

Maciej Połynko : Wywiad narracyjny

Rezydencja artystyczna w firmie Medisept
Lipiec 2026

— — —

Maciej Połynko : First-person interview

Artist residency at Medisept
July 2026

Ralph Talmont

Art.
**In a Place
of Work.**

Kultura.
W PRACY

Uwaga!

Tym razem może coś zaszumieć.
Prosimy nie regulować odbiorników.
To tylko rezydencja artystyczna.

W czerwcu i lipcu, do naszej firmy wchodzi Maciej Połynko: muzyk, rzeźbiarz dźwięku, artysta audiowizualny i człowiek, który potrafi potraktować przestrzeń jak instrument.

Dlatego prosimy nie zgłaszać od razu wszystkich nietypowych dźwięków do działu technicznego. Nie każde buczenie oznacza awarię. Nie każdy dziwny odgłos jest problemem. Nie każdy chrupot trzeba natychmiast wytłumaczyć, (choć pewnie warto go zlokalizować...)

Maciej Połynko jest lubelskim muzykiem, artystą audiowizualnym, producentem muzycznym oraz twórcą instalacji i badaczem możliwości. Pracuje z dźwiękiem, światłem, obrazem, elektroniką i programowaniem, traktując je nie jako oddzielne narzędzia, lecz jako części jednego pola doświadczenia. Interesuje go to, co można usłyszeć, zobaczyć, uruchomić, przekształcić albo dopiero odkryć, kiedy zwykły przedmiot, przestrzeń lub sytuacja zaczynają zachowywać się jak instrument.

Maciej pracuje z dźwiękiem, światłem, elektroniką, obrazem i sytuacją. Będzie obserwował firmę nie tylko oczami, ale także uszami. Może usłyszeć rytm pracy, szelest procedur, muzykę urządzeń, ciszę między spotkaniami i to wszystko, czego zwykle nie zauważamy, bo jesteśmy zajęci pracą. Właśnie po to tu jest.

Witamy Macieja w programie Kultura. W pracy.

Kultura.
W PRACY

Na samym początku tej rezydencji prawda była taka, że to wszystko jeszcze wymyślałem, i w gruncie rzeczy nadal trochę wymyślam. Gdyby ktoś mnie zapytał pierwszego dnia, co dokładnie tu zrobię, nie umiałbym odpowiedzieć w sposób precyzyjny. Wiedziałem raczej, w jakich obszarach chcę się poruszać, niż do jakiego konkretnego rezultatu zmierzam. Zresztą to jest mi chyba dość bliskie. Nie działał zwykle w ten sposób, że mówię sobie: teraz będę robił obraz, a teraz będę robił dźwięk. Po prostu interesuję się różnymi rzeczami, a potem, kiedy zaczynam się nimi zajmować, okazuje się, że coś bardziej staje się obrazem, a coś innego bardziej staje się dźwiękiem. Ponieważ w dźwięku mam chyba najwięcej skilli, to naturalnie wychodzi tak, że dźwięku robię najwięcej, ale to nie znaczy, że myślę w osobnych szufladkach, bo interesuje mnie raczej miejsce, w którym rzeczy się spletają.

Właśnie dlatego tak dobrze czuję się tam, gdzie obraz i audio zaczynają ze sobą rozmawiać. Gdzie sztuka wizualna nie kończy się na wizualności, a dźwięk nie jest tylko dźwiękiem. To trochę wynikało z naszych rozmów jeszcze przed rezydencją gdy pojawił się temat synestezji i ten trop zaczął za mną chodzić. Zacząłem się zastanawiać, w jaki sposób można statyczny obraz przetworzyć na dynamiczny dźwięk. Punktem wyjścia były akwarele, które maluję od pewnego czasu. To był naturalny wybór, bo wiedziałem, że jest to coś, co na pewno jestem w stanie zrobić. Pytanie brzmiało więc raczej: co mogę z tym zrobić dalej? Jak udźwiękować obraz? Jak sprawić, żeby to, co wizualne, uruchamiało sferę słyszalną nie jako ilustrację, tylko jako osobny byt?

Takie podejście mnie zresztą prowadzi od dawna w ciekawe miejsca i sprawia, że się nie nudzę. Nie nudzenie się jest naprawdę bardzo ważne. Chyba właśnie dlatego interesuje mnie to miejsce, w którym dla artysty różne domeny spotykają się naturalnie, a dla, odbiorcy bywają kompletnie od siebie oddzielone. Ludzie często idą do galerii na malarstwo, albo na performance, albo na koncert słuchać muzyki, takie kategorie

po prostu pomagają im porządkować rzeczywistość i podejmować decyzje czy coś jest dla nich interesujące. Mnie natomiast interesuje właśnie ta szczelina, to przejście, ten moment, kiedy nie wiadomo już do końca, z czym mamy do czynienia.

W tej rezydencji próbuję właśnie ten obszar przebadać. Obrazy maluję, korzystając z tych konkretnych okoliczności. Akwarele powstają więc z emocji, z miejsca, z chwili. Natomiast warstwa interaktywno-dźwiękowa jest już dużo bardziej technologiczna. Chciałbym zapleść w to nie tylko dźwięki syntetyczne, chociaż i one są możliwe, ale również to, co już tu jest. Skoro jestem tutaj osiem godzin dziennie, to chciałbym w jakiś sposób skorzystać z otoczenia. Być może głównym materiałem okażą się mechanizmy na hali produkcyjnej: te wszystkie maszyny, które mieszają i nalewają płyny, pneumatyczne mechanizmy na taśmie, stukanie, urządzenia drgające gdzieś na zapleczu. A być może będę nagrywał wiatr hulający po strefie ekonomicznej. A może i jedno i drugie. Na tym etapie wszystko jest nadal trochę zagadką, a to też jest dobre.

Wciąż jestem na etapie testowania, na co sobie można pozwolić. Firma jest jak dotąd bardzo w porządku - wszyscy są super mili, z czymkolwiek do kogo nie przyjdę, ludzie chcą pomóc. Ale sam proces dopiero się rozkręca. Byłem już na obchodzie po hali produkcyjnej. Przymierzamy się do nagrań, takich bardziej field-recordingowych, tylko że na hali, a nie w naturze. To jest dla mnie bardzo pociągające: zrobić field recording pod dachem hali produkcyjnej, z mieszalników, zaworów, pomp, kadzi i wszelkich tych dziwnych urządzeń, które produkują swoją własną, nieoczywistą muzykę.

Na początek chcę wejść tam z mikrofonem kierunkowym i po prostu posłuchać, jak to wszystko pracuje naprawdę, a nie tylko w pierwszym wrażeniu. Ale interesuje mnie też nagrywanie z bliska, bardzo z bliska, mikrofonami kontaktowymi. To jest w ogóle piękna technika. Zamiast łapać dźwięk z powietrza, łapiesz go z powierzchni. Tak jakbyś przyłożył ucho

do czegoś, co drga i właściwy dźwięk odslania się dopiero w tym bliskim kontakcie.

Najpopularniejszym sposobem do przechwytywania takich dźwięków są zwykłe płytki piezo, które zamieniają wibracje w prąd. Brzmi niewinnie, ale bywa to źródłem dość osobliwych sytuacji. Kiedyś zrobiłem sobie takie mikrofony kontaktowe na magnesach i poszedłem testować je na metalowej kładce między osiedlami. Ktoś zadzwonił po policję, że jakiś wariat przyczepił się kablami i nie wiadomo, czy chce wysadzić mostek, czy sam się na nim zabić. Przyjechali mili panowie policjanci, przerwali mi nagrania, pogadaliśmy chwilę, puściłem im, co właściwie nagrywam, i byli szczerze zaskoczeni całą sytuacją. Okazało się, że jednak nie samobójca i nie terrorysta, tylko człowiek, który słucha, jak drga metal. Tego typu sytuacje pokazują, jak różną mamy percepcję świata, że co dla mnie jest naturalnym narzędziem pracy, dla kogoś innego może być kompletnie nieczytelne i vice versa.

W tym sensie cała ta rezydencja jest trochę wejściem w nowe pole percepcji. Nie tylko dla mnie, ale i dla innych. Kiedy ludzie tutaj pytają, co ja właściwie robię, opowiadam im o warstwach pracy, o sensorach, o obrazach, o tym, że chcę nagrywać halę produkcyjną. Reagują na to życzliwie i jest w tym taka autentyczna ciekawość. Mam nadzieję, że to nie jest wyłącznie kurtuazja. Ale z drugiej strony cały czas pamiętam, że to jest sprawnie działające przedsiębiorstwo. Ja robię tutaj swoją pracę, na którą mam umowę, a oni mają swoją. Nie mogę po prostu wejść z butami i ogłosić, że teraz wywracamy świat do góry nogami i wszyscy zajmują się sztuką. Zupełnie nie o to chodzi. Mogę trochę naginać rzeczywistość ó będę miał opiekuna przy nagraniach, ustaliśmy zasady, jak to wszystko pogodzić z BHP i całą resztą ó ale jednak to oni są tutaj w pracy, która wymaga utrzymania rygorystycznych norm, a ja jestem gościem, który próbuje z tego miejsca coś wydobyć, nie rozmontowując jego podstawowej funkcji.

To jest dla mnie ważne również z innego powodu. Wygodne miejsce do pracy mam u siebie a tutaj wszystko trzeba dowieźć,

trzeba poświęcić czas na dojazdy, przesiąść się mentalnie w zupełnie inny bardziej poukładany tryb pracy, który szczerze mówiąc jest mi obcy. Nie traktuję tej rezydencji jako wygodnego zrealizowania pomysłu. To nie jest tak, że przyjechałem tutaj tylko po to, żeby w komfortowych warunkach zrealizować coś, co równie dobrze mógłbym zrobić w domu. Gdyby o to chodziło, rezydencja nie miałaby sensu. Chodzi właśnie o to, żeby przychwycić różne elementy i coś z tego miejsca wydobyć.

To doświadczenie zaczyna się zresztą jeszcze zanim wejdę do firmy. Mieszkam na zupełnie drugim końcu miasta i podjeżdżam tu autobusem pod samą bramę. Kiedy jechałem tutaj pierwszy raz, wyświetlili mi się sytuacjoniści dryfujący po Paryżu. To było bardzo podobne uczucie: trafiasz w nieznane obszary i nie do końca wiesz, dokąd cię to zaprowadzi.

Sytuacjoniści są mi bliscy. To była grupa anarchizujących artystów z Francji, którzy mieli bardzo trafne przemyślenia na temat tego, dokąd świat zawędrował. I paradoksalnie ich kluczowe teksty dziś są bardziej aktualne niż wtedy kiedy je pisali. Jedną z ich strategii był dryf - szwędanie się bez sprecyzowanego celu, w poszukiwaniu miejsc, które cię przyciągają. W gruncie rzeczy to jest bardzo bliskie także fotografom ulicznym czy ludziom robiącym field recording. Wychodzisz z domu, nie wiesz, dokąd dojdiesz, ale wiesz, że czegoś ciekawego szukasz. I w gruncie rzeczy to co robię artystycznie ma w sobie dużo z tego dryfu, nawet jeżeli fizycznie nie ruszam się z miejsca.

Bardzo bliska jest mi idea, że można słuchać muzyki wszędzie, nie tylko w sali koncertowej. Pod tym względem ważni są dla mnie Cage, Schafer i ci wszyscy, którzy zajmowali się ważnym słuchaniem, ekologią dźwiękową, deep listening. Interesuje mnie to, że można po prostu otworzyć uszy na świat. Dzisiaj robimy to coraz rzadziej - jesteśmy przebudzcowani, zamykamy drzwi, zamykamy okna, odcinamy się. Coraz mniej jesteśmy z dźwiękiem naprawdę a w otoczeniu jest mnóstwo muzyki.

Od tego już tylko krok do ogrodnictwa, choć może brzmi to jak dziwny skręt. Ale dla mnie to się wszystko łączy. Zgadaliśmy się z Judytą, że oboje uprawiamy roślinki. I z tym uprawianiem roślinek mam taką historię dosłownie z początku tego roku, jak robiłem cykl warsztatów z syntezy dźwięku, dla zwykłych ludzi, a nie żadnych audio nerdów. Na kolejnych spotkaniach omawiałem różne techniki syntezy dźwięku. I między innymi jednym z tematów była synteza granularna, jedna z najbardziej współczesnych i jednocześnie najmniej intuicyjnych technik syntezy dźwięku.

Jak to działa? Działa to tak, że właściwie wrywa się takie mikropróbki zarejestrowanych dźwięków czyli, na przykład, takie 10 milisekund. Każdy fragment może być po prostu granulka w obrębie syntezy i ten dźwięk się odtwarza w różne sposoby, też z wykorzystaniem randomizacji, do przodu, do tyłu. Spowalnia się go, przyspiesza, przesuwa i tak dalej. Odpowiednio nakładając na siebie duże ilości takich ziaren, można uzyskać zarówno subtelne zmiany barwy, jak i całkowicie nowe, bogate tekstury dźwiękowe, których nie da się osiągnąć za pomocą klasycznych metod syntezy.

Trafiłem wtedy na wywiad z Curtisem Roadsem, chyba najważniejszym popularyzatorem tej techniki. Oprowadzał ekipę po domu, puszczał próbki, pokazywał ogród, aż w pewnym momencie wyciągnął książkę zatytułowaną *Gardener's Education* Russella Page'a i powiedział, że to najlepsza książka, jaką napisano o kompozycji. Mam ją ze sobą w Medisepcie.

Jakiś czas później pojechałem na działkę, wrywałem chwasty, sadziłem rośliny i nagle dotarło do mnie, że to się wszystko sprowadza do tego samego: czy pielęgnujesz ogródek, czy malujesz abstrakcyjne obrazy, czy robisz muzykę, czy lutujesz interfejsy do sterowania multimediami, tak naprawdę komponujesz świat dookoła siebie. I chyba właśnie o tym jest to, co robię. Po prostu komponuję otaczający mnie świat.

Ogrodnictwo uczy rzeczy fundamentalnej: cierpliwości. Jak zaczynałem, szlag mnie trafiał. Okazywało się, że nie wystarczy kupić sadzonek i wrzucić ich do ziemi. Trzeba pilnować wilków w pomidorach, przewiewu, chwastów... Potrzeba czasu.

A prawdziwa zabawa zaczyna się dopiero wtedy, kiedy przechodzisz do krzyżowania roślin. To jest już relacja z czasem na dekady. Mam teraz taką zajawkę: marzą mi się karłowe czarne pomidory koktajlowe. W Polsce są prawie niedostępne, więc postanowiłem, że zacznę je krzyżować. W tym roku robisz pierwsze krzyżówki, potem kolejne pokolenia zaczynają dopiero ujawniać cechy, a potem potrzebujesz sześciu, siedmiu, ośmiu lat, żeby odmianę ustabilizować. Nie wiem, czy dotrawam tego momentu, ale i tak mnie to niesamowicie kręci. To jest zupełnie inna relacja z czasem niż ta, do której nas przyzwyczajają współczesność.

I chyba to też wpływa na moją muzykę. Żartuję czasem, że gram coraz nudniejsze rzeczy, ale coś w tym jest. Po latach zajmowania się dźwiękiem skrajnie głośnym, ekstremalnym, badaniem tego, co dzieje się, kiedy percepcja zaczyna już produkować artefakty, których fizycznie nie ma, coraz bardziej interesują mnie długie, zawieszone formy. Przez wiele lat moi znajomi postrzegali mnie jako ekstremistę dźwiękowego. I słusznie. Zajmowałem się dźwiękami tak głośnymi, że pojawiały się w uszach jakieś rezonanse, brzęczenia, rzeczy nieistniejące w mierzalnym widmie, ale bardzo realne i czasem fizycznie trudne dla słuchacza. Można powiedzieć, że pracowałem z duchami.

Podczas Europejskiej Stolicy Kultury 2016 we Wrocławiu grałem swój solowy projekt nastawiony właśnie na dźwiękowe ekstrema. Koncert odbywał się w kamienicy na rynku, gdzie oprócz głównej sali były jeszcze dwie komory pogłosowe na strychu i w piwnicy, z których oczywiście korzystałem. I w trakcie tego samego koncertu wydarzyły się dwie rzeczy naraz. Kilka osób siedziało po turecku i medytowało, a potem opowiadali mi, że to był dla nich cudowny, relaksujący czas.

A niedługo później organizatorzy przekazali mi, że ludzie, którzy przyszli zjeść w okolicznych restauracjach, pytali, czy nie dałoby się tego przyciszyć, bo nie są w stanie skończyć posiłku. To są dla mnie sytuacje które świetnie opisują rzeczywistość, bo pokazują, jak płynna i skrajnie subiektywna jest percepcja. Ktoś medytuje, ktoś nie może zjeść makaronu, i obie reakcje są prawdziwe.

Wszystko jest subiektywne. Jak głosi hasło popularyzowane przez Burroughsa: nic nie jest prawdziwe, wszystko jest dozwolone. W gruncie rzeczy ze sztuką chyba właśnie tak jest. Na początku zajmowała się imitowaniem rzeczywistości - realizm, fotografia, technologie coraz doskonalszego utrwalania obrazu i dźwięku. Im bardziej jesteśmy w stanie rejestrować rzeczywistość dosłownie, tym mniejsza jest potrzeba, żeby sztuka nadal tylko ją odwzorowywała. Stąd, moim zdaniem, bierze się potrzeba sztuki abstrakcyjnej, sztuki bardziej związanej z emocją, z fizycznością, z czymś, co nie udaje świata, tylko działa w nim inaczej.

A przecież sztuka i tak zawsze rezyduje w rzeczywistości. Nawet jeśli próbujemy zrobić coś, co sięga poza nią, to i tak jest to albo widzialne, albo słyszalne. Widać to świetnie choćby w street artcie. Można lubić albo nie lubić graffiti, można mieć swoje zdanie o konkretnych realizacjach, ale nie da się nie zauważyć, jak silna jest w ludziach potrzeba kreatywnego działania. Ci ludzie niejednokrotnie nie tylko nie dostają za to pieniędzy, ale bywają ścigani jak kryminaliści, a jednak coś pcha ich, żeby zostawić ślad. To jest dla mnie bardzo ważny dowód na to, że potrzeba ekspresji jest czymś głębiej wpisanym w naszą naturę. A co robimy, jak działamy, to często dopiero wychodzi w toku pracy.

Tak więc, w środku tej rezydencji, mam już działający prototyp tego, nad czym pracuję, ale wciąż nie wiem dokładnie, dokąd mnie to wszystko zaprowadzi. Pomysły już są. Nie siedzę w pustce. Teraz trzeba ten prototyp uzbroić w warstwę dźwiękową i w partytury, a partyturami będą malunki - abstrakcje, jak zawsze. Ale w tym konkretnym przypadku zabawa jest o tyle

niecodzienna, że nie do końca ja sam decyduję o tym, co należy namalować. Oczywiście decyduję, ale jest jeszcze jedna warstwa: to, w jaki sposób dane się później przetwarza, w jaki sposób obrazek daje się przełożyć na dane. Dlatego mówię cały czas o systemie naczyń połączonych.

Warstwy są dla mnie ważne. Ale właściwie nawet gdyby rozebrać ten projekt do pojedynczych elementów, i tak wszędzie byłyby warstwy. Gdybym robił projekt poświęcony tylko akwarelom, to i tak akwarele maluje się warstwami. Najciekawsze rzeczy dzieją się wtedy, kiedy wytwarza się interakcja między warstwą, która już jest na papierze, a czymś, co dopiero powstaje. Z dźwiękiem jest podobnie. Nawet jeżeli masz jeden prosty dźwięk, on też ma kilka poziomów. Jedną warstwą jest to, czym dźwięk jest u samego źródła, inną to, co dzieje się z nim w przestrzeni. Akustyka pomieszczenia od razu tworzy kolejną warstwę. Jeżeli zarejestrujesz go na kilka mikrofonów, natychmiast masz kolejne warstwy, bo każdy mikrofon słyszy inaczej, każdy niesie inne opogłosowanie, inną głębię. Warstwy są wszędzie. I chyba właśnie one najbardziej mnie interesują.

W tym sensie wszystko, co się teraz dzieje w tej rezydencji, jest raczej etapem niż domknięciem. Oczywiście na końcu pojawi się jakiś konkretny rezultat, jakaś forma, którą da się pokazać, uruchomić, nazwać. Ale nie traktuję tego jako definitywnego końca procesu. Bardziej jako moment zatrzymania, jeden z punktów na linii. Jeżeli uda mi się dobrze zarejestrować halę produkcyjną, być może coś zrobię z tych nagrań teraz, a być może wrócę do nich za dwa lata i złożę z nich coś zupełnie innego. To przecież już nieraz się zdarzało.

Płyta Tadeusza Cieślaka którą teraz wydajemy z Fundacją Badania Możliwości, została zarejestrowana trzy lata temu w synagodze w Lesku. Materiał musiał się trochę odleżeć, zanim zaczęliśmy z nim cokolwiek dalej robić. I tak bywa częściej, niż mogłoby się wydawać. Nie zawsze wprost, nie zawsze według planu, ale często jakieś nagranie, jakiś pomysł, jakiś fragment pracy po prostu czeka na swój moment.

Właściwie to jest bardzo pocieszające. że rzeczy nie muszą zamykać się natychmiast, że mogą się odkładać, pracować gdzieś z tyłu głowy, wracać w innym kontekście. W tym sensie proces kreatywny chyba nigdy nie jest naprawdę skończony. Są tylko kolejne etapy, kolejne wersje, kolejne zatrzymania. I to jest w porządku. Nawet więcej niż w porządku. To jest ekscytujące.

Na razie więc jestem w środku, w drodze. Trochę programuję, trochę lutuję, trochę maluję, trochę słucham.

Zbieram doświadczenia, warstwy, sygnały. A w Medispecie mam teraz pokój przyozdobiony tytułem dyrektora jednego z działów, co samo w sobie jest całkiem zabawne.

Tarasola

SHIT HAPPENS



MEDISEPT

Prawdziwa dezynfekcja

The truth was that at the very beginning of this residency, I was still inventing all of it, and in fact I still am, to some extent.

If someone had asked me on the first day what exactly I was going to do here, I would not have been able to answer precisely. I knew rather which areas I wanted to move within than what specific result I was heading towards. In any case, I think that is quite close to who I am. I do not usually work in such a way that I tell myself: now I will make an image, and now I will make a sound. I simply become interested in different things, and then, when I begin to work with them, it turns out that one thing becomes more of an image, while something else becomes more of a sound. Because I probably have the most skills in sound, it naturally follows that I do the most work with sound, but that does not mean that I think in separate compartments; I am interested rather in the place where things intertwine.

That is precisely why I feel so at ease where image and audio begin to speak to one another. Where visual art does not end with the visual, and sound is not only sound. This arose partly from our conversations even before the residency, when the subject of synaesthesia appeared, and that trail began to follow me. I started wondering how a static image might be transformed into a dynamic sound. The starting point was the watercolours I have been painting for some time. That was the natural choice, because I knew it was something I could certainly do. So the question was rather: what can I do with it next? How can one sonify an image? How can one make the visual activate the realm of hearing not as an illustration, but as a separate entity?

This kind of approach has, in any case, been leading me into interesting places for a long time, and it keeps me from getting bored. Not getting bored is really very important. I think that is precisely why I am interested in that place where, for an artist, different domains meet naturally, while for an audience they may

remain completely separate from one another. People often go to a gallery for painting, or to a performance, or to a concert to listen to music; such categories simply help them organise reality and decide whether something is of interest to them. What interests me, by contrast, is precisely that crack, that passage, that moment when one no longer fully knows what it is one is dealing with.

In this residency I am trying to explore exactly that territory.

I am painting the images by making use of these very specific circumstances. The watercolours arise, then, out of emotion, out of place, out of the moment. The interactive-sound layer, meanwhile, is already much more technological. I would like to weave into it not only synthetic sounds, though those are possible as well, but also what is already here. Since I am here eight hours a day, I would like in some way to make use of the surroundings. Perhaps the main material will prove to be the mechanisms on the production hall floor: all those machines that mix and pour liquids, the pneumatic mechanisms on the line, the knocking, the vibrating devices somewhere in the background. Or perhaps I will record the wind rushing through the economic zone. Or perhaps both. At this stage everything is still somewhat of a mystery, and that too is good.

I am still at the stage of testing what may be possible.

The company, so far, has been absolutely fine- everyone is super kind; whatever I come to whomever with, people want to help. But the process itself is only just beginning to gather momentum. I have already been taken around the production hall. We are preparing for recordings, the kind that are more like field recordings, only made inside a production hall rather than in nature. That is very attractive to me: to make a field recording under the roof of a production hall, from mixers, valves, pumps, vats, and all those strange devices that produce their own, unobvious music.

At first I want to go in there with a directional microphone and simply listen to how all of it really works, and not only in terms of

a first impression. But I am also interested in recording from close up, from very close up, with contact microphones. It is a beautiful technique, really. Instead of capturing sound from the air, you capture it from a surface. As though you placed your ear against something that vibrates, and the actual sound reveals itself only in that close contact.

The most common way of capturing such sounds is with ordinary piezo discs, which convert vibrations into electricity. It sounds innocent enough, but it can give rise to rather peculiar situations. Once I made myself some contact microphones on magnets and went to test them on a metal footbridge between housing estates. Someone called the police to report that some lunatic had attached himself there with cables, and nobody knew whether he wanted to blow up the bridge or kill himself on it. Some kind police officers arrived, interrupted my recording, we spoke for a while, I played them what I was actually recording, and they were genuinely surprised by the whole situation. It turned out that I was neither a suicide nor a terrorist, but simply a man listening to the way metal vibrates. Situations of that kind show how differently we perceive the world, how something that for me is a natural tool of work may be completely illegible to someone else, and vice versa.

In that sense, this whole residency is a bit like entering a new field of perception. Not only for me, but for others as well. When people here ask me what it is I am actually doing, I tell them about the layers of the work, about sensors, about images, about the fact that I want to record the production hall. They respond with kindness, and there is in it a kind of genuine curiosity. I hope it is not merely courtesy. But on the other hand, I remember all the time that this is a smoothly functioning enterprise. I am doing my work here, the work I have a contract for, and they are doing theirs. I cannot simply march in and declare that now we are turning the world upside down and everyone will devote themselves to art. That is not the point at all. I can bend reality a little—I will have someone looking after me during the recordings, we are establishing the rules for how to reconcile all of this with health and safety regulations and the

rest of it—but still, they are here at work, and their work requires the maintenance of rigorous standards, while I am a guest trying to draw something out of this place without dismantling its basic function.

That matters to me for another reason as well. I have a comfortable place to work at home. Here, everything has to be brought in, time has to be spent on travelling, one has to shift mentally into a completely different and more ordered mode of work, which, to be quite honest, is alien to me. I do not treat this residency as a convenient way of carrying out an idea. It is not as if I came here simply in order to realise, in comfortable conditions, something I could just as easily have done at home. If that were the point, the residency would make no sense. The point is precisely to capture different elements and to draw something out of this place.

In fact, that experience begins even before I enter the company. I live on the complete opposite side of the city, and I take the bus right up to the gate here. When I was coming here for the first time, the Situationists drifting through Paris flashed before my eyes. It was a very similar feeling: you arrive in unknown areas and do not entirely know where they are going to lead you.

The Situationists are close to me. They were a group of anarchising artists from France who had very accurate thoughts about where the world was heading. And paradoxically, their key texts are more relevant today than they were when they were written. One of their strategies was drift—a wandering without a specified aim, in search of places that draw you in. In essence, that is also very close to street photographers or people making field recordings. You leave the house, you do not know where you will end up, but you know that you are looking for something interesting. And in fact, what I do artistically contains a great deal of that drift, even if physically I do not move from where I am.

Very close to me is the idea that one can listen to music anywhere, not only in a concert hall. In that sense, Cage, Schafer, and all those who have worked with attentive listening, sound ecology, deep listening, are important to me.

What interests me is the possibility of simply opening one's ears to the world. Today we do that more and more rarely—we are overstimulated, we close the doors, we close the windows, we cut ourselves off. We are less and less truly with sound, and yet there is a great deal of music in the world around us.

From that it is only one step to gardening, though perhaps that sounds like a strange turn. But for me it all connects. Judyta and I discovered that we both grow plants. And I have a story connected with growing plants, literally from the beginning of this year, when I was running a series of workshops on sound synthesis for ordinary people, not for any audio nerds. In the successive meetings I discussed different techniques of sound synthesis. One of the topics, among others, was granular synthesis, one of the most contemporary and at the same time least intuitive techniques of sound synthesis.

How does it work? It works by extracting micro-samples from recorded sounds—say, for example, ten milliseconds. Every fragment can become a grain within the synthesis, and that sound is then played back in different ways, also using randomisation, forwards, backwards. It is slowed down, sped up, shifted, and so on. By layering large quantities of such grains appropriately, one can obtain both subtle changes of timbre and entirely new, rich sound textures that cannot be achieved through classical methods of synthesis.

At that time I came across an interview with Curtis Roads, probably the most important populariser of this technique. He was showing a crew around his house, playing samples, showing his garden, until at one point he pulled out a book entitled *Gardener's Education* by Russell Page and said that it was the best book ever written about composition. I have it with me here at Medisept.

Some time later I went to the allotment, I was pulling up weeds, planting things, and suddenly it struck me that all of it comes down to the same thing: whether you tend a garden, paint abstract images, make music, or solder interfaces for controlling multimedia, what you are really doing is composing the world around you. And I think that is exactly what what I do is about. I simply compose the world around me.

Gardening teaches something fundamental: patience. When I was starting out, it drove me mad. It turned out that it was not enough to buy seedlings and throw them into the ground. You have to keep an eye on the suckers on the tomatoes, the ventilation, the weeds... It takes time. And the real fun only begins when you move on to crossing plants. That is already a relationship with time that lasts decades. At the moment I have this obsession: I dream of dwarf black cherry tomatoes. These are almost impossible to get in Poland, so I decided I would start crossing them myself. In the first year you make the initial crosses, then the successive generations only begin to reveal their traits, and after that you need six, seven, eight years to stabilise the variety. I do not know whether I will live to see that moment, but it thrills me all the same. It is a completely different relationship with time from the one contemporary life trains us into.

And I think that also influences my music. I sometimes joke that I play increasingly boring things, but there is something in that. After years of dealing with sound that was extremely loud, extreme, with investigating what happens when perception begins producing artefacts that do not physically exist, I am becoming more and more interested in long, suspended forms. For many years my friends perceived me as a kind of sound extremist. And rightly so. I dealt with sounds so loud that various resonances, buzzings, things that do not exist in measurable spectra, yet are very real—and at times physically difficult—for the listener, would arise in the ears. One might say that I was working with ghosts.

During the 2016 European Capital of Culture in Wrocław, I performed my solo project aimed precisely at sonic extremes. The concert took place in a tenement building on the market square, where, in addition to the main room, there were also two reverb chambers in the attic and the cellar, which of course I used. And during that very same concert two things happened at once. A few people sat cross-legged and meditated, and later told me that it had been a wonderful, deeply relaxing experience for them. Not long afterwards, the organisers told me that people who had gone to eat in the nearby restaurants were asking whether the sound could not be turned down, because they were unable to finish their meal. Those are the kinds of situations that describe reality beautifully for me, because they show how fluid and radically subjective perception is. Someone meditates; someone else cannot eat their pasta; and both reactions are true.

Everything is subjective. As the slogan popularised by Burroughs has it: nothing is true, everything is permitted. In fact, I think that is precisely how it is with art. At the beginning it concerned itself with imitating reality—realism, photography, technologies that increasingly perfected the recording of image and sound. The more capable we become of registering reality literally, the less need there is for art to continue merely reproducing it. That, in my view, is where the need for abstract art comes from, for art more bound up with emotion, with physicality, with something that does not pretend to be the world but acts within it differently.

And yet art always resides in reality anyway. Even if we try to make something that reaches beyond it, it is still either visible or audible. You can see this clearly, for example, in street art. One can like graffiti or not, one can have one's own opinion about particular pieces, but it is impossible not to notice how strong in people is the need for creative action. Very often these people not only receive no money for it, but are actually pursued like criminals, and yet something pushes them to leave a trace. For me that is a very important proof that the need for expression is something much more deeply inscribed in our

nature. What we do, how we act, often only emerges in the course of the work itself.

So now, in the middle of this residency, I already have a working prototype of what I am making, but I still do not know exactly where all of it will lead me. The ideas are already there. I am not sitting in emptiness. Now the prototype has to be armed with a sound layer and with scores, and the scores will be the paintings—abstractions, as always. But in this particular case the game is unusual in that I am not entirely the one deciding what should be painted. Of course I decide, but there is another layer as well: how the data are later processed, how the image can be translated into data. That is why I keep talking about a system of communicating vessels.

Layers are important to me. But in fact, even if one were to break this project down into single elements, there would still be layers everywhere. If I were making a project devoted solely to watercolours, watercolours themselves are painted in layers. The most interesting things happen when an interaction is produced between the layer already present on the paper and something that is only just coming into being. With sound it is similar. Even if you have one simple sound, it too has several levels. One layer is what the sound is at its source; another is what happens to it in space. The acoustics of a room immediately create another layer. If you record it with several microphones, you instantly have still more layers, because each microphone hears differently, each carries a different reverb, a different depth. Layers are everywhere. And I think that is precisely what interests me most.

In that sense, everything happening in this residency right now is more of a stage than a closure. Of course, at the end some concrete result will appear, some form that can be shown, activated, named. But I do not treat that as the definitive end of the process. Rather as a moment of pause, one point along the line. If I manage to record the production hall well, perhaps I will do something with those recordings now, and perhaps I will

return to them in two years and build something entirely different out of them. After all, this has happened before. The Tadeusz Cieślak album that we are now releasing with the foundation (ed.: Fundacja Badania Możliwości) was recorded three years ago in the synagogue in Lesko. The material had to rest for a while before we could do anything further with it. That happens more often than one might think. Not always directly, not always according to plan, but often some recording, some idea, some fragment of work simply waits for its moment.

And that, really, is very comforting: that things do not have to close immediately, that they may lie aside, work somewhere at the back of the mind, return in another context. In that sense, the creative process is perhaps never truly finished. There are only successive stages, successive versions, successive pauses. And that is all right. More than all right. It is exciting. So for now I am still in the middle of it, on the way. I do a little programming, a little soldering, a little painting, a little listening.

I gather experiences, layers, signals. And here at Medisept I now have a room adorned with the title of director of one of the departments, which in itself is rather amusing.

Maciej Połynko to artysta audiowizualny związany z Lublinem, pracujący na styku światła, dźwięku, wideo, elektroniki i programowania. Tworzy instalacje interaktywne, dźwiękowe i wideo, obiekty elektroniczne oraz formy live audiovisual, poruszając się także w obszarze muzyki elektronicznej i improwizowanej, field recordingu oraz teatru.

Jego prace były prezentowane m.in. w MOCAK-u w Krakowie, Galerii Labirynt w Lublinie oraz Tabačka Kulturfabrik w Koszycach. Równolegle współtworzy projekty teatralne i performatywne, łącząc myślenie wizualne, dźwiękowe i przestrzenne.

Jest współzałożycielem Fundacji Badania Możliwości oraz stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Prezydenta Miasta Lublin. W swojej praktyce koncentruje się na eksperymencie, uważnym słuchaniu i budowaniu doświadczeń na przecięciu obrazu, dźwięku, przestrzeni i technologii.

Maciej Połynko is an audiovisual artist based in Lublin, working at the intersection of light, sound, video, electronics, and programming. He creates interactive, sound, and video installations, electronic objects, and live audiovisual forms, and also works across electronic and improvised music, field recording, and theatre.

His work has been presented at venues including MOCAK in Kraków, Galeria Labirynt in Lublin, and Tabačka Kulturfabrik in Košice. Alongside his own practice, he collaborates on theatre and performance projects, bringing together visual, sonic, and spatial thinking.

He is a co-founder of Fundacja Badania Możliwości and a recipient of scholarships from the Polish Ministry of Culture and National Heritage and the Mayor of Lublin. His practice centres on experimentation, attentive listening, and the construction of experiences at the intersection of image, sound, space, and technology.

Kultura. W pracy. to program miesięcznych rezydencji artystycznych w lubelskich firmach, prowadzony w ramach projektu Lublin: Europejska Stolica Kultury 2029.
lublin2029.pl

Producentem jest Art. In a Place of Work.

artinaplaceofwork.substack.com

Zapraszamy artystów do zgłaszania swych kandydatur pod adres esk@lublin.eu

Partnerzy / Partners:



MEDISEPT



Ten tekst może być publikowany z zaznaczeniem autorstwa:
Ralph Talmont dla Lublin Europejska Stolica 2029

— — —

Kultura. W pracy. is a programme of month-long artist residencies in companies in Lublin, run as part of the Lublin: European Capital of Culture 2029 project.

Producer: Art in a Place of Work.

artinaplaceofwork.substack.com

Artists are encouraged to submit their applications to:

esk@lublin.eu

This text may be freely republished, with attribution to:
Ralph Talmont for Lublin European Capital of Culture 2029



Europejska Stolica Kultury Lublin 2029 jest instytucją współprowadzoną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego