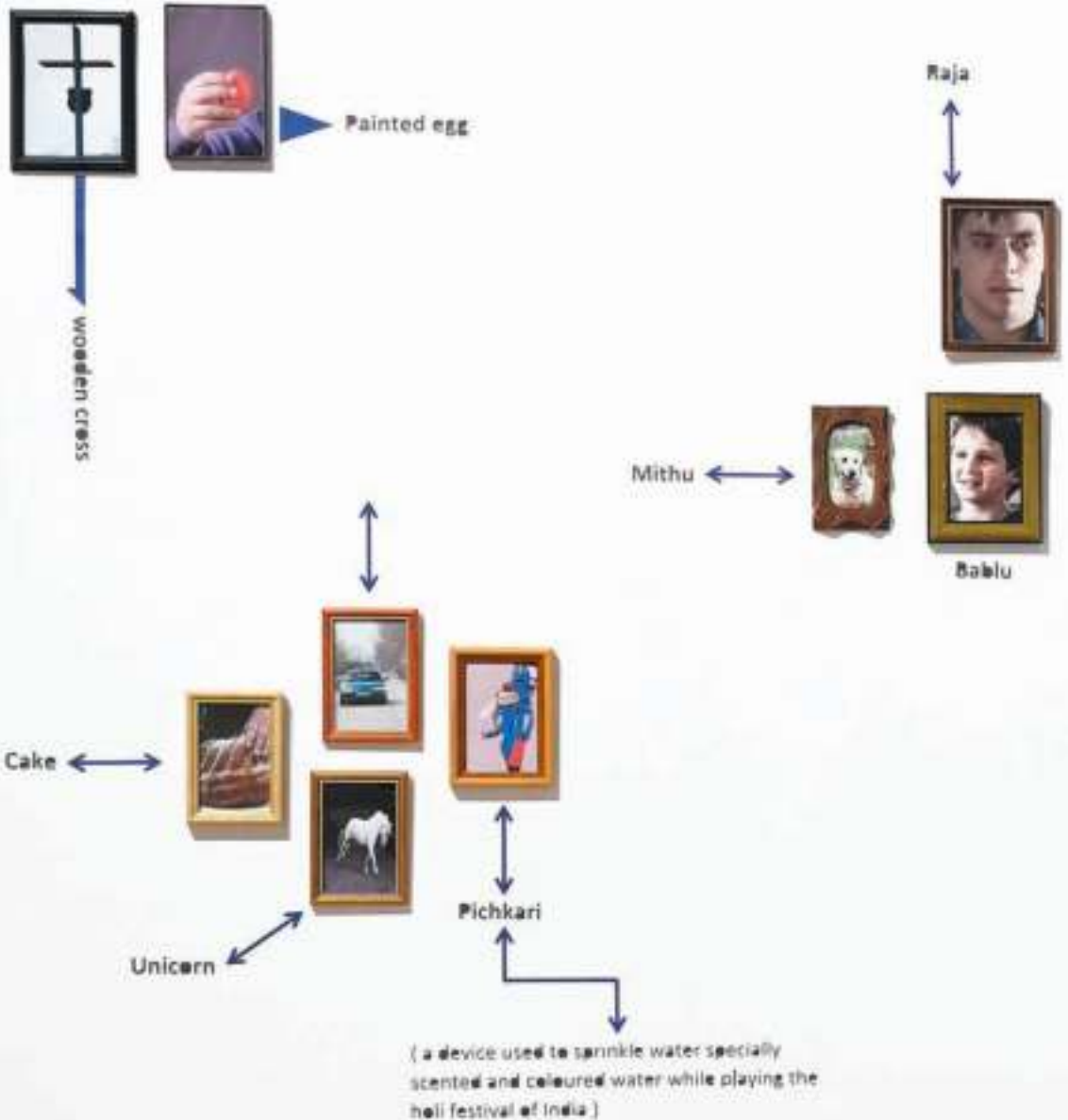
The investigation continued with drawing relationships between the characters by observing the immediate settings to which they were conditioned. This was followed by designing a family tree and formulating a short story.

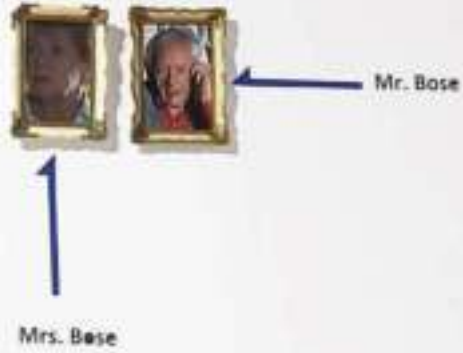
5.

It became crucial to change all the names of the characters and incorporate fantasy elements to redirect interpretations. Subtitles were introduced onto the screen to integrate fact and fiction on the same plane.

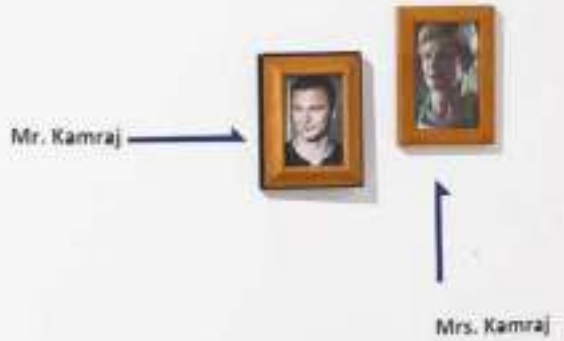
6.

The story is presented in the form of a double running wall text written in English with a Polish translation. Roughly translated from English to Polish by way of Google Translate, the story is deconstructed a second time. Google Translate acts as a democratic technological mediation that purports to ease human interactions.



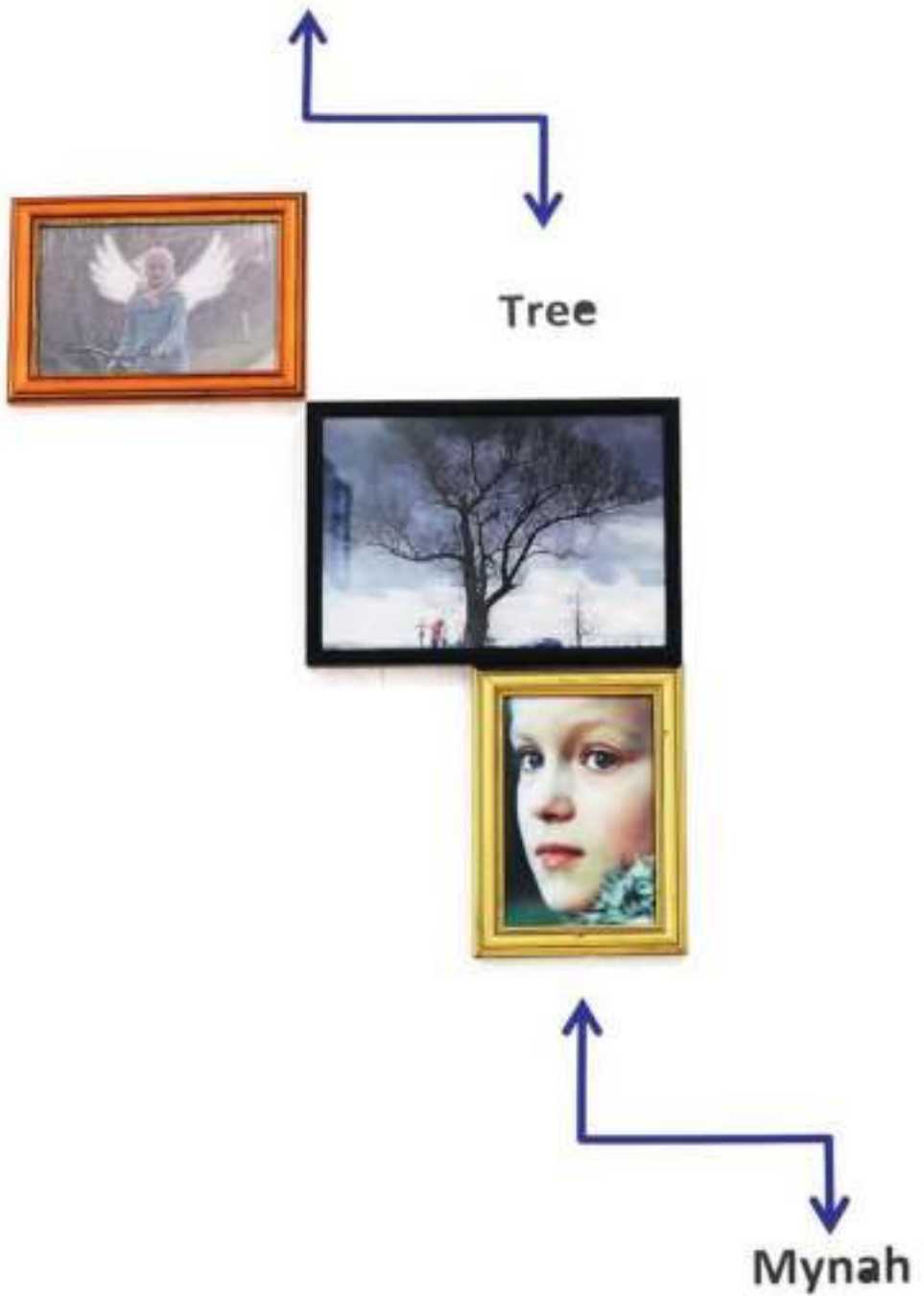


()





Bunty



Poems must not
 chain, and ne thought. Dawn is silently
 touched
 nietknięty.

że nie mogą być czytane dwa razy,
be read twice

far away. ** Mr. and Mrs. Bose are try
daleko. Pan i pani Bose próbują d

tree
people

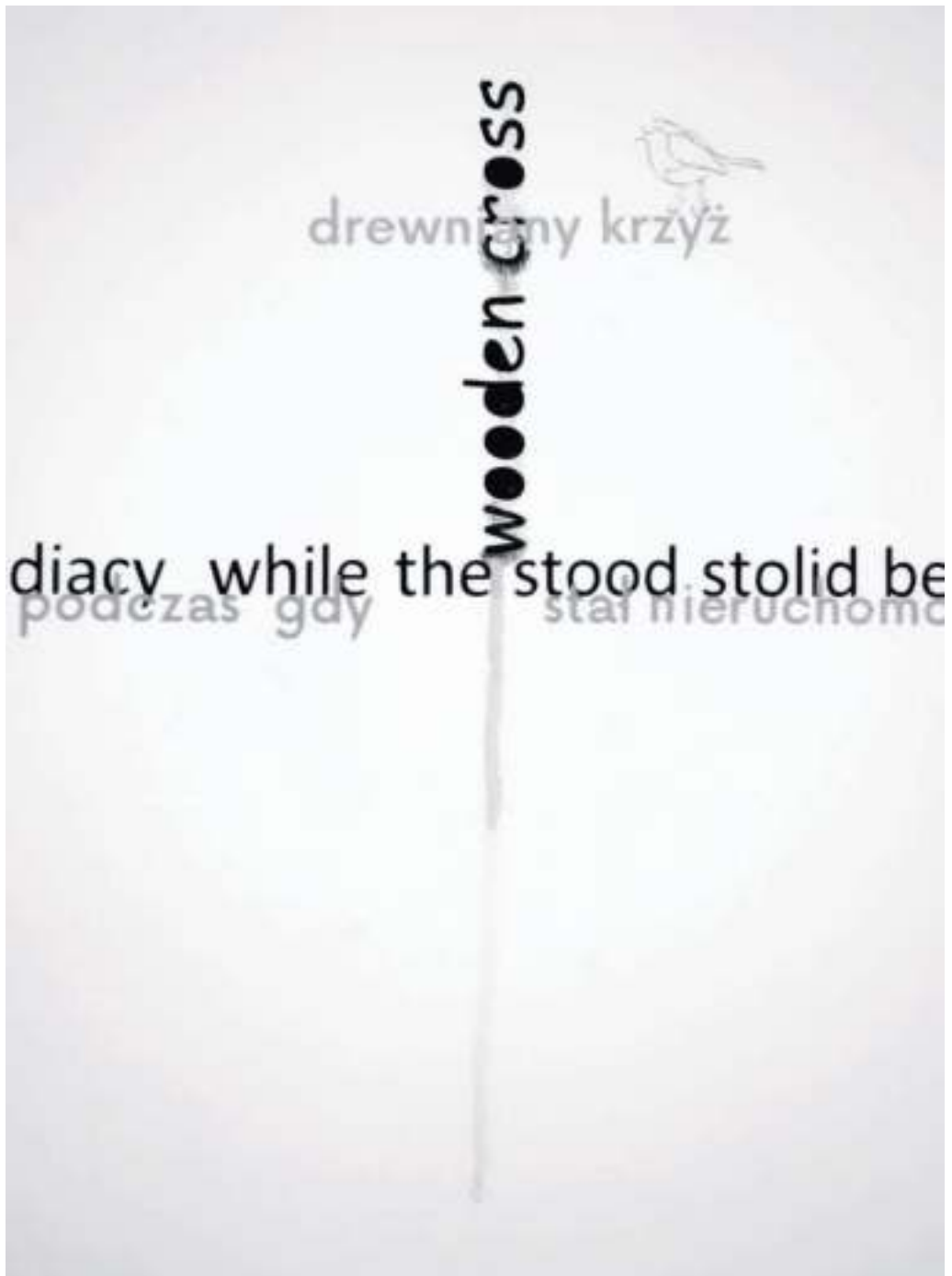


the car by the
samochód przez

where a mem
gdzie w p

gigantyczne drzewo







Unformed

invisible and . Suddenly turning back to
nieformalna . Nagle odwracając się

● meet Hena's eyes in bewilderment
ę, by spotkać wzrok Hany z oszołomieniem

to swallow





her pain.



Podziękowania | *Special thanks to*
Rudra Daman, Shalmali Shetty, Vasundhara Mathur

Marta Smolińska

Myth and Dreams,
or: On the Transcultural Uses
of Pursuing Myths, Epistemic
Trauma, and Lingual Anarchy 30 — 39

Mithu Sen

Myth and Dream(s) 46 — 49

Table of contents

WYSTAWA | EXHIBITION

Kuratorka | *Curator*

Marta Smolińska

Produkcja | *Production*

Jacek Zwierzyński

Współpraca | *Cooperation*

Zuzanna Klein, Irek Popek, Maria Sikora, Jarek Rusiński

KATALOG | CATALOGUE

Dokumentacja fotograficzna | *Photographic documentation*

Diana Lelonek

Tłumaczenie na język polski | *Polish translation*

Marta Smolińska

Korekta w języku polskim | *Proofreading in Polish*

Monika Stanek, Justyna Knieć

Tłumaczenie na język angielski | *English translation*

Eliza Cushman Rose

Koordinacja wydawnicza | *Publishing coordination*

Jacek Zwierzyński

Projekt graficzny i skład | *Graphic design and typesetting*

jugstudio.pl

Druk | *Printed by*

Moś & Łuczak

Galeria Miejska Arsenał

Stary Rynek 6, Poznań

ISBN 978-83-61886-87-7

© Copyright by Galeria Miejska Arsenał & Authors 2018



POZNAŃ*

arsenał
GALERIA MIEJSKA