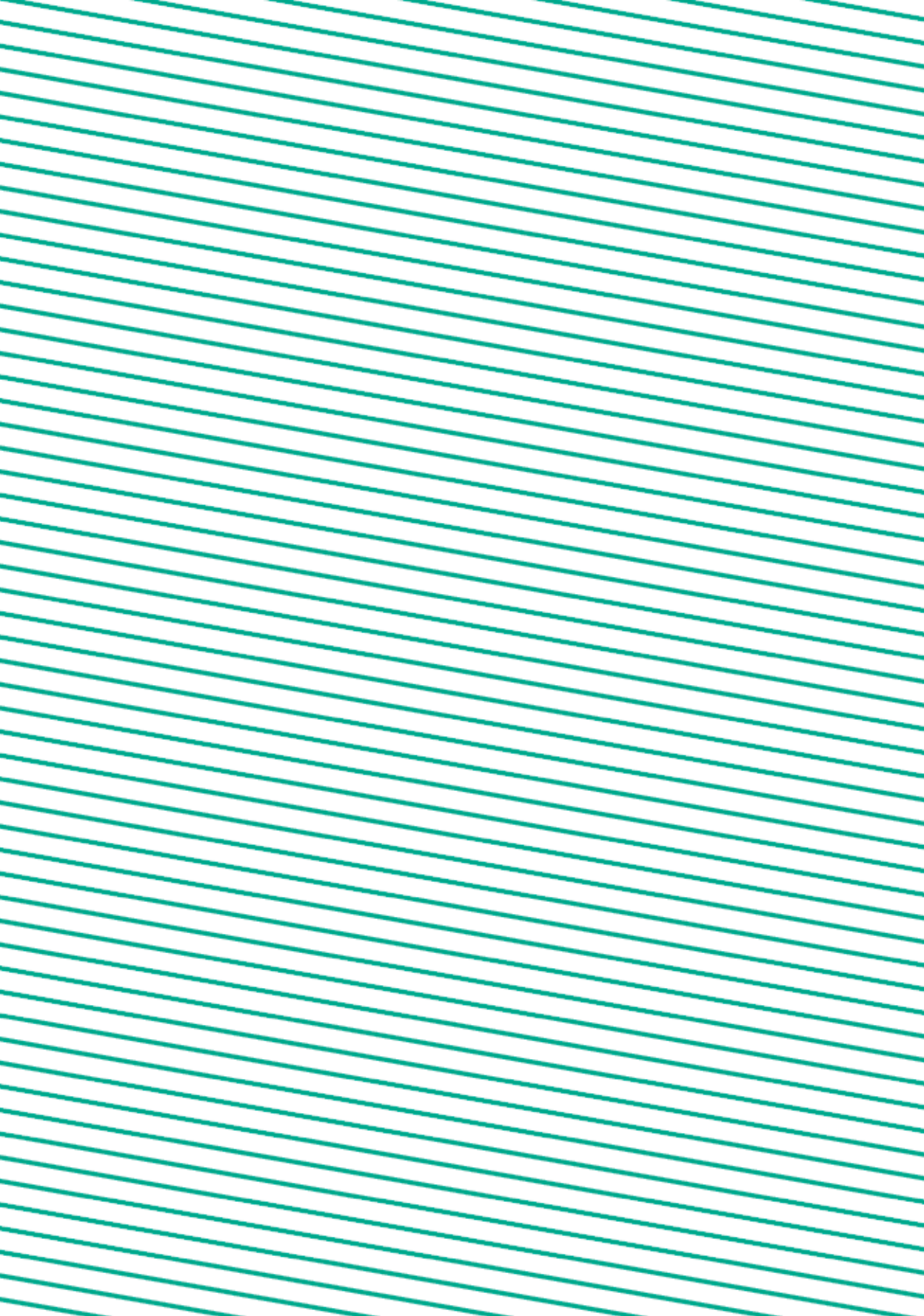


**Problematyczna rola sztuki
w przestrzeni publicznej**

**This Relevance of Art
in Public Space**



Drugie sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska
23–24 listopada 2012

The Second Symposium of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk
23–24 November 2012

PROBLEMATYCZNA
niewygodna, niejasna
ROLA SZTUKI w
PRZESTRZENI PUBLICZNEJ
W poszukiwaniu możliwego paradygmatu

THIS
troublesome, uncomfortable and questionable
RELEVANCE of
ART IN PUBLIC SPACE
In Search Of a Possible Paradigm

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia
Gdańsk 2013

Laznia Centre for Contemporary Art
Gdańsk 2013

| *PROBLEMATYCZNA, NIWYGODNA, NIEJASNA – ROLA SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ.*

W poszukiwaniu możliwego paradygmatu

| *ATHIS TROUBLESOME, UNCOMFORTABLE AND QUESTIONABLE RELEVANCE OF ART IN PUBLIC SPACE.*

In Search of a Possible Paradigm

| Drugie sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska 23-24 listopada 2012

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia

| The second symposium of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk 23-24 November 2012

Łaznia Centre for Contemporary Art

Copyright © for the texts by the Authors | Copyright © for the translations by the Translators

Redakcja / **Edited by**

Julia Draganovic, Anna Szyrwelska i Adam Budak

Tłumaczenie / **Translation**

Aleksandra Szkudławska, Karolina Kolenda

Korekta tekstu polskiego / **Polish proofreading**

Helena Szczepańska, Karolina Pochwatka, Anna Szyrwelska

Korekta tekstu angielskiego / **English proofreading**

Marcus Boulton

Opracowanie graficzne, skład i łamanie / **Graphic design, layout and typesetting**

Joanna Remus-Duda

Wydawca / **Publisher**

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku / **Łaznia Centre for Contemporary Art in Gdańsk**

ul. Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk, www.laznia.pl

W razie nieuwzględnienia w książce autorskich praw majątkowych dla zawartych w niej fotografii prosimy o kontakt z wydawcą office@laznia.pl

Druk / **Print:** WL

Wydanie I / **First Edition** Printed in Poland Gdańsk 2013

ISBN 978-83-61646-56-3

Spis treści

Contents

Wprowadzenie | Introduction

Adam Budak i Julia Draganović

PROBLEMATYCZNA, NIWYGODNA, NIEJASNA – ROLA SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ.

W poszukiwaniu możliwego paradygmatu / Przedmowa kuratorów |

THIS TROUBLESOME, UNCOMFORTABLE AND QUESTIONABLE RELEVANCE OF ART

IN PUBLIC SPACE. In Search of a Possible Paradigm / Curators' Foreword

9 |

Jadwiga Charzyńska

W poszukiwaniu harmonii | In Search of Harmony

18 |

Agnieszka Wołodźko

Artysta w odmiennej roli czyli nowa sztuka publiczna w Gdańsku |

An Artist in a Different Role, or New Public Art in Gdańsk

27 |

Wykłady przewodnie | Keynote Lectures

Chantal Mouffe

Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciwhegemoniczne |

Critical Artistic Practices as Counter-hegemonic Interventions

45 |

Mika Hannula

Imaginarium społeczne | Socjal Imaginaries

63 |

Bliskie spotkania. Strategie współpracy | Close Encounters. Strategies of Collaboration

Mel Chin

NADAL musimy dyskutować o PIENIADZACH | We STILL Need to Discuss MONEY

93 |

Barbara Holub

Przestrzeń wspólna: od The Blue Frog Society do Urbanistyki Bezpośredniej |

Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism

109 |

Aneta Szyłak

Słoń w przestrzeni publicznej: problem wyjaśniony w kilku scenach |

Elephant in the Public Space: The Concern Explained in the Couple of Scenes

123 |

Joanna Warsza

Rozkwit i upadek Jarmarku Europa. Miejsce publiczne, którego nie było |

The Rise and Fall of Jarmark Europa. A Public Space That Never Was

135 |

Julia Draganović

Być widzianym i słyszonym. O sztuce publicznej opartej na działaniu w czasie |

Being Seen and Heard. On Time Based Public Art

147 |

Muzeum bez muzeum. Taktyka emancypacji i autonomii | Museum without Museum. Tactics of Emancipation and Autonomy

Claire Doherty

Sztuka publiczna nie na miejscu i nie na czasie | Public Art Out of Place and Out of Time

167 |

Maria Papadimitriou

OVER! LEFTOVER | OVER! LEFTOVER

183 |

Bert Theis

Isola Art Center, czyli *rozproszone centrum* | Isola Art Center, the *Dispersed Center*

197 |

Noty autorów i wykładawców |

Notes on the Authors and Contributors

203 |

| Publikacja została wydana w ramach projektu **Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska**.
Sztuka, partycypacja, rewitalizacja realizowanego przez Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia
| Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Konkursu GZMG:
Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz
| Projekt dofinansowano ze środków **Narodowego Centrum Kultury**
w ramach Programu Narodowego Centrum Kultury – Kultura – Interwencje

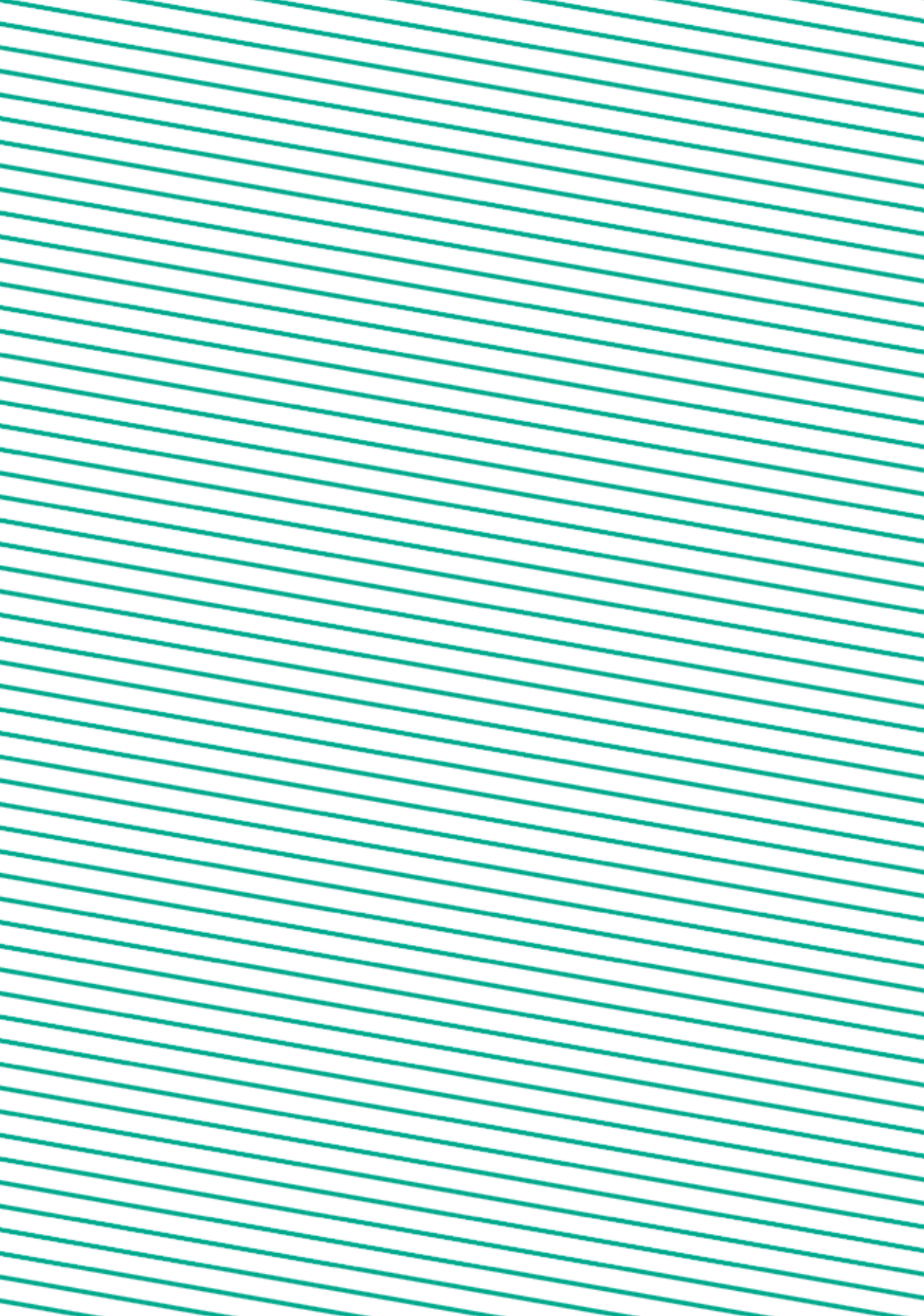
| The book published within the framework of **The Outdoor Gallery of the City of Gdansk**.
Art, participation, revitalisation project realised by Łaznia Centre for Contemporary Art in Gdansk
| President of the Organising Committee of the International Competition of the Outdoor Gallery
of the City of Gdansk: Mayor of the City of Gdansk Paweł Adamowicz
| Project supported by **The National Centre for Culture**
within the framework of its programme – Culture – Interventions



Wprowadzenie

Introduction





| PROBLEMATYCZNA, NIEWYGODNA, NIEJASNA
– ROLA SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ.

W poszukiwaniu możliwego paradygmatu /
Przedmowa kuratorów

| THIS TROUBLESOME, UNCOMFORTABLE AND QUESTIONABLE
RELEVANCE OF ART IN PUBLIC SPACE.

In Search of a Possible Paradigm /
Curators' Foreword

Sztuka w przestrzeni publicznej, czyli, by tak rzec – na dzikim terenie. Niechroniona przez kontekst przestrzeni wystawowej, sztuka staje się niewygodna w zasadzie dla wszystkich. Stopień nieprzewidywalności nierzadko przerasta artystów i kuratorów: wszak nie można w pełni kontrolować czynników takich jak pogoda, światło oraz dźwięki otoczenia. A przecież do tego dochodzi jeszcze publiczność! Ludzie, którzy na ogół nawet nie zdają sobie sprawy z tego, że mają do czynienia z dziełem sztuki. Najprawdopodobniej byliby bardzo zdziwieni, gdyby ktoś im powiedział, że oto stali się odbiorcami jakiegoś dzieła. W rezultacie, w konfrontacji ze sztuką w przestrzeni publicznej ludzie dość często czują się zupełnie bezradni albo wręcz zaniepokojeni tym, co w świecie sztuki uznawane jest za ważne dzieło. Oczywiście zdarza się to również w przestrzeniach dla sztuki przeznaczonych, lecz tu przewaga polega na tym, że publiczność muzealna trafia do takich miejsc z własnej woli.

Czemu mielibyśmy się tym więc przejmować? Czy nie moglibyśmy ograniczyć się do tej bezpiecznej przestrzeni, jaką daje nam galeria? Dlaczego te ulotne, niematerialne interwencje muszą się odbywać w przestrzeni publicznej, dlaczego czujemy potrzebę prowokowania publiczności? Na przestrzeni ostatnich dekad artyści, instytucje sztuki oraz kuratorzy udzielali najróżniejszych odpowiedzi na te pytania: sztuka publiczna była

Art in Public Space, out in the wilderness, so to say. Art beneath its protected context of the exhibition space is uncomfortable for almost everybody. For artists and exhibitors, the amount of unpredictability is sometimes overwhelming: weather and light, humidity and ambient sound can't be fully controlled. And on top of this, there is the audience! People who often aren't even aware of encountering an art work. Sometimes they would probably be very surprised, if someone told them that they are considered to be the audience of something. As a consequence, often enough people confronted with public art feel helpless in front of or even disturbed by what the art world accounts for an important work of art. That happens in exhibition places too, but the advantage is that the museum audience choose this experience deliberately.

So, why bother? Why don't we just stay inside our protected compound of the gallery? Or at least in a place that is clearly marked as an exhibition space? Why do time-based, immaterial interventions have to happen in public space, why do we have to challenge the public? Artists, curators and institutions have answered this question in very heterogeneous ways over the last decades: Public art was and is seen as non-commercial, as anti-elitist, as the attempt to embellish even poorly designed living environments, as an opportunity for a broader audience, which

i jest postrzegana jako niekomercyjna i antyelitarna, jako próba przydania piękną przestrzeniom ubogim pod względem estetycznym oraz jako szansa na kontakt ze sztuką współczesną, dana szerszej widowni, w tym osobom, które nie mają możliwości chodzić do muzeów i galerii. Wielu sądzi, że sztuka publiczna posiada moc dokonywania zmian w systemach miejskich oraz społecznych.

To ambitne cele dla tego bezsprzecznie trudnego przedsięwzięcia, jakim jest sztuka publiczna. Poza cytowanymi powyżej problemami związanymi z publiczną aktywnością artystyczną, należy wziąć pod uwagę kwestie dotyczące dysproporcji pod względem sytuacji ekonomicznej czy wykształcenia oraz wyczerpanie się powszechnie spotykanych praktyk partycypacji, uznawanych przez dzisiejsze systemy demokratyczne. Jedno jest pewne: sztuki publicznej nie tworzy się w samotności; interakcja i współpraca są częścią jej natury.

Podczas ośmiu lat swojego istnienia, **Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska** zaprosiła 31 artystów, by zaproponowali swoje własne interwencje w przestrzeni publicznej, następnie uznała 8 projektów za warte realizacji i wyprodukowała 5 z nich. Kuratorzy i architekci, zaproszeni przez **Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia** do udziału w projektach dotyczących długoterminowego rozwoju przestrzeni miejskiej w obrębie centrum Gdańska, uznali, że nadszedł już moment, by zaprezentować pierwsze efekty ich działalności szerszemu audytorium, zarówno w kraju, jak i za granicą, oraz rozpocząć dyskusję obejmującą różnorodne perspektywy i doświadczenia, a także mającą na celu wyodrębnienie ról, które artyści, kuratorzy, projektanci i architekci mogliby odgrywać w rewitalizacji i regeneracji przestrzeni publicznej.

Na potrzeby książki *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej* Jadwiga Charzyńska, Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, napisała wprowadzenie do sztuki Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska od jej początków po stan obecny. Agnieszka Wołodźko

does not have the means to frequent museums or galleries, to access contemporary art, and many believe that public art has the power to change urban and social systems.

These are ambitious goals for such a doubtlessly difficult enterprise as public art. Beside the above quoted problems of public art activities, one has to take issues like economical inequity, uneven knowledge –distribution and tiredness of common participatory practices summoned by current democratic systems into account. Because one thing goes without saying: public art can't be carried out in solitude; interaction and collaboration are part of its nature.

In the eight years of its existence, **The Outdoor Gallery of the City of Gdansk** has invited 31 artists to propose interventions in the public realm, has judged 8 projects worth to be realized and has produced 5 of them. The curators and architects, invited by **Laznia Center for Contemporary Art** to be involved in the long term development of the Lower Town area of the City of Gdansk, feel that the moment has come to present the first results of their activities to a broader national and international audience and to bring together debates from varied perspectives and practices in an attempt to evaluate which roles artists, curators, designers and architects can actually play in revitalizing and regenerating urban space.

For the book *This Troublesome, Uncomfortable and Questionable Relevance of Art in Public Space* Jadwiga Charzyńska, The Director of Laznia Centre for Contemporary Art, introduces the work of The Outdoor Gallery of The City of Gdansk from its start to the current state. Agnieszka Wołodźko presents a survey of public art in Gdansk of the last decades.

The order of the further essays presented here follows the structure of the homonymous symposium that took place in Gdansk on 23 to 24 November 2012. The essays are elaborated versions of the oral contributions of those lecturers

prezentuje przegląd sztuki publicznej w Gdańsku w ostatnich dziesięcioleciach.

Porządek kolejnych esejów opublikowanych w książce wynika ze struktury tytułowego sympozjum, które odbyło się w Gdańsku w dniach 23-24 listopada 2012 roku. Eseje stanowią rozszerzone wersje ustnych prezentacji tych referentów, którzy byli w stanie wziąć udział w projekcie wydawniczym, który trwał zaledwie kilka miesięcy. Dumni jesteśmy z tego, że Chantal Mouffe, główna wykładowczyni sympozjum, przedstawiła swoje refleksje na temat *Krytycznych praktyk artystycznych jako interwencji przeciwko hegemonii*. Mika Hannula zgodził się na przedruk drugiego rozdziału z jego książki *Politics, Identity and Public Space* (Expodium 2) pod tytułem *Imaginaria społeczne*. Tekst Hannuli służy jako tło dla serii tekstów poświęconych *Biskim spotkaniom. Strategiom współpracy*, przykłady których artyści Mel Chin i Barbara Holub, a także kuratorki Julia Draganović, Aneta Szyłak i Joanna Warsza oferują w omówieniach najlepszych modeli praktyki rozważając kwestie takie jak: jakiego rodzaju strategie oferują dostęp do istniejących systemów wiedzy i wspierają współpracę pomiędzy różnymi partnerami?

W drugiej sekcji zatytułowanej *Muzeum bez muzeum. Taktyka emancypacji i autonomii* kuratorka Claire Doherty i artyści Maria Papadimitriou i Bert Theis starają się odpowiedzieć na pytanie, na ile sztuka publiczna stanowić może uzupełnienie czy alternatywę dla muzeów i rozważają strategie usprawnienia organizacji wewnętrznej.

Adam Budak i Julia Draganović

who were able to participate in this publication project, which was done in a few-month period only. We are proud that Chantal Mouffe, keynote speaker of the symposium, accounts for a reflection about *Critical Artistic Practices as Counter-Hegemonic Interventions*. Mika Hannula agreed to reprint chapter two of his book *Politics, Identity and Public Space* (Expodium 2) titled *Social Imaginaries*. Hannula's contributions serves background for a series of texts dealing with *Close Encounters. Strategies of Collaboration* for which artists Mel Chin and Barbara Holub as well as curators Julia Draganović, Aneta Szyłak and Joanna Warsza give examples of best practice models regarding questions like: What are the strategies to access existing knowledge systems and to foster collaboration between different stakeholders?

In the second section, entitled *Museum without Museum. Tactics of Emancipation and Autonomy*, curator Claire Doherty and artists Maria Papadimitriou and Bert Theis ponder the question of how far public art can be a complement or an alternative to museums and reflecting on strategies of enhancement for self-organization.

Adam Budak and Julia Draganović

Jadwiga Charzyńska

| W poszukiwaniu harmonii | In Search of Harmony

Humanizm jest tym, co buduje życie społeczne i cywilizację. Jednakże monetaryzm i inne szkoły hołdujące ekonomii wolnorynkowej kładą nacisk na konsumpcję, którą nazwałabym niezaspokojoną zachłannością narzucając współczesnemu światu zawrotne tempo. Zaczyna brakować czasu na refleksję. Wartości intelektualne są traktowane jak produkty. Zapomina się, że to idee są początkiem wszelkich procesów i nie mogą być traktowane jako zwykły komercyjny wytwór.

Żyjemy w czasach, gdy nasza wiedza stymulowana jest przez mass media. Funkcjonujemy w poczuciu, że w świadomości społecznej istnieje głównie to, co zostanie przez nie zarejestrowane. Ta autokratyczna siła zmieniła porządek społeczny, nasilając potrzebę „bycia w centrum uwagi”, epatowania statystykami. Siła odpowiednio ukierunkowanej informacji, kiedyś określanej mianem propagandy, dziś nazywanej strategią marketingową, znana jest od stuleci. Jednakże współczesne narzędzia umożliwiające przekaz wiadomości w niespotykanych dotąd ilościach i tempie stanowią o jej obecnej mocy. To nasycenie, a właściwie przesyceenie, powoduje, iż ilość jest mylona z jakością.

Tytuł konferencji: *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej* jest zaczynem do ciągu kolejnych pytań. Skąd bierze się ta niechęć? Może z lęku, poczucia zagrożenia? Jeśli tak, to kto je odczuwa? Odbiorca czy twórca? Czy rola sztuki w przestrzeni publicznej

Humanism is the building block of social life and civilisation. However, both monetarism and other schools that follow free market economy emphasise consumption – or, as I would call it, insatiable greed – forcing the modern world to move at a dizzying pace. We begin to run out of time for reflection; intellectual values are treated like products. There seems to be a general forgetfulness that all processes rest on ideas, which cannot be treated as simple commercial artefacts.

Nowadays, our knowledge is stimulated by mass media. We live with the sense that the social consciousness mostly records what the media register. This autocratic force has changed the social order, increasing the need to “be in the centre of attention” and employ shocking statistics. The impact of adequately directed information – previously called propaganda, now referred to as marketing strategy – has been known for centuries. However, it owes its current standing to modern tools, thanks to which the transmission of information is unprecedented in terms of volumes and speed. Because of this saturation, or even satiety, many seem to mistake quantity for quality.

The title of this conference, *This Troublesome, Uncomfortable and Questionable Relevance of Art in Public Space*, is a starting point for a number of further questions. Where does this reluctance come from? Is it fear or a sense of danger? If so, who experiences those feelings: the viewer or the author?



Fig. 1. | Letnie warsztaty w LKW Gallery, Gdańsk 2012 / Summer workshops at LKW Gallery, Gdańsk 2012 /
© Photo: Barbara Secke

jest rzeczywiście niewygodna i niejasna? Nie znajdziemy jasnych odpowiedzi, ani definicji.

Zatem należy uszanować ten stan rzeczy i – przede wszystkim – budować relacje oparte na wzajemnym szacunku. Moje doświadczenie kierowania instytucją pokazuje, iż problemy pojawiały się zawsze, gdy zapomniano o tej zasadzie.

Mamy za sobą w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia niemal dekadę realizacji projektu *Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska*. Rozstrzygnęliśmy 5 edycji konkursu, w krajobraz miasta wpisało się już pięć obiektów, kolejne mamy zamiar zrealizować wkrótce. Podejmując w 2012 roku współpracę z Pomorską Koleją Metropolitalną, wyszliśmy tym samym poza ramy Dolnego Miasta.

Kiedy zastanawiam się nad ową „niewygodnością i niejasnością”, dochodzę do wniosku, że może ze względu na mój wrodzony optymizm, nigdy nie patrzyłam na naszą aktywność w ten sposób. Zetknęłam się też z pytaniem, czy mamy prawo wychodzić poza granice galerii i narzucać

Is the role of public art really uncomfortable and questionable? We will not find any clear answers or definitions here.

Therefore, we should honour this state of things and, first of all, build relations based on mutual trust. My experience of heading an institutions shows that forgetting this principle has always given rise to problems.

Łaźnia Centre for Contemporary Art has been involved in *The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk* for almost a decade now. We have adjudicated five editions of the competition. Five objects have already become part of the city landscape and we are soon going to complete others. In 2012 we entered into cooperation with the Pomorskie Metropolitan Rail, thus stepping out of The Lower Town area.

When I reflect on this “uncomfortable and questionable” character, I realise that – perhaps on account of my innate optimism – I have never treated our activity in that way. I have also come



Fig. 2. | Letnie warsztaty w LKW Gallery, Gdańsk 2013 / Summer workshops at LKW Gallery, Gdańsk 2013 /
© Photo: Barbara Secke

swój punkt widzenia. Otóż mamy takie samo prawo, jak autorzy nowo budowanych domów, czy autostrad. Naszą wrażliwość kształtuje wszystko, co dzieje się wokół: funkcjonalne, techniczne budowle, przytłaczające betonowe konstrukcje, tak dalece zunifikowane, że powodują nasze zagubienie. Betonowa kombinacja budynków i ulic wygląda w wielkich miastach tak samo w Europie, Ameryce czy Azji. Zatem artystyczne obiekty, zarówno te mające zdobić i urozmaicać przestrzeń, jak też te zaangażowane społecznie, są kolejnym doświadczeniem dla mieszkańców miasta. Patrząc „od środka” (a nie wiem, czy osiągnęłam poziom oglądu z lotu ptaka, raczej nie, bo wszystko jest zbyt blisko i dzieje się zbyt intensywnie), spróbuję zmierzyć się z moim doświadczeniem od początku.

Rok 2004, w którym to zdecydowałam się startować w konkursie na dyrektora CSW Łaźnia, to także moment, kiedy zaczęłam kreślić cele i kierunek rozwoju tej instytucji. W roku następnym ruszył projekt *Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska*,

across voices that questioned our right to leave the gallery space and impose our point of view. In my opinion, we have the same right to do so as authors of newly constructed buildings or motorways. Our sensitivity is shaped by everything that happens around us: the functional, technical buildings, the imposing concrete structures, standardised to such an extent that they make us feel lost. The concrete combination of buildings and streets in metropolitan areas looks the same whether we are in Europe, America or Asia. Therefore, objects of art – both those aimed at enhancing and adding variety to the space and the socially involved ones – provide a different experience for the inhabitants of the city. Looking “from the inside” (for I do not know whether I have achieved a bird’s eye view of the situation – probably not, as everything is too close and too intense), I will attempt to recount my experience from the very beginning.

In 2004 I decided to run for the position of the Director of Łaźnia CCA, which is also when I began



Fig. 3. | Cykl *Dolne Miasto na żywo*, koncert Enchanted Hunters, Gdańsk 2013 / *The Lower Town Live cycle*, the concert of Enchanted Hunters, Gdańsk 2013 / © Photo: Paweł Józwiak

został powołany Komitet Organizacyjny projektu pod przewodnictwem Prezydenta Gdańska oraz utworzono międzynarodowy zespół jurorów, który w niemal niezmiennym składzie działa do dziś.

W 2005 roku rozstrzygnięto pierwszą, pilotażową edycję na trwałe dzieło sztuki w przestrzeni publicznej. Rozpoczynając pracę nad koncepcją *Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska*, od początku zakładaliśmy, iż równoległe z konkursami będziemy tworzyć program edukacyjny, który będzie „oswajał” i edukował przyszłych użytkowników ze zmianami, jakie proponujemy poprzez budowę obiektów, dzieł sztuki na ulicach Dolnego Miasta. Zajęcia z dziećmi i młodzieżą skupiają się wokół zagadnień tożsamości, poczucia przynależności do miejsca, w którym się mieszka, odpowiedzialności obywatelskiej. Ogłoszenie werdyktu wzbudziło duże zainteresowanie i wiele emocji. Zwycięski projekt *LKW Gallery* Daniela Milohnica i Lexa Rijkersa, który miał stanąć pod mostem wiaduktu oddzielającego Dolne Miasto od Starówki zebrał

to envisage the objectives and development of this institution. *The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk* was launched the following year: the project’s Organisation Committee was established under the patronage of the Mayor of Gdańsk and the international team of jurors was created, which still operates in almost unchanged composition.

The first pilot edition of the competition for a permanent work of art in the public space was adjudicated in 2005. When we started working on the idea of *The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk*, we assumed from the very beginning that the competitions would be accompanied by an educational programme, which should educate the future users and familiarise them with the changes we proposed by constructing objects and works of art on the streets of The Lower Town. Workshops with children and teenagers focused on the question of identity, the sense of belonging to one’s place of residence and citizen responsibility. The verdict met with considerable interest



Fig. 4. | Cykl *Dolne Miasto na żywo*, akcja BNNT Sound Bombing, Gdańsk 2013 / *The Lower Town Live cycle*, BNNT Sound Bombing action, Gdańsk 2013 / © Photo: Agencja Wizualna

przysłowiowe „ciągi” od internetowych forumowiczów. Postanowiliśmy więc zapytać o niego mieszkańców. Przeprowadzona ankieta dostarczyła nam informacji, że jednak przyjęliśmy właściwy kierunek działania, zaś gdy w czerwcu 2008 roku obiekt zaczął działać wzbudzając ogromne zainteresowanie dzieci i młodzieży proponowanym programem oraz możliwością wzięcia w „posiadanie” własnego miejsca, upewniło nas, że jest potrzebny.

Przestrzeń jednak wymagała dalszego zorganizowania i zagospodarowania. Ponieważ praca Philippe Rahma *Jour Noir. Towards Diambulism* oraz *Niewidzialna brama* autorstwa Front Studio również miały pojawić się w tym samym miejscu, gdzie jest *LKW Gallery*, rozpoczęliśmy starania, aby przebudować ten teren, uczynić go bardziej przyjaznym.

Dzielnica, w której pracujemy, to urocze architektonicznie miejsce, po II Wojnie Światowej „zepchnięte” jednak na margines z powodu zawirowań politycznych, co spowodowało poczucie izolacji. Brak remontów i inwestycji – niszczenie

and emotions. The winning *LKW Gallery* project by Daniel Milohnic and Lex Rijkers, which was to be erected underneath the flyover bridge dividing The Lower Town and The Old Town, got a real belting from Internet forum users. Therefore we decided to ask the citizens about it. The questionnaire we conducted proved that we had taken the appropriate direction of action. The object began functioning in June 2008; children and young people welcomed the proposed programme and the possibility of “owning” a place with great interest, which further confirmed us in our belief that it was necessary.

However, the surrounding space required further organisation and management. Since Philippe Rahm’s work *Jour Noir. Towards Diambulism* and *The Invisible Gate* by Front Studio were also supposed to appear in the same location as the *LKW Gallery*, we began efforts to restructure this area and make it more friendly.

The district we work in, albeit charming in terms of architecture, was marginalised after



Fig. 5. | *Cud nad Martwą Wisłą. Włóczęgostwa Miejskie w Nowym Porcie, Akcja Cuda-Kwiatki, prowadzenie: Kwiatkibratki, Gdańsk 2013 / Miracle on the Lifeless Vistula. New Port City Wanderings, Action: Cuda-Kwiatki by Kwiatkibratki, Gdańsk 2013 / © Photo: Agencja Vizualna*

i popadanie w ruinę budynków i infrastruktury miejskiej pogłębiało jedynie tę atmosferę. Dzielnica, od początku projektowana jako robotnicza, taki charakter utrzymała i po wojnie. Jej mieszkańcy, zatrudnieni głównie w gdańskiej stoczni, tracąc pracę w okresie tak zwanej transformacji po raz kolejny ucierpieli, co nasiliło poczucie wyalienowania.

Pojawienie się instytucji kultury w jej krajobrazie było pierwszym krokiem zmierzającym do powstrzymania tej tendencji. Nie oznaczało to, iż lokalni mieszkańcy byli zachwyceni pomysłem, w morzu potrzeb, inne sprawy były dla nich priorytetem. Ich nieufność była pierwszą i podstawową barierą, którą musieliśmy pokonać, aby podejmować dalsze działania. Służyły temu choćby warsztaty *Wędrowcy*, czy do dziś realizowany cykl *Dotyk Sztuki*. Sukcesem był moment, gdy młodzi ludzie włączani w naszą pracę zamiast niszczyć, zaczęli dbać i chronić powstałe malowidła, czy obiekty.

Próba szufladkowania sztuki, twórczości wciąż się nie udaje. Po pracy szukamy rozrywki, ale cóż

World War 2 on account of political turbulences, which has given rise to a sense of isolation. This atmosphere was strengthened by the lack of renovation work and investment outlays, which caused buildings and urban infrastructure to deteriorate and gradually fall into decay. The district, initially planned as a working class area, maintained this character after the war. Its inhabitants, mostly employed at the Gdańsk shipyard, suffered again as they lost their jobs during the so-called transformation, which intensified the sense of alienation.

The introduction of culture into the district's landscape was the first step aimed at deterring this tendency. This did not mean that the local inhabitants were delighted by the idea – in the ocean of needs, they prioritised other things. The first obstacle we had to overcome in order to take further action was mistrust. This was the aim of the *Wanderers* workshop or *The Touch of Art* cycle, which is still underway. It was a success to see that the young people whom we involved in our work



Fig. 6. | *Cud nad Martwą Wisłą. Włóczęgostwa Miejskie w Nowym Porcie, Akcja Cuda-Kwiatki*, prowadzenie: Kwiatkibratki, Gdańsk 2013 / *Miracle on the Lifeless Vistula. New Port City Wanderings, Action: Cuda-Kwiatki* by Kwiatkibratki, Gdańsk 2013 / © Photo: Agencja Wizualna

nią jest? Dla jednych festyn, dla innych koncert filharmoniczny, spektakl teatralny, wieczór w restauracji, czy klubie, a jeszcze dla innych małe, niszowe spotkania, performance czy warsztaty. Znamiennym sygnałem jest przewartościowanie pojęcia „galeria”. Przejęcie tej nazwy przez sklepy, która jeszcze dwie, trzy dekady temu kojarzyła się wyłącznie z prezentacją sztuki, pokazuje jak dalece konsumpcjonizm zdominował nasze życie. Nie jest to rzecz nowa. Pokusa posiadania i życia ponad stan jest od stuleci regulowana przez różne mechanizmy włączając systemy religijne. Podobnie jest z altruizmem i chęcią niesienia pomocy innym. Dzieła sztuki: obrazy, utwory muzyczne, czy literackie, to jedna z dróg i zdobyczy cywilizacyjnych przeciwstawiających się spustoszeniu, jakie sieje nieopanowana chciwość, żądza posiadania. Zachwianie równowagi zabezpieczającej możliwość zaspokojenia podstawowych potrzeb, to zazwyczaj początek wpędzania w biedę pewnych grup, a bogacenia się innych i początek uruchomienia

are willing to protect and take care of the paintings and objects instead of destroying them.

Any attempt to pigeonhole art or creativity is still doomed to fail. After work we want to be entertained. But what should this entertainment be? A local fair for some, a philharmonic concert for others, a theatre performance, an evening at a restaurant or a club, or even small, niche meetings, performances or workshops. The redefinition of the term “gallery” is a significant signal. Two or three decades ago, this name only referred to the presentation of art. The fact that it has been taken over by shops¹ shows to what extent our lives are dominated by consumerism. This is nothing new. The temptation to have and to live beyond one’s means has for centuries been regulated by various mechanisms, including religious systems. The same goes for altruism and the will to help others. Works of art, such as

1| In Polish, a “shopping gallery” is a common expression for a shopping mall (translator’s note).



Fig. 7. | *Cud nad Martwą Wisłą. Włóczęgostwa Miejskie w Nowym Portcie, Gdańsk 2013 / Miracle on the Lifeless Vistula. New Port City Wanderings, Gdańsk 2013 / © Photo: Agencja Wizualna*

mechanizmu nieuchronnie zmierzającego do obalenia takiego porządku społecznego.

Żyjemy w czasach, gdy teoretycznie wprowadzenie zasad zrównoważonego rozwoju jest możliwe. Lecz w praktyce wciąż wygrywają doraźne rachunki ekonomiczne i chęć szybkiego zysku. Etyka i ekonomia wciąż się rozmiągają. Sztuka jest drogą, która może być narzędziem konsyliacyjnym. Zatem edukowanie ludzi na różnych poziomach, to także praca nad ich asertywnością, pomoc w pokonywaniu lęku przed nowym. „Miękkie” podanie tych treści, to doskonała metoda i narzędzie dla humanistów, twórców współpracujących ze środowiskami badawczymi zobowiązanymi posługiwać się „twardymi” danymi. Jest to jedna z tych „prze-strzeni publicznych”, której definiowanie jest trudne, bo granice zbyt płynne, a najważniejsze jest w niej „badanie granic” czy też ich „przekraczanie”.

Polityka rewitalizacyjna ma za zadanie poprawić stan zaniedbanego, zdewastowanego ekonomicznie i mentalnie miejsca. Łatwo wybudować

paintings, musical or literary pieces, are one of the ways and achievements of civilisation that oppose the havoc wreaked by uncontrollable greed and the desire to have. When the balance ensuring the satisfaction of basic needs is upset, it usually heralds that certain groups are going to become wealthy at the expense of others, and that a mechanism inevitably leading to the abolishment of this social order has been set in motion.

We live in a time when introducing the principles of sustainable development is theoretically possible. In practice, however, short-term economic calculations and the will to gain quick profits still win. Ethics and economy do not tally. In this context, art appears as a possible conciliatory tool. It follows that educating people on various levels should also mean improving their assertiveness, assisting them in combating their fear of the new. Humanists – artists – may bring those matters across using “soft” methods, as they cooperate with scientific circles obliged to use “hard” data.



Fig. 8. | *Cud nad Martwą Wisłą. Włóczęgostwa Miejskie w Nowym Porcie, Gdańsk 2013 / Miracle on the Lifeless Vistula. New Port City Wanderings, Gdańsk 2013 / © Photo: Agencja Wizualna*

ładne domy, naprawić drogi, ale naprawianie strat społecznych to dłuższy proces. Kiedy pojawiają się osoby dotknięte tragediami, o których – wydawałoby się – można tylko czytać w powieściach, nie da przeliczyć się na pieniądze ich strat i potrzeb. Delikatność, cierpliwość i pokora pozwalają zmierzyć się z sytuacją. Artyści, którzy z jednej strony uważają, że ich rolą jest podejmowanie trudnych tematów i czasem używanie kontrowersyjnych narzędzi na potrzeby prezentacji, czy realizacji swoich idei, w czasach szeroko pojętego relatywizmu też mają trudną sytuację. Bo jakże z jednej strony opowiadać delikatnie, gdy inni stosują agresywne metody zdobywania uwagi publiczności? Jak w jarmarcznym hałasie przebić się subtelnymi metodami komunikacji?

Przykładem takiego działania jest praca Dominika Lejmana *Staging Anonymous*, w której artysta kontestuje agresywne formy reklamy ulicznej, pokazując jednocześnie, że minimalistyczne formy są zdecydowanie lepszym sposobem oddziaływania

This is one of the “public spaces” which is hard to define; the limits are too fluid and “exploring” or “overcoming limits” is its most important aspect.

The rehabilitation policy is aimed at improving the situation of this place, which has been neglected and destroyed both economically and mentally. It is easy to build pretty houses and repair roads, but compensating for social losses is a longer process. The losses and needs of people who have suffered tragedies that, seemingly only happen in novels, cannot be translated into money. The situation may only be faced with gentleness, patience and humility. In the times of broadly understood relativism, artists – who think that taking up difficult subjects and sometimes using controversial tools for the sake of presenting or implementing their ideas – are also in a difficult situation. For how can one tell gentle stories when others use aggressive means to win the audience’s attention? How can subtle means of communication break through the layer of tacky noise?



Fig. 9. | Instalacje Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska: Fred Hatt & Daniel Schlaepfer, *Krople bursztynu* (2011) i Front Studio, *Niewidzialna brama* (2010) / The Outdoor Gallery of Gdansk installations: Fred Hatt & Daniel Schlaepfer, *Amber Drops* (2011) and Front Studio, *Invisible Gate* (2010) / © Photo: Tomasz Zerek

na potencjalnego odbiorcę. Wrażliwość tego artysty jest jednym z przykładów obrony wartości humanistycznych, troski o przestrzeń publiczną, głosem skłaniającym do refleksji.

Równie ważna jest elegancja i harmonia, jaką charakteryzują się realizacje *Undercover* Esther Stocker oraz *Krople bursztynu* autorstwa Freda Hatta i Daniela Schlaepfer'a. Praca Esther Stocker ozdabia przystanki tramwajowe znajdujące się na skrzyżowaniu ulic Łąkowej i Podwale Przedmiejskie. To kolejna z dróg i „bram” prowadzących do Dolnego Miasta. „Myślałam o znaku, który nadałby tej przestrzeni indywidualny kształt.” – przedstawia swój zamysł artystka – „To pomysł malarski zewnętrznego «oblicza» dwóch głównych wejść do podziemnego przejścia w czarnej i białej strukturze. Obejmuje sobą wszystkie okrągłe dachy, ściany i okna wychodzące na ulicę. Powodem, dla którego myślałam o tych dwóch znakach, jest chęć zbudowania relacji pomiędzy dwiema stronami, jak i nadanie este-

One example of such action is Dominik Lejman's work *Staging Anonymous*, in which the artist defies aggressive forms of street advertising and at the same time showing that minimalist forms are a much better way of influencing the potential recipient. The artist's sensitivity is one of the examples of protecting humanist values, caring about the public space and a voice advising reflection.

The elegance and harmony of Esther Stocker's *Undercover* and *Amber Drops* by Fred Hatt and Daniel Schlaepfer are equally important. Esther Stocker's work embellishes tram stops at the intersection of Łąkowa street and Podwale Przedmiejskie. This is another of the roads and “gates” leading to the Lower Town. “I thought about a sign that would make this space individual,” says the artist about her idea. “This is a pictorial idea of an exterior ‘face’ of two main subway entrances in a black-and-white structure. It covers all the circular roofs and walls and windows overlooking the street. The



Fig. 10. | Instalacje Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska: Fred Hatt & Daniel Schlaepfer, *Kropki bursztynu* (2011) i Lex Rijkers & Daniel Milohnic, *LKW Gallery* (2008) / The Outdoor Gallery of Gdansk installations: Fred Hatt & Daniel Schlaepfer, *Amber Drops* (2011) and Lex Rijkers & Daniel Milohnic, *LKW Gallery* (2008) / © Photo: Tomasz Zerek

tycznej wartości istniejącym formom”¹. Przystanki powstałe kilka dekad temu były miejscem, które dopominało się, aby o nie zadbać.

Natomiast autorzy *Kropki Bursztynu* sięgnęli po kamień szlachetny stanowiący atrakcję turystyczną Gdańska, jednocześnie odnosząc się do cech bursztynu: materiału, który zachowuje się, jest swoistym notatnikiem, zaś jego przezroczystość pozwala wykorzystać go choćby jako osłonę lampy. Pulsujące w rytmie bijącego serca światło, sącące się poprzez bursztynowe bryły nieregularnie rozmieszczone w przestrzeni pod wiaduktem przebiegającym nad ulicą Szopy, to także implementacja technologii LED zastosowanej w oprawach umieszczonych w ziemi. W tej pracy także łączymy sztukę z nauką.

Modernizm w Polsce, szczególnie powojenny, odrzucał wszelkie przejawy dekoracyjności, funkcjonalizm i ergonomia decydowały o kształtach

reason why I thought of those two signs was my intention to build up some relations between both sides as well as to give an aesthetic value to the existing forms”². The stops, erected several decades ago, were in dire need of intervention.

On the other hand, authors of *Amber Drops* employed a precious stone which is one of Gdańsk’s tourist attractions, at the same time referring to the characteristics of amber: a material which acts as a notebook of sorts, while its transparency allows it to be used e.g. as a lampshade. The light, pulsating in the rhythm of a pounding heart and permeating through the amber blocks placed irregularly underneath a flyover on Szopy street, is also an implementation of LED technology used in the frames placed in the ground. This is another work where art is combined with science.

The Polish modernism, especially its post-war variant, rejected all signs of decorativeness.

1| <http://outdoorgallerygdansk.eu/prace-nagrodzone> - strona internetowa projektu

2| <http://outdoorgallerygdansk.eu/prace-nagrodzone/> - Internet website of the project



Fig. 11. | Anna Waligórska, zwycięski projekt V edycji konkursu Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska realizowanego we współpracy z Pomorską Koleją Metropolitalną, Gdańsk 2012 / Anna Waligórska, the winning project of the 5th edition of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk competition realised in cooperation with Pomorskie Metropolitan Rail, Gdańsk 2012

i kolorach powstających obiektów. Doprowadziło to do „zalanía” miast betonowymi blokami pozbawionymi indywidualizmu. Szare szeregi betonowych klocków zunifikowały miejski krajobraz. Pozbawiły jego mieszkańców szansy na ekspozowanie indywidualizmu, o który ci, każdy na swój sposób, walczą. Wystarczy popatrzeć, co się dzieje na balkonach takich blokowisk. Obecnie powstające domy stanowią różnorodne grupy architektoniczne, które pozwalają nam zapamiętać je poprzez charakterystyczne, indywidualne rozwiązania. Wpisywanie dzieł sztuki w przestrzeń publiczną jest równie ważne. Wrażliwość człowieka jest kształtowana poprzez otoczenie, ma to wpływ na wszystkie aspekty jego życia.

Ważnym krokiem w rozwoju Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska jest włączenie się w budowę Pomorskiej Kolei Metropolitalnej. Połączenie wysiłków inżynierów i konstruktorów z wrażliwością artysty wprowadza nową jakość na o wiele większą skalę. Zajmowaliśmy się bowiem dotąd jedynie

The shapes and colours of constructed buildings were determined by functionalism and ergonomics. Therefore, cities were “flooded” with concrete blocks of flats devoid of any individual characteristics. Grey rows of concrete blocks uniformised the cityscape, preventing their inhabitants from showing individualism – for which each of them fights in their own manner. Suffice it to look at the balconies of such housing estates. The houses that are being built now, comprise varied architectural forms, which allows us to remember them by the characteristic, individual features. Placing works of art in the public space is equally important. Human sensitivity is shaped by the surroundings; they influence all aspects of human life.

An important step in the development of *The Outdoor Gallery of the City of Gdansk* is its involvement in the construction of the Pomorskie Metropolitan Rail. The combined efforts of engineers and designers are juxtaposed with artistic sensitivity, introducing a new quality on a much broader



Fig. 12. | Anna Waligórska, zwycięski projekt V edycji konkursu Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska realizowanego we współpracy z Pomorską Koleją Metropolitalną, Gdańsk 2012 / Anna Waligórska, the winning project of the 5th edition of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk competition realised in cooperation with Pomorskie Metropolitan Rail, Gdańsk 2012

Dolnym Miastem. Doniesienia prasowe donoszą, iż „Wielkie cyfry wkomponowane w elewacje, liściasty wzór, a nocą iluminacja – Pomorska Kolej Metropolitalna zaprezentowała najnowsze wizualizacje stacji, uwzględniające już artystyczne grafiki Anny Waligórskiej. Każda stacja PKM dostanie swój numer. I to właśnie te numery będą głównym motywem przystankowych wiat.”². TVP Gdańsk zaś informuje: “Wyniki międzynarodowego konkursu ogłoszone zostały w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Międzynarodowe jury spośród sześciu prac zgłoszonych przez artystów z Europy i Stanów Zjednoczonych wybrało projekt gdańskiej artystki Anny Waligórskiej. Ten werdykt zapadł jednogłośnie – wszystkim jurorom spodobała się koncepcja odwołująca się do form organicznych, kolorystyka nawiązująca do przestrzeni, wyraziste oznakowanie każdego

scale – so far we have only been dealing with The Lower Town. In press releases we read: “Huge numbers incorporated into façades, a leaf-shaped pattern and illumination by night – the Pomorskie Metropolitan Rail has presented the latest visualisations of stations, which already include Anna Waligórska’s artistic graphic design. Each PMR station will receive an individual number. These numbers are going to be the main theme of the station shelters.”³ TVP Gdańsk informs: “Results of the international competition have been announced at the Łaźnia Centre for Contemporary Art. Out of six works submitted by artists from Europe and the United States, the international jury chose the project of Gdańsk-based artist Anna Waligórska. The verdict was unanimous. All jurors appreciated the idea of evoking organic forms, the colour which matched the area, clear markings of

2| <http://www.tvn24.pl/pomorze,42/tak-beda-wygladac-przystanki-pomorskiej-kolei-metropolitalnej,316152.html>, informacja z dn. 3 kwietnia 2013, godz. 18:44

3| <http://www.tvn24.pl/pomorze,42/tak-beda-wygladac-przystanki-pomorskiej-kolei-metropolitalnej,316152.html>, information of 3 April 2013, 18:44



Fig. 14. | Ester Stocker, Undercover / Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska, instalacja zrealizowana w 2010 r. / The Outdoor Gallery of The City of Gdańsk, installation realized in 2010 / © Photo: Anna Szyrwelska

przystanku oraz pomysłowe wykorzystanie światła – dzień będzie prześwitywać przez liście i gałęzie, sztuczne – będzie sygnalizować zbliżanie się pociągu.³ Dziennikarze dodają skwapliwie dalej, że “budowa Pomorskiej Kolei Metropolitalnej to największa inwestycja infrastrukturalna pomorskiego samorządu”.⁴

Zatem ludzie, którzy strategicznie postrzegają przestrzeń publiczną, mają jasny pogląd w tej sprawie. Dyskusja zaś dotyczy sposobów kształtowania publicznych inwestycji, szeroko rozumianego krajobrazu miasta. Zrównoważony rozwój to nie tylko ekonomia, to także myśl humanistyczna poprawiająca jakość relacji społecznych, dialogu prowadzonego na wielu płaszczyznach.

each station and an innovative use of light – daylight will permeate through leaves and branches, while artificial light will signal an oncoming train”.⁴ Journalists add eagerly that “the construction of the Pomorskie Metropolitan Rail is the largest infrastructural investment of the Pomorskie local government”.⁵

It would seem therefore, that people who see the public space in strategic terms have a clear view on that matter. The debate concerns methods of shaping public investment and the broadly understood city landscape. Sustainable development is not just about economy, it is also the humanistic idea, which improves the quality of social relations and dialogue led on many levels.

3| <http://www.tvp.pl/gdansk/aktualnosci/spoleczne/wiemy-jak-beda-wygladaly-przystanki-pomorskiej-kolei-metropolitalnej/9197860>, informacja z godz. 17:53, 23.11.2012

4| j.w.

4| <http://www.tvp.pl/gdansk/aktualnosci/spoleczne/wiemy-jak-beda-wygladaly-przystanki-pomorskiej-kolei-metropolitalnej/9197860> information of 17:53, 23.11.2012

5| Ibid.

Agnieszka Wołodźko

| Artysta w odmiennym roli czyli nowa sztuka publiczna w Gdańsku | An Artist in a Different Role, or New Public Art in Gdańsk

Na mapie współczesnego życia kulturalnego wydarzenia odbywające się w przestrzeni publicznej stanowią element codzienności. Gdańsk, podobnie jak inne miasta nie tylko Europy, ale i całego świata, jest sceną dla różnorodnych form prezentacji sztuki. Imprezami, które szczególnie wyróżniają się na scenie lokalnej są festiwale *Narracje*, *Monumental Art*, *Streetwaves* czy też *Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska*, dobrze już znane trójmiejskiej publiczności i wielokrotnie omawiane. Dlatego chcę się skupić na wydarzeniach wcześniejszych, na temat których brak jest dostępnej literatury, co skazuje je na zapomnienie.

W połowie lat 80. ubiegłego wieku w gdańskim pejzażu artystycznym pojawiły się realizacje w przestrzeni miejskiej wyraźnie odbiegające stylistycznie od tych, do których publiczność zdążyła przywyknąć, a więc m.in. wykonanych przez kadrę profesorską Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych malarskich i rzeźbiarskich elementów na fasadach odbudowywanych kamieniczek czy późniejszych modernistycznych rzeźb umieszczanych w przestrzeni odbudowanej już Starówki oraz nowoczesnych dzielnic zbudowanych w latach 70. *Nowa sztuka publiczna*, bo jej dotyczy ten tekst, przestaje służyć ożywieniu i urozmaiceniu przestrzeni urbanistycznej, a zamiast tego włączyła się w dyskursywną relację z rzeczywistością. By pokazać jej przejawy na gruncie lokalnym, chcę zacząć od grupy młodych artystów, którzy

Events taking place in the public space constitute an everyday element on the map of contemporary cultural life. Like other cities in Europe and others worldwide, Gdańsk provides scenery for different forms of presenting art. Events which stand out most on the local scene include the *Narracje*, *Monumental Art* and *Streetwaves* festivals and *The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk*, which are well known to the Tri-city population and have been discussed on numerous occasions. That is why I would like to focus on earlier events, which have not been presented in the available literature and are therefore sink into oblivion.

In mid-1980s, the artistic landscape of Gdańsk became a witness of urban interventions which were clearly different in terms of style from those with which the public was already acquainted, such as elements painted and sculpted on the façades of reconstructed tenement houses by professors at the Academy of Fine Arts or modernist sculptures located in the reconstructed Old Town as well as in modern residential districts expanded in the 1970s. New public art, which is the topic of this text, is no longer aimed at invigorating and adding variety to the urban space, but has entered into a discursive relationship with reality instead. In order to demonstrate how this art manifests itself on local ground, I would like to start with a group of young artists who graduated, or were about to graduate from the Academy of Fine Arts in

w połowie lat 80. ukończyli bądź wkrótce mieli zakończyć studia w gdańskiej uczelni artystycznej. Byli to: Grzegorz Kłaman, Robert Rumas, Geno Szczudło, Kazimierz Kowalczyk, Marek Rogulski, Piotr Wyrzykowski, Jarosław Bartołowicz i inni, którzy okazjonalnie przyłączali się do nich. Ich twórcze zaistnienie w przestrzeni publicznej zostało wymuszone względami politycznymi, choć nie chcę tu pominąć innych powodów i źródeł inspiracji o artystycznym już rodowodzie. Czas debiutu tej grupy przypadał na okres bojkotu państwowych instytucji kultury przez część środowiska artystycznego, co było jego odpowiedzią na fakt wprowadzenia stanu wojennego i jego polityczne konsekwencje. Uczestniczący w bojkocie aktorzy nie występowali w radiu i telewizji, za to grali w teatrach, kościołach, a także w mieszkaniach prywatnych. Środowisko artystów wizualnych natomiast odmawiało udziału w wystawach organizowanych w państwowych galeriach i muzeach¹. Ponieważ jednak w owym czasie niemal wszystkie instytucje wystawiennicze należały do państwa, życie artystyczne przeniosło się do mieszkań, pracowni twórczych oraz przestrzeni należących do Kościoła katolickiego: muzeów diecezjalnych, naw kościelnych i salek katechetycznych.

Gdańska grupa artystów, o której piszę, nie chciała wiązać się z kolejną władzą, jaką w komunistycznej Polsce był Kościół katolicki, dlatego też nie nawiązała współpracy z galerią Jacek mieszczącą się w krypcie kościoła Dominikanów. Zamiast tego znalazła dla siebie miejsce w przestrzeni miasta, które było na tyle zdegradowane, iż nie budziło niczyjego zainteresowania. Była nim Wyspa Spichrzów – centralnie zlokalizowany teren, tuż obok gdańskiej Starówki, który od czasów wojny pozostawał w stanie

mid-1980s. The group included: Grzegorz Kłaman, Robert Rumas, Geno Szczudło, Kazimierz Kowalczyk, Marek Rogulski, Piotr Wyrzykowski, Jarosław Bartołowicz and other occasional members. Their artistic work within the public space was forced by political circumstances, although one should also emphasise that there were other reasons or sources of their inspiration, which were strictly artistic. The group's debut coincided with the boycott of national cultural institutions by some members of the artistic community in response to the martial law and its political repercussions. The protesting actors boycotted TV and radio, opting to perform in theatres, churches or even private apartments. The visual artists community in turn refused to participate in exhibitions organised at national galleries and museums.¹ Since nearly all exhibition facilities were owned by the state at that time, artistic life moved to private apartments, art studios and facilities owned by the Catholic Church, such as diocesan museums, church aisles or religious education rooms.

The aforementioned Gdańsk group of artists did not want to establish relations with the Catholic Church, which represented yet another power in communist Poland, so it did not choose to cooperate with Jacek Gallery located in the Dominican church crypt. Instead, it found a city location, which was so degraded that nobody was interested in it: Wyspa Spichrzów (The Granary Island) located right by the Old Town – an area in ruins since the Second World War. As the name of the island indicates, there used to be approximately 300 granaries, where goods were stored to be transported by sea. However, forty years after the war, the only remains were

1| Zgodnie z treścią odezwy *Głos, który jest milczeniem*, opublikowanej przez warszawskie środowisko artystyczne w kwietniu 1982 roku, warunkiem zaprzestania bojkotu było odwołanie stanu wojennego, zwolnienie aresztowanych i internowanych, przywrócenie działalności wszystkich zawieszonych przez władze organizacji z NSZZ „Solidarność” na czele.

1| According to the proclamation *Głos, który jest milczeniem* [The voice which is silent], published by the Warsaw artistic community in April 1982, the boycott would be stopped when the martial law was abolished, when all arrested and interned prisoners were released and all the activities of organisations banned by the government were reinstated, NSZZ “Solidarity” first and foremost.



Fig. 1. | Spotkanie artystów na Wyspie Spichrzów. Od lewej: Jarosław Bartołowicz, Marek Targoński, Katarzyna Józwiak-Moskal, N.N., N.N., Grzegorz Kłaman / Meeting of artists on the Granary Island. From the left: Jarosław Bartołowicz, Marek Targoński, Katarzyna Józwiak-Moskal, N.N., N.N., Grzegorz Kłaman / © Photo: Archiwum Instytutu Wyspa / Archive of Wyspa Institute

ruiny. Jak wskazuje nazwa – dawniej w miejscu tym mieściło się około 300 spichlerzy magazynujących towary transportowane drogą wodną. Czterdzieści lat po wojnie pozostały z nich tylko fragmenty murów porośnięte dziką roślinnością. To w tym otoczeniu organizowane były wystawy i działania, które z konieczności miały jednodniowy charakter. Kosztem ogromnego wysiłku dokonywano oczyszczenia i aranżacji miejsca oraz montażu prac, by nazajutrz teren znowu opustoszyć. Promocja tych wydarzeń odbywała się drogą szeptaną, co pozwalało na uniknięcie kolizji z cenzurą.

Jeśli pokusić się o próbę spojrzenia na prezentowane w tych warunkach prace z perspektywy ich formy estetycznej, to wyraźnie można tu rozpoznać nową ekspresję, która w środowisku gdańskim, odmiennie niż w innych polskich ośrodkach, wyrażała się w większej mierze poprzez rzeźbę i instalację aniżeli przez malarstwo. W ramach tej stylistyki zarysowywały się różnorodne postawy wynikające z odmienności

fragments of brick walls overgrown with wild thicket. This became the scenery for exhibitions and events, which – in view of the circumstances – could only last a day. A selected location would be cleaned and prepared with much effort, only to be abandoned again the following morning. The events were promoted by word of mouth to avoid censorship.

If one were to attempt to view works presented in such conditions from the perspective of their aesthetic form, one would clearly notice a new form of expression, which – contrary to other Polish art centres, where painting prevailed – in Gdańsk mainly involved sculpture and installation. The new style comprised many diverse attitudes arising from various interests. Grzegorz Kłaman for example, was inspired by the archaeology of this particular location. In my paper published in 1995, I wrote how the artist would compare the island to ancient Troy.



Fig. 2. | Jedna z wystaw na Wyspie Spichrzów. Z przodu: rzeźby Gena Szczudły, w tle: *Czerwony płaszcz* Grzegorza Klamana / One of exhibitions on the Granary Island. In front: sculptures of Geno Szczudło, in the background: *Red Coat* by Grzegorz Klamana / © Photo: Archiwum Instytutu Wyspa / Archive of Wyspa Institute

zainteresowań. Działania Grzegorza Klamana wynikały z inspiracji archeologią tego właśnie miejsca. W swoim tekście opublikowanym w 1995 roku pisałam o czynionych przez tego artystę porównaniach wyspy do starożytnej Troi.

Świadomość tego miejsca, jego archeologii, wzbogacana doświadczeniem, jakim było odkrycie mimowolne zalegających pod cienką powłoką gleby warstw podłóg, pokładów spalonego zboża, stała się dla Klamana sytuacją modelową, punktem wyjścia do jego pracy, stwarzając bazę dla jego rozważań na tematy uniwersalne. Rozważań, znajdujących ujście w poszczególnych realizacjach.

„Uprawianie” wyspy, kopanie, usuwanie warstwy zieliska i krzaków ją zarastających i obserwacja, jak wkrótce pojawiają się na powrót, obchodzenie, dogłębne, obmacywanie coraz to bardziej walących się murów, bronienie jej [wyspy] przed pijakami i poszukiwaczami skarbów, konstruowanie instalacji, które ulegając destrukcji, po jakimś czasie naturalnie wtapiają się

The awareness of this place and its archaeology, enriched by the accidental discovery of floors and stacks of burnt grain under the thin soil layer, became a model situation for Klamana, a starting point of his work and the foundation of his universal deliberations, which he later expressed in his works.

“Cultivating” the island, performing excavations, removing overgrown weeds and shrubs, which would soon grow back, taking rounds, observing and touching the crumbling ruins, defending the island from drunks and treasure hunters, constructing installations, which would later decompose and blend in with the surroundings – all this led to reflections on the relationship between nature and culture and their mutual expansion.²

Such inspirations were expressed by Klamana in actions he called “reverse archaeology”. He would bury underground items and objects

2| A. Wołodźko, *Bez tytułu*, “Rzeźba Polska. Rocznik 1990-1991”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1995, pp. 43–7.



Fig. 3. | Instalacja Roberta Rumasa *Wszyscy dla jednej, jedna dla wszystkich* na Wyspie Spichrzów / Robert Rumaś's installation *All for one, one for all* on the Granary Island / © Photo: Archiwum Instytutu Wyspa / Archive of Wyspa Institute

w otoczenie, prowadziły do refleksji na temat związków pomiędzy naturą a kulturą – ich wzajemnej dwukierunkowej ekspansji².

W praktyce twórczej Klamana inspiracje te owocowały działaniami, które on sam określał mianem „archeologii odwrotnej”, przejawiającej się poprzez akty zakopywania przez niego kolejnych materii czy obiektów, takich jak mięso czy książki i dokładania w ten sposób następnych warstw, pozostawionych do odczytania przez przyszłe pokolenia.

Performanse grupy Ziemia Mindel Würm (Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski) odwoływały się natomiast do natury i pierwotnych rytuałów. Warto też wspomnieć zrealizowaną w 1986 roku w tejże przestrzeni pracę dyplomową zatytułowaną *Napromieniowani* studenta rzeźby Kazimierza Kowalczyka, bardzo kontrowersyjną na tle innych

such as meat or books, thus adding layers, which would then be uncovered by new generations.

On the other hand, performances by Ziemia Mindel Würm group (Marek Rogulski and Piotr Wyrzykowski) referred to nature and primeval rituals. Another work presented in that location that deserves a mention is a graduation work entitled *The Irradiated* by sculpture student Kazimierz Kowalczyk. His work was very controversial compared to other works created at the Academy. It was a multi-element installation comprising flat figures cut out of plywood and covered with a collage of press photographs and expressive “torsos” made of clothes filled with clay. The ethical message of this work referred to the contrast between the consumerist world and the awareness of fleeting life, particularly in view of the Chernobyl catastrophe, which occurred in the same year.

The political turnaround that affected Polish culture at the turn of the 20th and 21st century

2| A. Wołodźko, *Bez tytułu*, „Rzeźba Polska. Rocznik 1990-1991”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1995, s. 43-47.

prac rzeźbiarskich powstających na tej uczelni. Stanowiła ona wieloelementową instalację składającą się z płaskich, wyciętych ze sklejki figur pokrywanych kolażem z fotografii prasowych oraz ekspresyjnych „korpusów” powstałych z ubrań wypełnionych gliną. Etyczne przesłanie tej pracy odnosiło się do przeciwstawienia konsumpcjonistycznego świata świadomości o ulotności życia, szczególnie żywej w obliczu katastrofy w Czarnobylu, która miała miejsce w tym samym roku.

Pisząc o zwrocie politycznym, który w polskiej kulturze nastąpił na przełomie XX i XXI w., Igor Stokfiszewski określa go jako odejście od wartości postmodernistycznych, które z kolei pojawiły się jako odreagowanie modernistycznej utopii. W ten sposób ten nowy okres w kulturze wpisuje się w stałą sinusoidę kulturowego pejzażu, którego przeciwstawne wierzchołki wyznaczają naprzemiennie indywidualizm i wielkie narracje. Autor ten przypomina, iż postmodernistyczne rozpoznania dotyczyły „biografii, prymatu prywatnego nad publicznym, wielokulturowości, synkretyzmu akceptowanych przekonań religijnych i wiar, tolerancji dla odmienności, dominującej pozycji mediów i kreowanych przez nie wizji świata oraz założeń postmodernistycznej filozofii reprezentacji”³. Z kolei nowy okres, ochrzczony mianem „zwrotu politycznego”, charakteryzuje się według Stokfiszewskiego powrotem do ducha wspólnotowości, gotowością podjęcia dyskursu publicznego, wyborem jedni zamiast różni, upolitycznieniem estetyki, performatywnością w sferze formalnej, zorientowaniem na prawdę jako wartość, do której dążymy oraz „nowy uniwersalizm” rozumiany przez niego jako „założenie istnienia wartości wspólnych nam wszystkim, a zarazem [...] poszukiwanie ich (owej prawdy, którą badamy, by w przyszłości ułożyć na jej podstawie kodeks współistnienia) na drodze społecznej *praxis* i z włączeniem materialnego wymiaru polityki”⁴.

3| I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2009, s. 26.

4| Tamże, s. 34.

was described by Igor Stokfiszewski as a move away from post-modernist values, which in turn had emerged as a reaction to the modernist utopia. This way, the new period in culture became an element of the constant sine wave of the cultural landscape, whose opposite peaks are represented by individualism and grand narratives alternately. The author also reminded the readers that the postmodern thought addressed “biography, precedence of the private over the public, multiculturalism, syncretism of religious beliefs and faiths, tolerance of otherness, the dominant role of the media and the vision of the world they created as well as the assumptions of the post-modernist philosophy of representation”³. On the other hand, according to Stokfiszewski, the new “political turnaround” was characterised by a return to the community, the willingness to initiate public discourse, choosing sameness over difference, the politicisation of aesthetics, performativity in the formal sphere, focusing on the truth as a value to which we strive and the “new universalism”, which Stokfiszewski understood as “the assumption of values common to all of us, while [...] searching for them (for the truth we are analysing in order to create a code of coexistence based on it in the future) through social *praxis*, including the material dimension of politics”⁴.

Coming back to the subject of interventions in the Gdańsk public space, the actions described above definitely fall within postmodernist interests. The main orientation shift took place in the early 1990s, when the new way of acting could be described as “political turnaround”. I am talking first and foremost about the Island Project (Projekt Wyspa), on which I worked together with Grzegorz Kłaman, after I joined the aforementioned Galeria Wyspa group in 1991. Yet again, the project involved the Granary Island,

3| I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warsaw, 2009, p. 26.

4| Ibid., p. 34.



Fig. 4. | Ivan Chechot, Gleb Erchov – fragment pracy *Współzawodnictwo Apolla i Merkurego* zrealizowanej w Gdańsku w czasie Międzynarodowych warsztatów Multimedialnych Projekt Wyspa w 1994 r. / Ivan Chechot, Gleb Erchov – a fragment of the work *The Competition of Apollo and Mercury* realized in Gdańsk during the International Multimedia Workshop Island Project in 1994 / © Photo: Archiwum Instytutu Wyspa / Archive of Wyspa Institute

Wracając do gdańskich praktyk w przestrzeni publicznej, to te, o których piszę powyżej zawierają się z pewnością w obszarze zainteresowań postmodernistycznych. Zasadnicza zmiana orientacji nastąpiła na początku lat 90., kiedy to nowy sposób działania możemy zaliczyć do „zwrotu politycznego”. Mam tu na myśli przede wszystkim Projekt Wyspa, nad którym pracowałam wraz z Grzegorzem Klamaniem po moim przyłączeniu się w 1991 roku do wspomnianej grupy funkcjonującej pod nazwą Galeria Wyspa. Tematem projektu była ponownie Wyspa Spichrzów, tym razem jednak widziana w znacznie szerszej perspektywie – nie jako obiekt artystycznych inspiracji i jednostkowych działań lecz potencjalny obszar miejskich inwestycji. Jest to bowiem czas intensywnych

but in a much wider perspective – it was no longer the object of artistic aspirations and individual actions, but rather a potential area of urban investment. This was a time of intensive economic transformation in Poland, hence the interest in the city in terms of its market value potential. That is why each square metre would be recalculated by the city overlords, for the potential price for which it could be sold. In this context, the Granary Island could theoretically generate money income for the city. New zoning plans for the area began to emerge. However, to our growing concern, the architectural and spatial development designs published here and there envisaged that the island would be densely populated with office buildings and hotels, and thus, in our opinion,

przemian ekonomicznych mających miejsce w Polsce, a co za tym idzie, myślenia o przestrzeni miasta z punktu widzenia jego wartości rynkowej. Stąd każdy wolny metr kwadratowy przeliczany zostaje przez władze miasta na wymierną cenę, jaką można uzyskać z jego sprzedaży. W tej sytuacji Wyspa Spichrzów teoretycznie, po sprzedaniu jej inwestorom, mogłaby uruchomić potok pieniędzy, które zasiliłyby miejską kasę. Zaczęły się pojawiać plany jej zagospodarowania. Ku naszemu ogromnemu zaniepokojeniu jednak w publikowanych tu i ówdzie projektach architektonicznych i urbanistycznych jawiła się ona jako teren ściśle zabudowany biurami i hotelami, a więc, w naszej opinii, całkowicie pozbawiony życia miejskiego. Dla nas – artystów – wyspa przez kilka poprzedzających lat została już naznaczona aktywnością twórczą i chociaż w części powinna być pozostawiona jako miejsce działalności kulturalnej, która pozwoliłaby na wytworzenie tu przestrzeni publicznej. W tym celu sprzymierzyliśmy się z lokalnym postępowym środowiskiem architektonicznym, z ludźmi takimi jak Małgorzata i Włodzimierz Rąbalski, Artur Kostarczyk, Jacek Dominiczak i Katarzyna Rutkowska, by wspólnie lobbować u władz miasta za pomysłem ocalenia choć części wyspy jako miejsca aktywności twórczych. Przypominam sobie nawet zamknięte spotkanie, które zorganizowaliśmy w naszej siedzibie w Galerii Wyspa, mieszczącej się w akademiku ASP przy ul. Chlebnickiej, dla ówczesnego prezydenta Gdańska Franciszka Jamroza i jego urzędników odpowiedzialnych za rozwój miasta. Na ścianach powiesiliśmy fotografie i opisy przykładów z innych miast europejskich, przede wszystkim z Londynu, pokazujące, w jaki sposób można z powodzeniem przeformułować funkcję zabytkowych postindustrialnych budynków by wykorzystać je na działania artystyczne, a jednocześnie spowodować, że tego rodzaju decyzje okażą się korzystne dla miasta w rachunku ekonomicznym.

Z drugiej strony docierały do nas informacje z Ministerstwa Kultury, które w owym czasie, na

completely devoid of any traces of urban life. To us artists, the Island had already been marked by artistic actions over the last couple of years and therefore should have been left, at least partially, as a space for cultural activity that could eventually lead to the creation of public space. To this end, together with the local progressive architectural community, represented by Małgorzata and Włodzimierz Rąbalski, Artur Kostarczyk, Jacek Dominiczak and Katarzyna Rutkowska, we were lobbying in the city council to save at least a part of the island as a place of artistic creativity. I even recall one such closed meeting organised at our Wyspa Gallery located in the Academy of Fine Arts student hall at Chlebnicka street, which was attended by the then Mayor of Gdańsk, Mr Franciszek Jamroz and his officials responsible for urban development. On the walls, we put photographs and examples of good practices from other European cities, mostly from London, to demonstrate how post-industrial buildings could be successfully transformed to accommodate artistic activity, and at the same time benefit the city in terms of business.

On the other hand, we would get information from the Ministry of Culture, which was using the political transformation to re-establish cultural contacts with the Western countries. Under the communist regime, such contacts were obviously quite scarce and mostly based on individual, rather than official relations. We learned that the ministry was interested in building a network of cultural relations with other Baltic countries and that, for some reason, the ministry employees, who grew up in the ethos of the opposition, believed in us – young and progressive artists. The first and most important goal was for Poland to become a member of *Ars Baltica*, a new organisation of ministries of culture of the Baltic Sea Region with its seat in Kiel. This situation enabled us to obtain a grant for an artistic project, to which we invited par-

fali przemian politycznych budowało od nowa swoją sieć kontaktów kulturalnych z krajami Zachodu, która w czasach komunizmu była z oczywistych względów bardzo nikła i w większości wypadku polegała na relacjach indywidualnych, a nie oficjalnych. Dowiedzieliśmy się, że ponieważ ministerstwu zależy również na zbudowaniu siatki kontaktów kulturalnych z krajami położonymi wokół Bałtyku, z pewnych względów urzędnicy tej instytucji sami wywodzący się z etosu opozycyjnego pokładają nadzieję w nas – młodych postępowych artystach. Najbliższym pożądanym celem było uzyskanie członkostwa Polski w nowo powstałej organizacji *Ars Baltica*, skupiającej ministerstwa kultury krajów nadbałtyckich, mającej swoją stałą siedzibę w Kilonii. Sytuacja ta umożliwiła nam pozyskanie grantu na realizację projektu artystycznego, do którego zaprosiliśmy uczestników z krajów tego obszaru, którego liderami byliśmy Grzegorz Klaman i ja. Jego realizacja nie była zadaniem łatwym. Trzeba było zacząć od nawiązania kontaktów z zagranicznymi partnerami, zajmującymi się realizacją zadań podobnych do naszych, t.j. tworzeniem i upowszechnianiem sztuki współczesnej oraz podejmowaniem artystycznego dialogu z przestrzenią miasta. Druga połowa 1991 i pierwsza 1992 roku upłynęła mi na nieustających podróżach zarówno do krajów skandynawskich, jak i Litwy, Łotwy i Estonii po rozpadzie Związku Radzieckiego określanych mianem Pribałtyki i intensywnie poszukujących swojej nowej tożsamości w relacji ze Skandynawią.

W efekcie w 1992 roku udało się w ramach Projektu Wyspa zorganizować spotkanie teoretyczne, w czasie którego przedstawiliśmy zaproszonym gościom problemy, nad jakimi pracowaliśmy, poinformowaliśmy ich o swoich celach i sformułowaliśmy wspólne pismo do Ministerstwa Kultury o woli dalszej współpracy. Najważniejszym efektem tego spotkania była jednak nawiązana sieć współpracy, która pozwoliła na pracę kuratorską, prowadzącą do znalezienia artystów i architektów,

participants from the Baltic States. The project was curated by Grzegorz Klaman and myself. It was not an easy task. We had to begin by establishing contacts with foreign partners who had previously executed tasks similar to ours, i.e. created and disseminated contemporary art, entering into artistic dialogue with the urban space. In the second part of 1991 and the first of 1992, I continued to travel to Scandinavian countries as well as Lithuania, Latvia and Estonia, which formed the Baltic States after the fall of the Soviet Union and were intensely seeking new identity in cooperation with Scandinavia.

As a result, we managed to organise a theoretical meeting within the framework of the Island Project in 1992. At the meeting, we described the issues we were dealing with, communicated our goals and – together with the invited guests – we drew a letter of intent to the Ministry of Culture. However, the most important consequence of this meeting was the newly-established cooperation network, which allowed us to engage in curatorial activities and seek artists and architects, whom we planned to invite to participate in the Island Project International Multimedia Workshop, organised in late May and early June of 1994. The Workshop was attended by 22 artists from Scandinavian countries. Their task was to create works on the Granary Island with a view to retaining its cultural specificity and re-discovering it as an interesting area of artistic exploration. On the other hand, the participating architects were working on more or less realistic spatial development for the island. As Gdańsk-based organisers and hosts of the event, we were mostly interested in creating an International Multimedia Studio on the island, where local artists could meet artists from other Polish cities and from abroad and work together.

The works created during the workshop were of great formal variety. Russian artists, Ivan Chechot and Gleb Ershov, organized a complex

których chcieliśmy zaprosić do udziału w Międzynarodowych Warsztatach Multimedialnych Projekt Wyspa, które ostatecznie odbyły się na przełomie maja i czerwca 1994 roku. Uczestniczyło w nich 22 artystów z krajów skandynawskich. Postawionym przed nimi zadaniem było zrealizowanie prac w przestrzeni Wyspy Spichrzów, które pomogłyby ją w dalszym ciągu kulturowo naznaczyć i odkrywać jako interesujące miejsce artystycznych eksploracji. Z kolei zaproszeni architekci opracowywali bardziej lub mniej realne plany zagospodarowania wyspy. Nas, jako gdańskich organizatorów i gospodarzy tej imprezy, najbardziej interesowało doprowadzenie do powstania w tym miejscu Międzynarodowej Pracowni Multimedialnej – miejsca spotkań i pracy twórczej artystów zarówno lokalnych jak i pochodzących z innych miast Polski i z zagranicy.

Wśród zrealizowanych w czasie warsztatów prac panowała ogromna różnorodność formalna. Odbył się bardzo rozbudowany performans rosyjskich artystów Ivana Chechota i Gleba Ershova, oparty na antycznej symbolice rzeźb i płaskorzeźb znajdujących się na fasadach i szczytach gdańskich kamieniczek. W akcji tej wykorzystane były takie elementy jak jacht, gipsowe kopie rzeźby Apolla znajdującej się w St. Petersburgu, łódź, koń, wóz drabiniasty, krowy, ogień, myszy, wino, owoce itp. Była instalacja dźwiękowa Ulricha Ellera, umieszczona na jednym ze spichrzów. Instalacja świetlna z neonówek Mirosława Filonika wypełniła puste oczodoły innego opustoszałego spichrza. Norweg Hans Hamid Rasmussen powiesił na lipach rosnących wzdłuż ulicy Toruńskiej wrzecionowate metalowe ule. Jak mówił ten artysta: „zaledwie kilka rojów pszczoł wystarczy do zainicjowania procesu zaktywizowania obszarów ukrytego życia miasta. Coś niewidzialnego staje się widoczne. W miejsce idei wyrażającej się w czasie następuje zmiana warunków”⁵.

Jednak to praca *Termofory x 8* Roberta Rumaśa przeszła do historii polskiej sztuki i w znaczący

performance based on the ancient symbolism of sculptures and low reliefs on façades and pinnacles of Gdańsk tenements. They used such elements as a yacht, stucco copies of the sculpture of Apollo from St. Petersburg, a boat, a horse, a rack wagon, cows, fire, mice, wine, fruit, etc. Ulrich Eller prepared a sound installation that was placed on one of the granaries. A neon light installation by Mirosław Filonik filled the empty eye sockets of another desolate granary. Norwegian Hans Hamid Rasmussen hanged spindle-shaped, metal beehives on linden trees along Toruńska Street. According to the artist: “just a few swarms would be enough to initiate the process of activating hidden urban life. What has hitherto been invisible now becomes visible. The idea expressed in time is replaced by changing conditions”.⁵

However, it was the work *Hot-Water Bottles x 8* by Robert Rumaś, which earned him a place in the history of Polish art and it became a topic of public art discourse. It might have even managed to initiate such discourse on a national scale. It was executed on Długi Targ, near the Neptune fountain – not on the Granary Island itself, but on the so-called Royal Route, leading through Długa Street, Długi Targ and across the island. The creation comprised eight oval objects made of transparent film, which resembled hot-water bottles and were filled with water and placed directly on the sidewalk. Under each object, the artist placed stucco figures purchased in a store selling devotional items: two iconographic representations of the Virgin Mary and one of Jesus. However, it was not so much Rumaś’ creation itself that was important, but the public reaction it generated. The artist’s creation caused outrage among passers-by, who started prodding the artist and then liberating the figures from under the “hot-water bottles”, taking them to the nearby St. Mary’s Church, where the parish priest consecrated them in order to

5| Tamże, s. 6.

5| Ibid., p. 6.



Fig. 5. | Hans Hamid Rasmussen *Miasto pszczół*. Instalacja zrealizowana w Gdańsku w czasie Międzynarodowych warsztatów Multimedialnych Projekt Wyspa w 1994 r. / Hans Hamid Rasmussen *Honey Town*. The installation realized in Gdańsk during the International Multimedia Workshop Island Project in 1994 / © Photo: Archiwum Instytutu Wyspa / Archive of Wyspa Institute

sposób zaistniała w dyskursie sztuki publicznej. Być może nawet rozpoczęła ją na terenie naszego kraju w wymiarze ogólnokrajowym? Została zrealizowana na Długim Targu, niedaleko fontanny Neptuna. Tak więc nie na Wyspie Spichrzów, lecz na tzw. Trakcie Królewskim, wiodącym przez ul. Długą, dalej Długi Targ, a następnie przecinającym wyspę w poprzek. Składała się z ośmiu przypominających termofory obłych form z przezroczystej folii wypełnionej wodą, które zostały ułożone bezpośrednio na trotuarze. Pod każdą z nich artysta podłożył zakupione w sklepie z dewocjonaliami gipsowe figury: dwie wersje ikonograficzne przedstawień Matki Boskiej i jedną Jezusa. Nie tyle jednak sama praca Rumasa jest znamienna, ile publiczna reakcja na nią. Otóż gest artysty wzbudził oburzenie przechodniów,

cleanse them of blasphemy committed by Rumasa in the eyes of the faithful.

This unexpected turn of events, which, by the way, took place so early in the morning that the artist's creation could not be seen by the public ready to accept his art, gave rise to the question of the kind of freedom an artist could enjoy while creating in the public space. While a modernist artist who worked in his own studio and was perceived as an inspired genius enjoyed almost limitless freedom,⁶ this incident raised suspicion that outside an artist's studio, other non-aesthetic frameworks delimited such freedom. Who, then, was the decision-maker in such a case? Since the

6] I am leaving aside the issue of political censorship in the countries behind the Iron Curtain.

którzy wymierzywszy artyście szturchańce, wyswobodzili figury spod „termoforów” i zanieśli do pobliskiego Kościoła Mariackiego, w którym proboszcz poświęcił je, by zdjąć z nich bluźnierstwo, którego w opinii wiernych dopuścić się Rumas.

Ten nieoczekiwany zwrot wypadków, który *nota bene* miał miejsce tak wcześnie rano, iż pracy artyści nie zdążyła obejrzeć tzw. publiczność przygotowana do odbioru sztuki, wywołał pytanie o wolność, jaką może się cieszyć artysta, realizujący swoje działania w przestrzeni publicznej. O ile artysta modernistyczny, pracujący w zaciszu swojego studia i cieszący się opinią natchnionego geniusza, cieszył się wolnością nieomal nieograniczoną⁶, to wydarzenie wywołało podejrzenie, iż być może wolność artysty poza pracownią, w przestrzeni wspólnej wyznaczana jest innymi, pozaestetycznymi ramami. Kto w takim razie o nich decyduje? Czy konsekwencją faktu, iż przestrzeń publiczna należy do wszystkich oznacza, iż każdy ma prawo do wyrażenia swojej opinii o tym, co się w niej dzieje? Jeśli tak, to oznaczałoby, iż artysta podejmujący tu swoje projekty musi całkowicie przeformułować swoją postawę.

Wracając do idei Projektu Wyspa: nasze działania wzbudziły spore emocje wśród społeczności mieszkańców Gdańska. W czasie trwania warsztatów co kilka dni wcześnie rano w lokalnej telewizji odbywała się konferencja prasowa, w której przedstawialiśmy postępy prac artystów i różne opinie na temat rozwoju miasta, które się w międzyczasie pojawiały. Niemniej jednak planowana Międzynarodowa Pracownia Multimedialna nigdy tam nie powstała. Nie powstały również zamierzone hotele i biurowce. Obszar ten wygląda nadal całkiem podobnie jak dwadzieścia lat temu.

Kolejne międzynarodowe warsztaty, które pod nazwą *City Transformers* zorganizowaliśmy w 2002 roku wraz z Grzegorzem Klamaniem i singapurskim kuratorem Jay Koh, dotyczyły również

public space belongs to everyone, does it mean that everyone has the right to express their opinion on what is happening in such space? If so, this would mean that artists creating in the public space would have to completely reformulate their attitudes.

Coming back to the Island Project: our actions raised considerable emotions among the residents of Gdańsk. During the workshop, every few days, a local TV station would broadcast an early morning press conference, where we presented the progress of artists' work and different opinions on the city's development that emerged during the workshop. Unfortunately, the planned International Multimedia Studio was never built. Neither were the planned hotels and office buildings. The area looks practically the same as twenty years ago.

In 2002, Grzegorz Klamán, Jay Koh, a curator from Singapore, and myself organised another international workshop entitled *City Transformers* to address the transformation of the urban tissue, but this time in the context of the entire urban space. The artists invited from Poland, Europe and Asia talked about the on-going processes, as well as related conflicts, and speculated about possible development scenarios. One of the works created at the workshop is a project by Klamán, which continues to this day, entitled *Subjective Bus Line*: an old Jelcz 043 bus, commonly known as "cucumber", which drives around the Gdańsk Shipyard along a route developed by guides, former shipyard workers. The tour is not only attended by tourists but also the residents of Gdańsk, to whom the shipyard – surrounded by a wall during the communist regime – had been completely unknown, like the Forbidden City for residents of Beijing under imperial rule. *Voicing the City* was a project created by Singapore artists Amanda Heng, Chu Chu Yuan, Ho Soon Yeen and Lee Foo Koon in cooperation with Gdańsk volunteers. The project involved a series

6] Pomijam tu kwestię cenzury politycznej występującej w krajach za Żelazną Kurtyną.



Fig. 6. | Mural Iwona Zając *Stocznia* – stan z 2012 r. / Iwona Zając's mural *Shipyards*. Status of the 2012. / © Photo: Agnieszka Wołodźko

problemów przemian, którym podlega tkanka urbanistyczna, lecz tym razem były one próbą spojrzenia na całą przestrzeń miasta. Zaproszeni z Polski, Europy i Azji artyści zabierali głos w sprawie zachodzących tu procesów a także związanych z nimi konfliktów oraz przewidywali możliwe scenariusze rozwoju wypadków. Wśród zrealizowanych wówczas prac warto wspomnieć zainicjowany wówczas, a realizowany do dziś projekt Kłamana *Subiektywna linia autobusowa* – zabytkowy autobus Jelcz O43 zwany „ogórkiem” kursujący po terenie Stoczni Gdańskiej trasą miejsc i wydarzeń wybranych przez przewodników, którymi są emerytowani stoczniojcy. W wycieczce biorą udział turyści, a przede wszystkim mieszkańcy Gdańska, dla których w czasach komunizmu otoczony murem obszar stoczni był całkowicie nieznany, podobnie jak Zakazane Miasto dla mieszkańców cesarskiego Pekinu. *Voicing the City* to projekt singapurskich artystów – Amandy Heng, Chu Chu Yuan, Ho Soon Yeen i Lee Foo Koon współpracujących z gdańskimi wolontariuszkami. Polegał na

of interactive communication actions, during which the artists would meet with the residents in the public space and ask for suggestions of changes to be introduced in the city. Another action organised by Julita Wójcik in Schopenhauer Park, involved a miniature zoo with goats rented to “mow” the lawn in the degraded space, for whose revitalisation the city council would not give any funds.

At the same time, independently of the actions I am writing here, a group of painters from Gdańsk began to fill the Gdańsk public space with murals. Such murals were created by Rafał Roskowiński, who became a resident artist in the Baltic Sea Culture Centre in 1994. Thanks to financial and organisational support provided by this institution, the artist was able to create murals on walls surrounding the Gdańsk Shipyards or the Gdańsk brewery. At that time, he also established the Gdansk School of Murals, which gathered painters interested in this form of expression. The group included Jimi Torturo, Tomasz Bielak,

realizacji cyklu interaktywnych działań komunikacyjnych, w ramach których artyści spotykali się z mieszkańcami w przestrzeni publicznej i zbierali propozycje zmian, które powinny być wprowadzone w mieście. Z kolei akcja Julity Wójcik przeprowadzona w Parku Schopenhauera to stworzenie tam tymczasowego miniaturowego ogrodu zoologicznego z wypożyczonymi kozami, których zadaniem było „koszenie” trawy w tej zdegradowanej przestrzeni, na której rewitalizację władze miasta przyznawały dotacji.

Równoległe i zupełnie niezależnie od działań, o których piszę, zaistniało w przestrzeni publicznej Gdańska środowisko malarzy wyrażających się poprzez murale. Pierwsze realizacje zostały stworzone przez Rafała Roskowińskiego, który w 1994 roku został artystą-rezydentem w Nadbałtyckim Centrum Kultury. Wsparcie materialne i organizacyjne ze strony tej instytucji pozwoliło mu na wykonanie prac, dla których lokalizacją były mury okalające Stocznnię Gdańską, czy mur wokół gdańskiego browaru. W tym czasie powołał on Pracownię Muralu, która skupiła środowisko malarzy zainteresowanych tym rodzajem wypowiedzi. Byli to m.in. Jimi Torturo, Tomasz Bielak, Tomasz Zabrocki, Krzysztof Wróblewski i Rafał Ewertowski. W 1996 roku grupa ta rozpoczęła malowanie murali na filarach Węzła Kliniczna. Wreszcie w 1998 roku Roskowiński zrealizował monumentalne malowidło *Papież i Wałęsa* na ścianie bloku na Zaspie. Lokalizacja pracy w tej właśnie dzielnicy Gdańska wynikała z dwóch faktów. Po pierwsze, to tu mieszkał polski zdobywca pokojowej Nagrody Nobla i tu również przebywający z pielgrzymką w Polsce papież Jan Paweł II odprawił 12 czerwca 1987 roku mszę świętą dla ludzi pracy, dając im w ten symboliczny sposób znać, iż wspiera ich w walce o wolność.

Po realizacji wspomnianego muralu Roskowiński przeniósł się do Warszawy. Rozpoczęte przez niego wątki podjął Piotr Szwabe, który w 2000 roku powrócił do lokalizacji przy Węzle Kliniczna, by w latach 2000-2005 organizować

Tomasz Zabrocki, Krzysztof Wróblewski and Rafał Ewertowski. In 1996, they started painting murals on the pillars of Węzeł Kliniczna intersection. In 1998, Roskowiński created a monumental mural *The Pope and Wałęsa* on the wall of a residential building in Zaspia. The location in this particular district of Gdańsk was selected for two reasons: firstly, it was the place of residence of the Polish Nobel Peace Prize winner it was also where, on 12 June 1987, Pope John Paul II celebrated a mass during his visit to Poland to express his support of the fight for freedom.

After creating that mural, Roskowiński moved to Warsaw. His initiative was continued by Piotr Szwabe, who in 2000 returned to Węzeł Kliniczna, where he organised the Mural Festival between 2000 and 2005. First of local range, it later transformed into an international event. Since 2009, the festival, now called *Monumental Art*, has been organised in Zaspia. Piotr Szwabe continues to be a curator and organiser of the event.

While Roskowiński's murals had both political and patriotic overtones, the works created during the aforementioned festivals are more diverse. Some of them represent involved art, others are created for purely aesthetic reasons. The former include a mural painted by Iwona Zając for the 2004 *Kliniczna Festival*: on the wall surrounding the shipyard, the artist painted fragments of previously recorded statements made by shipyard workers. Up to January 2013, when the wall was demolished, the mural had become part of aesthetic and political landscape of the city and its destruction raised a wide-ranging public debate.

Coming back to the issue of the political nature of art in public space, I would like to express my hope that the examples I have included here clearly demonstrate the transformation in artistic attitudes over the past thirty years, as artists have left the privacy of their studios and entered into a dialogue with the urban space and, most

tam Festiwal Malarstwa Ściennego, początkowo mający lokalny charakter, a który następnie przekształcił się w imprezę międzynarodową. Od 2009 roku festiwal ten, już pod nazwą *Monumental Art* organizowany jest na terenie Zaspy. Jego kuratorem i organizatorem nadal jest Piotr Szwabe.

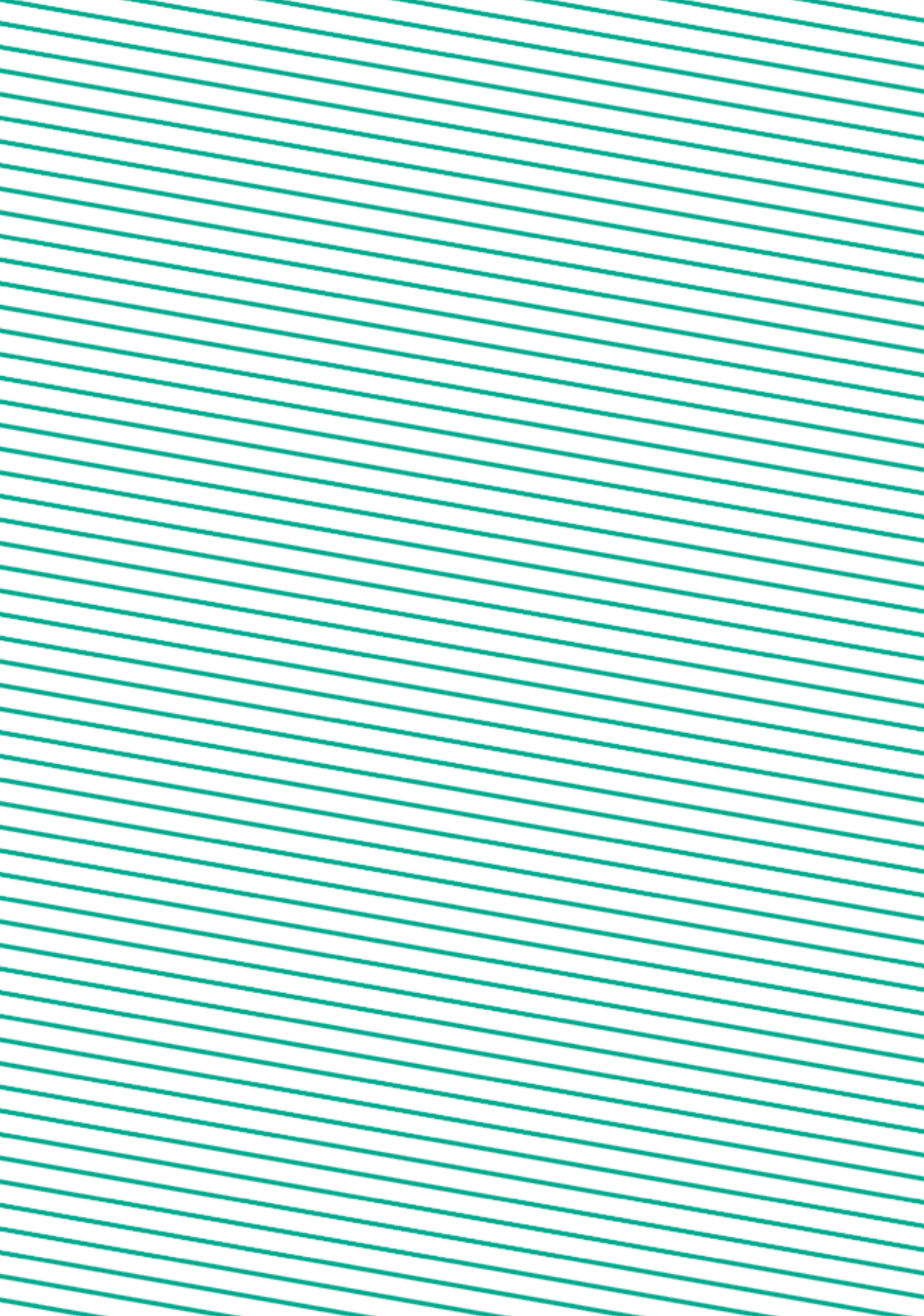
Podczas gdy murale Roskowińskiego miały jednoznacznie polityczny i patriotyczny charakter, prace powstające w ramach wspomnianych festiwali są bardziej zróżnicowane. Niektóre z nich to realizacje o wymowie zaangażowanej, a inne powstają wyraźnie z pobudek estetycznych. Do tych pierwszych niewątpliwie zaliczyć należy mural Iwony Zając powstały przy okazji *Festiwalu Kliniczna* w 2004 roku. Na otaczającym stocznię murze artystka namalowała fragmenty nagranych wcześniej przez siebie wypowiedzi stoczniovców. Praca ta do momentu swojego zniknięcia związanego z wyburzeniem muru w styczniu 2013 roku silnie wrosła nie tylko w estetyczny, ale również polityczny pejzaż miasta, a perspektywa jej zniszczenia wywołała szeroką debatę społeczną.

Wracając na koniec do zaznaczonego we wstępie zagadnienia polityczności sztuki w przestrzeni publicznej pozwalam sobie wyrazić nadzieję, iż przytoczone przeze mnie przykłady jasno zarysują zmianę, jaka w ciągu ostatnich trzydziestu lat zaszła w postawie artysty, który porzuciwszy zacisze własnej pracowni wdał się w dialog z przestrzenią miasta, a nade wszystko z jej mieszkańcami. Opisane projekty dowodzą, iż obecnie nie tylko realizacja działań estetycznych jest jego zadaniem lecz coraz częściej są to również akty polityczne, gdyż, jak mówi szwedzki teoretyk sztuki Simon Sheikh, artysta to publiczny intelektualista.

importantly, with its residents. The projects I have described prove that the artist's role is currently not only limited to aesthetic expression, but more and more often includes political acts, as, according to Swedish art theorist Simon Sheikh, the artist is a public intellectual.

Wykłady przewodnie
Keynote Lectures





Chantal Mouffe

| Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje
przeciwegemoniczne

| Critical Artistic Practices as Counter-hegemonic Interventions

Sztuka zajmuje coraz istotniejsze miejsce w naszym społeczeństwie, ale czy nadal może pełnić funkcję krytyczną? Często mamy do czynienia ze stwierdzeniem, że estetyka nowego kapitalizmu tryumfuje na wszystkich możliwych polach i że w rezultacie tego tryumfu powstała kultura hedonistyczna, w której zabrakło już miejsca dla sztuki dostarczającej doświadczeń o charakterze wyrotowym. Zatarcie granic pomiędzy sztuką, a reklamą sprawiło, że idea przestrzeni publicznej jako pola krytyki straciła na znaczeniu. Wobec wszechobecnej kontroli rynku różnica między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, przestała obowiązywać, skoro to, co publiczne, zostało sprywatyzowane. Każde działanie krytyczne jest natychmiast niweczone i neutralizowane przez siły korporacyjnego kapitalizmu.

Pamiętajmy, że ta sytuacja nie jest niczym nowym, oraz że rozwój przemysłu kulturalnego zdążył się znaleźć w obszarze zainteresowań Adorno i Horkheimera, którzy upatrywali jego początków w chwili, gdy fordowski system produkcji zastosowano na polu kultury. Przedstawili oni tę ewolucję jako kolejny etap procesu komercjalizacji oraz podporządkowania społeczeństwa wymogom kapitalistycznej produkcji. Jednakże Adorno nie przestawał wierzyć w to, że sztuka mogłaby stworzyć przestrzeń dla autonomii. Niektórzy uważają, że taka sytuacja obecnie jest już niemożliwa. Twierdzą, że dziś spełniają się najgorsze

Art occupies an increasingly central place in our societies but can it still play a critical role? It is often argued that with the new capitalism, aesthetics has triumphed in all the realms and that the effect of this triumph has been the creation of an hedonistic culture where there is no place any more for art to provide a truly subversive experience. The blurring of the lines between art and advertizing is such that the very idea of critical public spaces has lost its meaning. With the pervasive control of the market, the distinction between public and private has ceased to be pertinent since even the public has become privatized. Every critical gesture is quickly recuperated and neutralized by the forces of corporate capitalism.

To be sure, this situation is not completely new and the development of culture's industry had already been a motive of preoccupation for Adorno and Horkheimer, who saw it as the moment the fordist mode of production finally managed to enter the field of culture. They presented this evolution as a further stage in the process of commodification and of subjugation of society to the requisites of capitalist production. Adorno, however, still believed in the possibility for art to provide a space for autonomy. It is precisely this possibility that some claim has now disappeared. They declare that nowadays Adorno and Horkheimer's worst nightmares have become true. Art has been subsumed by the aesthetics of bio

koszmary Adorna i Horkeimera: sztuka została wchłonięta przez estetykę kapitalizmu biopolitycznego, a autonomiczna produkcja przestała być możliwa. Produkcja symboli stała się głównym celem kapitalizmu, a jednostki są obecnie całkowicie podporządkowane kontroli kapitału w wyniku rozwoju przemysłu kreatywnego. Nie tylko konsumenci, ale także producenci kultury stali się więźniami przemysłu kulturalnego zdominowanego przez media i korporacje rozrywkowe. Wszyscy staliśmy się biernymi elementami systemu kapitalistycznego.

Na szczęście nie wszyscy są zgodni co do tej pesymistycznej diagnozy. Na przykład teoretycy post-operaizmu twierdzą, że analiza Adorna i Horkeimera, opierająca się na modelu fordowskim, przestała dostarczać przydatnych wskazówek do badania nowych form produkcji, które zdominowały post-fordowskie zasady kapitalizmu. Uważa się, że w tych nowych formach produkcji istnieje przestrzeń dla nowych typów oporu, oraz że przewidują one możliwość ponownego tworzenia niezależnych projektów, których kształt byłby zdefiniowany przez praktyki artystyczne.

Paolo Virno ma jeszcze inną wizję. W książce *A Grammar of the Multitude*¹ dowodzi, że przemysł kulturalny odegrał istotną rolę w przekształceniu fordyzmu w post-fordyzm. Właśnie wtedy miały się pojawić nowe praktyki produkcyjne, które doprowadziły do upadku fordyzmu. W jego przekonaniu stworzyły one „matrycę post-fordyzmu”. Wraz z rozwojem zjawiska pracy niematerialnej w zaawansowanym kapitalizmie, proces pracy stał się performatywny, dzięki czemu może mobilizować najbardziej uniwersalne cechy naszego gatunku: percepcję, język, pamięć i uczucia. Współczesna produkcja nosi dziś znamiona „wirtuozerii”, a cała praca produkcyjna przyswaja sobie cechy charakteryzujące artystę podczas procesu twórczego. Ta przemiana otwiera drogę dla nowych form relacji

political capitalism and autonomous production is no longer possible. The production of symbols has become a central goal of capitalism and through the development of the creative industries individuals are now totally subjugated to the control of capital. Not only consumers but cultural producers too are prisoners of the culture industry dominated by the media and entertainments corporations. We have all been transformed in passive functions of the capitalist system.

Fortunately, not everyone shares this pessimistic diagnostic. For instance post-operaist theorists maintain that the analysis of Adorno and Horkeimer, based as it is on the fordist model, no longer provides a useful guide to examine the new forms of productions, which have become dominant in the post-fordist mode of capitalist regulation. They see those new forms of production as allowing for new types of resistance and they envisage the possibility of a revitalization of the emancipatory project to which artistic practices could make a decisive contribution.

Paolo Virno, for instance, paints a different picture. In *A Grammar of the Multitude*¹, he asserts that the culture industries have played an important role in the process of transition from fordism to post-fordism. This is where new practices of productions emerged which led to the overcoming of fordism. In his view, they represent the ‘matrix of post-fordism’. With the development of immaterial labour in advanced capitalism, the labour process has become performative and it mobilizes the most universal requisites of the species: perception, language, memory and feelings. Contemporary production is now ‘virtuosic’ and productive labor in its totality appropriates the special characteristics of the performing artist. This transformation opens the way for new forms of social relations in which

1| Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004

1| Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004

społecznych, gdzie sztuka i praca współistnieją w nowych konfiguracjach. Celem praktyk artystycznych powinno być wspieranie rozwoju tych spośród nowych relacji społecznych, które stały się możliwe dzięki transformacji procesu pracy. Ich głównym zadaniem jest stworzenie nowej podmiotowości oraz nowych światów. W obecnej sytuacji konieczne jest rozszerzenie pola interwencji artystycznych dokonywanych w różnorodnych przestrzeniach społecznych znajdujących się poza tradycyjnymi instytucjami, w celu przeciwstawienia się planowi całkowitego zaanektowania społeczeństwa przez kapitalizm. W warunkach post-fordystycznych praktyki artystyczne powinny przyczynić się do rozwoju nowych relacji społecznych, które stały się możliwe dzięki transformacji procesu pracy. Ich głównym zadaniem jest stworzenie nowej podmiotowości oraz nowych światów, w których istniałyby warunki umożliwiające samoorganizację tłumu.

Brian Holmes dodaje, że „Sztuka daje społeczeństwu szansę kolektywnej refleksji na temat wyimaginowanych pojęć, od których zależy jego spójność i samoświadomość”². André Gorz pisze, że „Gdy samoeksploatacja zajmuje centralne miejsce w procesie waloryzacji, produkcja podmiotowości staje się polem centralnego konfliktu... Relacje społeczne, w których umykają jakiegokolwiek wartości, konkurencyjny indywidualizm oraz wymiana rynkowa sprawiają, że to ostatnie zdaje się kontrastować z ich wymiarem politycznym, jako przedłużenie władzy kapitału. Możliwe stało się stworzenie frontu bezwzględnej oporu przeciwko tej władzy, zajmującego terytorium produkcji wiedzy, aby stworzyć nowe modele życia, konsumpcji oraz kolektywnego przejścia wspólnych przestrzeni oraz kultury w życiu codziennym”³.

Jestem również przekonana, że praktyki artystyczne i kulturalne mogą stwarzać dla ruchów

art and work exist in new configurations. The objective of artistic practices should be to foster the development of those new social relations, which are made possible by the transformation of the work process. Their main task is the production of new subjectivities and the elaboration of new worlds. What is needed in the current situation is widening the field of artistic interventions, intervening in a multiplicity of social spaces outside traditional institutions in order to oppose the program of total social mobilization of capitalism. Under post-fordist conditions, the objective of artistic practices should be to contribute to the development of the new social relations, which are made possible by the transformation of the work process. Their main task is the production of new subjectivities and the elaboration of new worlds that could create the condition for the self-organization of the multitude.

Brian Holmes, for his part, states; “Art can offer a chance for society to collectively reflect on the imaginary figures it depends upon for its very consistency, its self-understanding”.² André Gorz writes that “When self-exploitation acquires a central role in the process of valorization, the production of subjectivity becomes a terrain of the central conflict... Social relations that elude the grasp of value, competitive individualism and market exchange make the latter appear by contrast in their political dimension, as extensions of the power of capital. A front of total resistance to this power is made possible which necessarily overflows the terrain of production of knowledge towards new practices of living, consuming and collective appropriation of common spaces and everyday culture”.³

I am also convinced that artistic and cultural practices can offer spaces for resistances to undermine the imaginary environment necessary

2] Brian Holmes, *Artistic Autonomy*, www.u-tangente.org

3] Wywiad z André Gorzem, *Multitudes*, nr 15, 2004, str. 209

2] Brian Holmes, ‘Artistic Autonomy’, www.u-tangente.org

3] Interview with Andre Gorz, *Multitudes*, No 15, 2004, p.209



Fig. 1. | Chantal Mouffe podczas symposium *Problematiczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej*, Gdańsk, 23 listopada 2012 / Chantal Mouffe during the symposium *This Troublesome, Uncomfortable and Questionable Relevance of Art in Public Space*, Gdańsk, 23 November 2012 / © Photo: Agencja Wizualna

oporu przestrzeń, w której te mogłyby podkopywać sztucznie stworzone środowisko konieczne dla reprodukcji kapitalistycznej. Sądzę jednak, że aby zrozumieć jego polityczny potencjał, należy myśleć o oporze artystycznym jako o polemicznych interwencjach dokonywanych w kontekście walki z hegemonią. Uważam, że należyte zrozumienie procesu przemiany fordyzmu w post-fordyzm nie jest możliwe bez uwzględnienia jego kontekstu hegemonicznego. W owym rozumieniu może pomóc zapoznanie się z bardzo ciekawymi wnioskami zawartymi w dziełach Luca Boltanskiego i Eve Chiapello, którzy w swoim eseju zatytułowanym *Nowy duch kapitalizmu*⁴ wyjaśniają w jaki sposób kapitalistom udało się wykorzystać żądania ruchów powstałych w latach 60. i domagających się autonomii, w celu rozwinięcia rozpowszechnionej post-fordowskiej ekonomii, używając ich do stworzenia nowych form kontroli. To, co określają

for capitalist reproduction. But I believe that to apprehend their political potential we should visualize artistic resistances as agonistic interventions within the context of counter-hegemonic struggles. I contend that to adequately grasp the transition from fordism to post-fordism, it is necessary to introduce its hegemonic dimension. In order to grasp this role, we can find interesting insights in the work of Luc Boltanski and Eve Chiapello who in their book *The New Spirit of Capitalism*⁴ bring to light the way in which capitalists managed to use the demands for autonomy of the new movements that develop in the 60's, harnessing them in the development of the post-fordist networked economy and transforming them into new forms of control. What they call 'artistic critique' to refer to the aesthetic strategies of the counter-culture: the search for authenticity, the ideal of self-management, the

4| Luc Boltanski i Eve Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, Verso, 2005

4| Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, 2005

mianem „krytyki artystycznej”, i co miałyby się odnosić do estetycznych strategii kontrkultury (czyli poszukiwania autentyczności, idei samozarządzania oraz silnej potrzeby kontestowania hierarchii) było wykorzystywane do promowania warunków, których wymagał nowy tryb kapitalistycznej kontroli i które miały zastąpić strukturę dyscyplinarną typową dla okresu fordyzmu.

Moim zdaniem w tym podejściu najważniejsze jest to, że ukazuje ono, jak istotnym aspektem przejścia od fordyzmu do post-fordyzmu była dyskursywna rekapitulacja istniejących dyskursów i praktyk. Z tego względu można dzięki niemu wyobrazić sobie to przejście jako hegemoniczną interwencję. Boltanski i Chiapello rzecz jasna nie używają takich wyrażań, jednakże ich analiza stanowi oczywisty przykład tego, co Gramsci nazwał „hegemonią poprzez neutralizację” albo „bierną rewolucją” i co odnosiło się do sytuacji, w której żądania sprzeciwiające się hegemonicznemu porządkowi zostają unieszkodliwione przez istniejący system, który je zaspokaja w sposób, który neutralizuje ich wywrotowy potencjał.

Jeżeli rozpatrzmy przejście od fordyzmu do post-fordyzmu w takim kontekście, zrozumiemy, że było ono zabiegiem hegemonicznym, który miał na celu przywrócenie kapitałowi istotnego znaczenia oraz jego zasadności, która była kwestionowana w późnych latach 60. i wczesnych 70. To z kolei pozwoli nam przewidzieć, jak będzie można się sprzeciwić dzisiejszemu porządkowi neoliberalnemu. Ofensywa przeciwhegemoniczna będzie musiała polegać na serii interwencji na wielu różnych polach, mającej na celu dekonstrukcję istniejącej hegemonii, aby stworzyć bardziej postępową strukturę władzy.

Rozpatrywanie praktyk artystycznych i ich związków z polityką w kontekście hegemonicznym jest ważne z tego względu, że podkreśla fakt, że konfrontacja hegemoniczna nie ogranicza się jedynie do tradycyjnych instytucji politycznych i dzieje się na wielu polach, gdzie hegemonia

anti-hierarchical exigency, were used to promote the conditions required by the new mode of capitalist regulation, replacing the disciplinary framework characteristic of the fordist period.

From my point of view, what is important in this approach is that it shows how a crucial aspect of the transition from fordism to post-fordism consists in a process of discursive re-articulation of existing discourses and practices. This is why it allows us to visualize this transition in terms of a hegemonic intervention. To be sure Boltanski and Chiapello never use this vocabulary but their analysis is a clear example of what Gramsci called ‘hegemony through neutralization’ or ‘passive revolution’ to refer to a situation where demands which challenge the hegemonic order are recuperated by the existing system, satisfying them in a way that neutralizes their subversive potential.

When the transition from fordism to post-fordism is apprehended within such a framework, we can understand it as a hegemonic move by capital to re-establish its leading role and restore its legitimacy, which had been seriously challenged in the late 1960s and early 1970s. This will in turn permits us to envisage how to challenge the current neo-liberal order. A counter-hegemonic offensive will require a set of interventions in a variety of fields aiming at disarticulating the existing hegemony, so as to establish a more progressive configuration of power.

The importance of the hegemonic approach regarding artistic practices and their relation to politics is that, by highlighting the fact that the hegemonic confrontation is not limited to the traditional political institutions and that it also takes place in the multiplicity of places where hegemony is constructed, it brings to light the political centrality of what is usually called ‘civil society’. This is where, as Antonio Gramsci has argued, a particular conception of the world is established and a specific understanding of reality is defined, what he refers to as the ‘common sense’, providing the terrain in

może się tworzyć – zwraca uwagę na centralną polityczną rolę zjawiska na ogół określanego jako „społeczeństwo obywatelskie”. Właśnie tam, jak dowodzi Antonio Gramsci, tworzy się wyjątkowa koncepcja świata i tam dochodzi do zdefiniowania szczególnego rodzaju rozumienia rzeczywistości – tego, co nazywa „zdrowym rozsądkiem”, który stwarza przestrzeń, w której powstają określone formy podmiotowości. Wielokrotnie podkreśla on decydującą rolę praktyk artystycznych i kulturalnych w formowaniu i rozpowszechnianiu zdrowego rozsądku, a także w odtwarzaniu bądź doprowadzaniu do upadku danej hegemonii. „Zdrowy rozsądek”, jeśli jest wynikiem dyskursywnego rozmowania, może być przekształcany poprzez interwencje przeciwhegemoniczne – i tu właśnie decydująca rolę mogą odegrać praktyki artystyczne i kulturalne. Dzisiejszy kapitalizm coraz mocniej opiera się na technikach semiotycznych, by tworzyć modele upodmiotowienia niezbędne do jego reprodukcji. W nowoczesnych systemach produkcji, foucaultowski rząd dusz odgrywa strategiczną rolę w kontrolowaniu emocji i namiętności. Formy wyzysku typowe dla czasów, w których dominowała praca fizyczna, zostały zastąpione przez nowe formy, wymagające ciągłego stwarzania nowych potrzeb oraz niesłabnącego pragnienia posiadania coraz to nowych dóbr. To tłumaczy, dlaczego reklama odgrywa tak ważną rolę w naszych społeczeństwach konsumpcyjnych. Rola ta nie ogranicza się do promowania konkretnych produktów, polega ona również na wymyślaniu fantastycznych światów, z którymi konsumenci danych produktów będą się identyfikować. W dzisiejszych czasach kupienie czegoś oznacza wkroczenie do określonego świata i stanie się częścią wyimaginowanej społeczności. Aby utrzymać swoją hegemonię, obecny system kapitalistyczny musi nieustannie mobilizować ludzkie pragnienia i kształtować ludzką tożsamość – w technikach reklamowych stawką jest właśnie ta skonstruowana tożsamość. Polityka przeciwhegemoniczna musi



Fig. 2. | Chantal Mouffe / © Photo: Agencja Wizualna

which specific forms of subjectivity are constructed. He repeatedly emphasized the centrality of cultural and artistic practices in the formation and diffusion of the common sense, underlining the decisive role played by those practices in the reproduction or disarticulation of a given hegemony. If it is the result of a discursive articulation, the ‘common sense’ can be transformed through counter-hegemonic interventions and this is where cultural and artistic practices can play a decisive role. Today’s capitalism increasingly relies on semiotic techniques in order to create the modes of subjectivation, which are necessary for its reproduction. In modern production, the control of the souls (Foucault) plays a strategic role in governing affects and passions. The forms of exploitation, characteristic of the times when manual labor was dominant have been replaced by new ones that require the constant creation of new needs and an incessant desire for the acquisition of goods. This

zatem wkroczyć na ten teren, żeby tworzyć nowe formy identyfikacji. Jednym z celów walki z hegemonią zawsze była polemiczna produkcja nowych podmiotowości – jasne jest więc, że na obecnym etapie rozwoju kapitalizmu ta dziedzina jest ważniejsza niż kiedykolwiek.

Polemiczna przestrzeń publiczna

Skoro potwierdzono już wagę terytorium kultury, należy teraz przyjrzeć się kwestii tego, jak praktyki artystyczne i kulturalne mogą się przyczynić do przeciwhegemonicznego wyzwania rzuconego hegemonii neoliberalnej. Zanim odpowiem na to pytanie, chciałabym wyjaśnić, że nie postrzegam konfliktu sztuki i polityki jako konfliktu pomiędzy dwiema odrębnymi dziedzinami – sztuka z jednej strony, polityka z drugiej – między którymi nie ma jeszcze żadnej relacji. Polityka posiada aspekt estetyczny, tak samo jak sztuka posiada aspekt polityczny. Z punktu widzenia teorii hegemonii, praktyki artystyczne odgrywają rolę w tworzeniu i utrzymywaniu (bądź kwestionowaniu) pewnego symbolicznego porządku, i stąd bierze się ich aspekt polityczny. To, co polityczne, dotyczy symbolicznego porządkowania relacji społecznych, i na tym właśnie polega jego aspekt estetyczny. Dlatego uważam, że podział na sztukę polityczną i niepolityczną jest bezużyteczny.

Pytanie, które należy tu zadać, dotyczy potencjalnych form sztuki *krytycznej*. Zgodnie z podejściem, którego jestem zwolenniczką, oznaczałoby to konieczność zbadania różnych metod zakłócania funkcjonowania dominującej hegemonii za pomocą praktyk artystycznych. Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy dokładnie przyjrzeć się roli krytycznych praktyk artystycznych w przestrzeni publicznej. Śpieszę uściślić, że gdy mówię o przestrzeni publicznej, w żadnym razie nie mam zamiaru sugerować, że mamy do czynienia z jedną przestrzenią. Rozumiem to w ten sposób, że polemiczna konfrontacja rozgrywa się na wielu płaszczyznach

explains why in our consumer societies advertising plays such an important role. This role is not limited to promoting specific products but also in producing fantasy worlds with which the consumers of goods will identify. Nowadays to buy something is to enter into a specific world, to become part of an imagined community. To maintain its hegemony the current capitalist system needs to constantly mobilize people's desires and shape their identity and it is the construction of the very identity of the buyer that is at stake in the techniques of advertising. Counter-hegemonic politics must therefore engage with this terrain so as to foster other forms of identification. While one of the objectives of the hegemonic struggle has always been the agonistic production of new subjectivities, it is clear that, in the present stage of capitalism, such a terrain is more important than ever.

Agonistic Public Spaces

Once the centrality of the cultural terrain is acknowledged, the aspect to examine is how can cultural and artistic practices contribute to the counter-hegemonic challenge to neo-liberal hegemony? Before addressing this question, I want to clarify that I do not see the relation between art and politics in terms of two separately constituted fields, art on one side and politics on the other, between which a relation would need to be established. There is an aesthetic dimension in the political and there is a political dimension in art. From the point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or in its challenge, and this is why they necessarily have a political dimension. The political, for its part, concerns the symbolic ordering of social relations and this is where its aesthetic dimension resides. This is why I consider that it is not useful to make a distinction between political and non-political art.

dyskursywnych, a o przestrzeniach publicznych należy mówić w liczbie mnogiej. Chciałabym również podkreślić drugą istotną kwestię. Wprawdzie nie istnieje jedna podstawowa zasada jedności, ani nie istnieje z góry ustalone centrum tych różnorodnych przestrzeni, ale pomiędzy nimi zawsze istnieją rozmaite formy wyrazu, przy czym nie mamy tu do czynienia z takim rodzajem rozproszenia, jaki zakładali niektórzy myśliciele postmodernizmu. Nie chodzi tu także o „gładką” przestrzeń, jaką znajdujemy u Deleuze’a i jego naśladowców. Przestrzenie publiczne mają wiele rys, a ich struktura jest hegemoniczna. Dana hegemonia jest efektem konkretnego połączenia różnorodnych przestrzeni, co oznacza, że walka z hegemonią musi polegać także na próbie stworzenia nowych połączeń pomiędzy przestrzeniami publicznymi.

W tym momencie warto opisać specyfikę polemicznego podejścia do przestrzeni publicznej w kontekście innych koncepcji. Jej najważniejszą cechą jest to, że przeciwstawia się powszechnemu mniemaniu, które, chociaż w inny sposób, odnosi się do większości wizji przestrzeni publicznej, rozumianej jako miejsce, w którym powinno się dążyć do konsensusu. Podejście polemiczne rozumie przestrzeń publiczną jako miejsce konfrontacji sprzecznych opinii – bez możliwości wypracowania zgody. Taka koncepcja przestrzeni publicznej jest więc bardzo różna od wizji, której bronił Jürgen Habermas, gdzie to, co nazywa „sferą publiczną” jest miejscem dyskusji mającej na celu dojście do racjonalnego konsensusu. Rzecz jasna, Habermas przyznaje, że byłoby to mało prawdopodobne, biorąc pod uwagę ograniczenia życia społecznego, żeby taki konsensus został faktycznie osiągnięty, i swoją „idealną sytuację komunikacji” postrzega jako „ideę regulatywną”. Jednakże z perspektywy postawy hegemonistycznej, trudności związane z habermasowską sytuacją dialogu idealnego mają charakter nie tyle empiryczny, co ontologiczny. Jednym z jej głównych założeń jest to, że racjonalny konsensus jest konceptualnym bytem niemożli-

The question to ask concerns the possible forms of *critical* art. According to the approach that I am advocating, this means examining the different ways in which artistic practices can contribute to unsettling the dominant hegemony. To address this issue requires scrutinizing the role of critical artistic practices in the public space. I should specify straight away that, when I refer to the public space, I am not suggesting that we are dealing with one single space. As I see it, the agonistic confrontation takes place in a multiplicity of discursive surfaces and public spaces are always plural. I would also like to insist on a second important point. While there is no underlying principle of unity, no predetermined centre to this diversity of spaces, there always exist diverse forms of articulation among them and we are not confronted with the kind of dispersion envisaged by some postmodernist thinkers. Nor are we faced with the kind of ‘smooth’ space found in Deleuze and his followers. Public spaces are always striated and hegemonically structured. A given hegemony results from a specific articulation of a diversity of spaces and this means that the hegemonic struggle also consist in an attempt to create a different form of articulation among public spaces.

At this point it is worth spelling out the specificity of the agonistic approach to the public space with respect to other conceptions. Its main characteristic is that it challenges the widespread view that it informs most visions of the public space that are conceived as the terrain where one should aim at creating consensus, albeit in different ways. The agonistic perspective sees the public space as the terrain where conflicting points of view are confronted without any possibility of a final reconciliation. Such a conception of the public space is therefore very different from the one defended by Jürgen Habermas who presents what he calls the ‘public sphere’, as the place where deliberation aim-



Fot. 3. | Chantal Mouffe / © Photo: Agencja Wizualna

wym, ponieważ zakłada możliwość zgody, z której nikt nie jest wykluczony – a to właśnie, z punktu widzenia postawy hegemonistycznej, okazuje się zupełnie niemożliwe.

Wyobrażenie sobie przestrzeni publicznych w kontekście polemicznym pociąga za sobą istotne konsekwencje dla praktyk artystycznych i kulturalnych, ponieważ umożliwia uświadomienie sobie mnogości sposobów, w które mogłyby one przyczynić się do walki z hegemonią. Rzecz jasna, ci, którzy wspierają tworzenie polemicznych przestrzeni publicznych, prezentują zupełnie inne podejście do roli praktyk artystycznych, niż ci, których celem jest doprowadzenie do konsensusu. Postawa polemiczna zakłada, że sztuka jest zbiorem różnorodnych praktyk artystycznych ukierunkowanych na pokazanie rozwiązań alternatywnych w stosunku do obecnego, postpolitycznego porządku. Jej wymiar krytyczny polega na ukazywaniu tego, co konsensus dominujący usiłuje

ing at a rational consensus takes place. To be sure, Habermas now accepts that it is improbable, given the limitations of social life, that such a consensus could effectively been reached and he sees his 'ideal situation of communication' as a 'regulative idea'. However, from the perspective of the hegemonic approach, the impediments to the habermasian ideal speech situation are not empirical but ontological. One of its main tenets is that such a rational consensus is a conceptual impossibility because it presupposes the availability of a consensus without exclusion, which is precisely what the hegemonic approach reveals to be impossible.

To visualize public spaces in an agonistic way has important consequences for artistic and cultural practices because it permits us to grasp the multiplicity of ways in which they can contribute to the hegemonic struggle. Clearly, those who foster the creation of agonistic public spaces envisage the role of artistic practices in a very different way than those whose objective is the creation of consensus. The agonistic approach sees critical art as constituted by a manifold of artistic practices aiming at bringing to the fore the existence of alternatives to the current post-political order. Its critical dimension consists of making visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony.

It should be emphasized that critical artistic practices do not try to lift a supposedly false consciousness, so as to reveal the 'true reality'. This would be completely at odds with the anti-essentialist premises of the theory of hegemony, which rejects the very idea of a 'true consciousness'. It is always through insertion in a manifold of practices, discourses and languages games, that specific forms of individualities are constructed. What is at stake in the transformation of political identities can never be a rationalist appeal to the true interest of the subject but the inscription of the social

ukrywać i niszczyć – dając możliwość wypowiedzi tym, którzy są uciszani przez system stworzony przez istniejącą hegemonię.

Należy podkreślić, że celem krytycznych praktyk artystycznych nie jest przemiana rzekomo fałszywej świadomości i ukazanie „prawdziwej rzeczywistości”. Byłoby to zupełnie sprzeczne z antyesencjalistycznymi podstawami teorii hegemonii, odrzucającej samą ideę „prawdziwej świadomości”. Konkretnie formy indywidualności powstają jedynie dzięki różnym praktykom, dyskursom i grom językowym. Istota tego, co jest stawką w przemianach tożsamości politycznej, nigdy nie będzie polegała na racjonalnym odwołaniu się do prawdziwych interesów danego podmiotu, tylko na uwzględnieniu czynnika społecznego w praktykach, które uruchomią jego emocje w taki sposób, który doprowadzi do zdekonstruowania systemu, w którym zachodzą dominujące procesy identyfikacji, tak, aby stworzyć inne formy identyfikacji. Oznacza to, że aby stworzyć opozycyjną tożsamość, nie wystarczy sam proces de-identyfikacji – konieczny jest jeszcze jeden krok. Jak zauważa Yannis Savrakakis, „krytyka ideologicznego systemu znaczeń nie będzie skuteczna, jeżeli zatrzyma się na poziomie dekonstrukcji; wymaga ona stworzenia mapy marzeń, która wspierałaby ten system, oraz określenia jego zasadniczych funkcji”⁵. Obstawanie tylko przy pierwszym z tych kroków oznacza *de facto* pozostanie w pułapce przekonania, że sam negatywny moment wystarczy, by powstało coś pozytywnego – tak jakbyśmy już mieli dostęp do nowych podmiotowości, które tylko czekają, żeby się objawić, gdy tylko zdjąć z nich ciężar dominującej ideologii. Takie podejście, typowe dla wielu form sztuki krytycznej, nie akceptuje natury walki z hegemonią, ani skomplikowanego procesu tworzenia tożsamości.

5] Yannis Savrakakis, *The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics*, Edinburgh University Press, 2007, str. 81

agent in practices that will mobilize its affects in a way that disarticulates the framework in which the dominant process of identification is taking place, so as to bring about other forms of identification. This means that it is not enough to simply foster a process of ‘de-identification’ to construct oppositional identities. A second move is necessary. As Yannis Savrakakis points out “a critique of an ideological system of meaning cannot be effective if its remains at a purely deconstructive level; it requires a mapping of the fantasies supporting this system and an encircling of its symptomatic function”⁵. To insist only on the first move is in fact to remain trapped in a conviction according to which the negative moment would be sufficient on its own to bring about something positive, as if new subjectivities were already available, ready to emerge when the weight of the dominant ideology would have been lifted. Such a view, which informs many forms of critical art, fails to come to terms with the nature of the hegemonic struggle and the complex process of construction of identities.

Artistic Activism

The agonistic approach that I am advocating is, I think, particularly suited to grasp the contribution to radical politics of the different forms of artistic activism that have emerged recently and that, in a great variety of ways, aim at challenging the existing consensus. Those artistico-activist practices are of very different types, from various forms of urban struggles like *Reclaim the Streets* in Britain or the *Tute Bianche* in Italy to the *Stop Advertizing* campaigns in France and the *Nike Ground-Rethinking Space* in Austria.⁶ We can find another example in the strategy of ‘identity cor-

5] Yannis Savrakakis, *The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics*, Edinburgh University Press, 2007, p. 81

6] For a presentation of some of those practices, see *Manuel de communication guerrilla*, Autonomie a.f.r.i.k.a groupe, Zones, 2011.

Aktywizm artystyczny

Uważam, że postawa polemiczna, której jestem zwolenniczką, może mieć szczególnie wartościowy wkład w radykalną politykę wielu nowo powstałych form aktywizmu artystycznego, oraz że mogłaby na wiele różnych sposobów przyczynić się do zakwestionowania istniejącego konsensusu. Istnieje wiele typów owych praktyk artystyczno-aktywistycznych – od różnych form walki w przestrzeni miejskiej, takich jak *Reclaim the Streets* w Wielkiej Brytanii czy *Tutte Bianche* we Włoszech po kampanie typu *Stop Advertizing* we Francji albo *Nike Ground-Rethinking Space* w Austrii⁶. Innym przykładem strategii „poprawiania tożsamości” jest grupa Yes Men, którzy występują pod różnymi tożsamościami – na przykład udając członków Światowej Organizacji Handlu, by stworzyć udaną satyrę na ideologię neoliberalną⁷. Celem ich działań są instytucje, które przez swoją neoliberalną postawę działają na niekorzyść ludzi – członkowie grupy podszywają się pod nie, proponując własne poprawki. Na przykład w 1999 roku ukazał się następujący tekst, parodiujący stronę internetową Światowej Organizacji Handlu: „Światowa Organizacja Handlu to wielka, międzynarodowa machina biurokratyczna, której celem jest wspieranie działalności gospodarczej poprzez narzucanie idei „wolnego handlu” – żeby ludzie na całym świecie mieli prawo prowadzić swoje interesy tak, jak im się podoba. ŚOH stawia to prawo ponad wszystkimi innymi prawami, w tym ponad prawem do jedzenia, do picia wody, do niejedzenia niektórych rzeczy, do leczenia chorych, do ochrony środowiska, do prowadzenia własnych upraw, do zrzeszania się w związki zawodowe, do stałego dostępu do świadczeń socjalnych, do rządzenia krajem, do posiadania polityki zagranicznej. Wszystkie te prawa są atakowane przez wielkie korporacje działające pod płaszczykiem »wolnego handlu«, tego

6] Niektóre z tych praktyk są opisane w książce *Manuel de communication guerrilla*, Autonome a.f.r.i.k.a groupe, Zones, 2011.

7] Zob. np. *The Yes Men. The True Story of the End of the World Trade Organization*, The Disinformation Company Ltd, 2004

rection’ of the Yes Men who appearing under different identities – for instance as representatives of the World Trade Organization develop a very effective satire of neo-liberal ideology.’ Their aim is to target institutions fostering neo-liberalism at the expense of people’s well being and to assume their identities in order to offer correctives. For instance, the following text appeared in 1999 in a parody of the WTO website: “The World Trade Organization is a giant international bureaucracy whose goal is to help businesses by enforcing ‘free trade’, the freedom of transnationals to do business however they see fit. The WTO places this freedom above all other freedoms, including the freedom to eat, drink water, not eat certain things, treat the sick, protect the environment, grow your own crops, organize a trade union, maintain social services, govern, have a foreign policy. All those freedoms are under attack by huge corporations working under the veil of ‘free trade’, that mysterious right that we are told must trump all others.”⁸ Some people mistook this false website for the real one and the Yes Men even managed to appear as WTO representatives in several international conferences where one of their satirical interventions consisted in proposing a telematic worker-surveillance device in the shape of a yard-long golden phallus.

I submit that we can better grasp the political character of those varieties of artistic activism when we see them as counter-hegemonic interventions whose objective is to disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character. By putting artistic forms to the service of political activism, those ‘artist’ practices represent an important dimension of radical politics. They can be seen as a counter-hegemonic move

7] See for instance their book *The Yes Men. The True Story of the End of the World Trade Organization* published by The Disinformation Company Ltd, 2004

8] Theyesmen Group website, <http://www.theyesmen.org>

tajemniczego prawa, które, jak nam wiadomo, musi wygrać ze wszystkimi innymi prawami”⁸. Niektórzy wzięli tę stronę za prawdziwą stronę ŚOH, a Yes Meni, udając członków tej organizacji, wystąpili na wielu międzynarodowych konferencjach – podczas jednej ze swych satyrycznych interwencji zaproponowali wprowadzenie służącego do nadzoru pracowników telematycznego urzędnika w kształcie metrowego, złotego fallusa.

Sądzę, że moglibyśmy lepiej zrozumieć polityczny charakter różnych form artystycznego aktywizmu, gdybyśmy postrzegali je jako interwencje przeciwhegemoniczne, których celem jest podkopanie nieskazitelnego wizerunku lansowanego przez kapitalizm korporacyjny, poprzez ukazanie jego prawdziwej, represyjnej postaci. Używając artystycznych form w służbie politycznego aktywizmu, te praktyki „artywistyczne” ukazują ważny wymiar radykalnej działalności politycznej. Można je interpretować jako przeciwhegemoniczny ruch walczący z kapitalizmem, który próbuje sobie przywłaszczyć estetykę w celu zabezpieczenia procesu waloryzacji.

Nie oznacza to jednak, jak sądzą niektórzy artywiści, że mogliby oni na własną rękę doprowadzić do przemian koniecznych do stworzenia nowej hegemonii. Jak dowodziliśmy w książce *Hegemony and Socialist Strategy*⁹, radykalnie demokratyczne działanie polityczne wymaga połączenia różnych aspektów walki w celu stworzenia spinającego je łańcucha równorzędności. Iluzją jest przekonanie, że aktywizm artystyczny mógłby samodzielnie spowodować koniec neoliberalnej hegemonii.

Muzea i instytucje

Nie zgadzam się również ze stwierdzeniem, że „artywizm” jest jedyną formą, w jakiej może dziś

against the capitalist appropriation of aesthetics in order to secure its valorization process.

This does not mean though, as some activists seem to believe, that they could realize the transformations needed for the establishment of a new hegemony alone. As we argued in *Hegemony and Socialist Strategy*⁹, radical democratic politics calls for the articulation of different levels of struggles so as to create a chain of equivalence among them. It is an illusion to believe that artistic activism could, on its own, bring about the end of neo-liberal hegemony.

Museums and institutions

I also disagree with the view that ‘artivism’ is the only way in which critical art can exist today. This is why I take issue with those who claim that more traditional forms of art cannot be critical and that artists should avoid traditional artistic institutions. Such a position is the expression in the field of artistic practices of the rejection of public institutions advocated by the type of radical critique that asserts that political action should aim at withdrawing from existing institutions, relinquishing all forms of belonging. Institutional attachments are presented as obstacles to the new non-representative forms of ‘absolute democracy’ suitable for the self-organization of the multitude. What such an approach forecloses is an immanent critique of institutions, with the objective of transforming them into a terrain of contestation of the hegemonic order. The very possibility of a counter-hegemonic struggle to disarticulate the constitutive elements of neo-liberal hegemony, with the aim of establishing a new power configuration, is precisely what is rejected by the exodus approach. All institutions are perceived as monolithic representatives of the forces to be destroyed and every attempt to transform them is dismissed as

8] Strona internetowa grupy Yes Men, <http://www.theyesmen.org>

9] Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London, wydanie drugie, 2001

9] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* Verso, London, second edition 2001



Fig. 4. | Chantal Mouffe / © Photo: Agencja Wizualna

istnieć sztuka krytyczna. Dlatego właśnie wchodzę w polemikę z tymi, którzy twierdzą, że bardziej tradycyjne formy sztuki nie mogą mieć krytycznego charakteru, oraz że artyści powinni unikać tradycyjnych instytucji sztuki. Takie stanowisko jest typowe dla praktyki artystycznej oznaczającej wycofanie się z instytucji publicznych, i jednocześnie zgodne z takim typem radykalnej krytyki, według którego działalność polityczna powinna pociągać za sobą wycofanie się ze współpracy z istniejącymi instytucjami oraz odrzucenie wszelkich form własności. Związki z instytucjami są tu przedstawiane jako przeszkody na drodze do nowych, nie-reprezentatywnych form „demokracji absolutnej”, która miałaby służyć samoorganizacji tłumu. Taka postawa wyklucza możliwość krytyki instytucji oraz dążenie do przekształcenia ich w przestrzeń kontestacji hegemonicznego porządku. To ukierunkowanie na exodus odrzuca samą ewentualność, że działania przeciwhegemoniczne mogłyby doprowadzić do dekonstrukcji podstawowych elementów hegemonii neoliberalnej. Wszystkie

reformist illusion. The strategy advocated is one of “desertion” and of creation of new social relations outside the existing institutional framework.

In the artistic and cultural domain, such an approach implies that critical artistic practices can only have efficacy when taking place outside cultural institutions. To imagine that museums for instance, could provide a site for critical political intervention is, according to such a view, to be blind to the manifold of forces- economic and political- which make their very existence possible. Here again, the strategy is to ignore them and to occupy other spaces outside the institutional field. Such a perspective is, in my view, profoundly mistaken and clearly disempowering because it impedes us in recognizing the multiplicity of avenues that are opened for political engagement. To believe that existing institutions cannot become the terrain of contestation is to ignore the tensions that always exist within a given configuration of forces and the possibility of acting for subverting their form of articulation.

instytucje są postrzegane jako monolityczni przedstawiciele sił, które powinny zostać unicestwione, a wszelkie próby ich przekształcania zostają odrzucone jako reformistyczne mrzonki. Obiera się tu strategię „porzucenia” i tworzenia nowych relacji społecznych poza istniejącym systemem instytucjonalnym.

Na polu kultury i sztuki taka postawa oznacza, że krytyczne praktyki artystyczne mogą być skuteczne jedynie poza instytucjami kulturalnymi. Wyobrażanie sobie, że np. muzea stwarzają przestrzeń dla krytycznej interwencji politycznej, oznaczałoby, zgodnie z tym przekonaniem, że jest się ślepy na rozliczne siły – ekonomiczne i polityczne – które umożliwiają samo istnienie takich instytucji. Właściwą strategią byłoby ignorowanie ich i zajmowanie innych przestrzeni, znajdujących się poza systemem instytucjonalnym. Moim zdaniem taka perspektywa jest skrajnie błędna i w oczywisty sposób wyniszczająca, ponieważ uniemożliwia dostrzeżenie rozlicznych dróg otwierających się dla zaangażowanej działalności politycznej. Przekonanie, że istniejące instytucje nie mogą stać się przestrzenią kontestacji, jest równoznaczne z ignorowaniem napięć, które zawsze towarzyszą danemu układowi sił, oraz możliwości wywrotowego działania wymierzonego w ich formy wyrazu.

Co do muzeów, uważam, że wcale nie muszą być skazane na odgrywanie roli konserwatywnych instytucji służących przechowywaniu i odtwarzaniu istniejącej hegemonii – muzea i inne instytucje sztuki mogą się przyczynić do obalenia ideologicznego systemu społeczeństwa konsumpcyjnego. Mogłyby zostać przekształcone w polemiczne przestrzenie publiczne, w których ta hegemonia jest otwarcie kontestowana. Rzecz jasna, muzea od zarania dziejów były związane z tworzeniem hegemonii burżuazyjnej, lecz tę funkcję da się zmienić. Jak uczy nas Wittgenstein, sens zawsze pozostaje uzależniony od kontekstu, a znaczenie zawsze jest zdeterminowane przez jego konkretne użycie. Odnosi się to także do instytucji i należy

In the case of museums, my view is that, far from being condemned to play the role of conservative institutions, dedicated to the maintenance and reproduction of the existing hegemony, museums and art institutions could contribute to subvert the ideological framework of the consumer society. Indeed they could be transformed into agonistic public spaces where this hegemony is openly contested. To be sure, the history of the museum has been linked since its beginning to the construction of bourgeois hegemony. This function can be altered however. As Wittgenstein has taught us, signification is always dependent on context and it is use, which determines meaning. This is also true for institutions and we should discard the essentialist idea that some institutions are by essence destined to fulfill one immutable function. In fact we have already witnessed how, following the neo-liberal trend, many museums have abandoned their original function of educating citizens into the dominant culture and have been reduced to sites of entertainment for a public of consumers. The main objective of those ‘post-modern’ museums is to make money through blockbuster exhibitions and the sale of a manifold of products for tourists. The type of ‘participation’ that they promote is based on consumerism and they are actively contributing to the commercialization and depoliticization of the cultural field.

However this neo-liberal turn is not the only possible form of evolution and another one can be envisaged, leading in a progressive direction. There might have been a time when it made sense to abandon the museums to open new avenues for artistic practices. But in the present conditions, with the art world almost totally colonized by the markets, museums could become privileged places for escaping from the dominance of the market. As Boris Groys pointed out, the museum, which has been stripped of its normative role, could be seen as a privileged place for art works to be presented in a context that allows them to be distinguished

odrzuć esencjalistyczne przekonanie, że niektóre instytucje są z definicji przeznaczone do pełnienia jednej, niezmienniej funkcji. W rzeczywistości już zdążyliśmy zaobserwować, jak, zgodnie z neoliberalnym trendem, wiele muzeów przestało pełnić swoją pierwotną funkcję polegającą na edukowaniu ludzi w dziedzinie aktualnie dominującej kultury, i zostało zdegradowanych do roli przybytków rozrywki przeznaczonych dla rzesz konsumentów. Głównym zadaniem tych „postmodernistycznych” muzeów jest zarabianie pieniędzy na popularnych wystawach i na sprzedaży szerokiego asortymentu produktów przeznaczonych dla turystów. Rodzaj „uczestnictwa”, który lansują, jest oparty na konsumpcjonizmie, przez co aktywnie przyczyniają się do komercjalizacji i odpolitycznienia kultury.

Jednak ta neoliberalna przemiana nie jest jedyną możliwą formą ewolucji, można sobie wyobrazić jeszcze inną formę – zmierzającą w kierunku postępu. Rzeczywiście, mógł być taki moment, w którym miałyby sens porzucenie przestrzeni muzealnej na rzecz poszukiwania nowych rozwiązań dla praktyk artystycznych, ale w obecnych warunkach, gdy świat sztuki został prawie całkowicie przejęty przez rynek, muzea mogłyby się stać miejscami uprzywilejowanymi, do których można byłoby uciec przed tą dominacją. Na przykład, jak zauważa Boris Groys, muzeum, odarte ze swojej normatywnej funkcji, mogłoby być postrzegane jako miejsce uprzywilejowane, w którym dzieła sztuki prezentowano by w kontekście pozwalającym na odróżnienie ich od produktów komercyjnych¹⁰. Zgodnie z tą wizją, muzeum stwarzałoby przestrzeń opierającą się efektem rosnącej komercjalizacji sztuki.

Przemyslenie na nowo funkcji muzeum zgodnie z powyższymi założeniami byłoby pierwszym krokiem do urzeczywistnienia jego wizji jako przestrzeni oporu wobec dyktatury globalnego rynku mediów. W rzeczywistości zdobyliśmy już pierwsze

from commercial products.¹⁰ Envisaged in such a way, the museum would offer spaces for resisting the effects of the growing commercialization of art.

To rethink the function of the museum on those lines would be a first step to visualize it as a possible site for countering the dictatorship of the global media market. In fact there are already several experiences where museums and art institutions can provide examples of the strategy of ‘engagement with’ that I am proposing. One of the best known is the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), which under the direction of Manuel Borja-Villel (who now heads the Reina Sofia in Madrid) succeeded in creating a new model of museum.¹¹ Between 2000 and 2008 various projects informed by critical pedagogy were launched to recover the educational role of the museum and its role as a constituent part of the public sphere. With the aim of proposing an alternative reading of modern art, the MACBA started to develop a Collection and organize temporary exhibitions privileging artists and art scenes that had been neglected by the dominant discourse on artistic modernity. Another objective of the MACBA was to establish a vibrant relation between the museum and the city and to provide a space for debate and conflict. Looking for ways in which art could make a significant contribution to a multiplication of public spaces, it encouraged contacts between different social movements. For example *The Direct Action as one of the Fine Arts* workshops organized in 2002 brought together artist collectives and social movements to examine possible forms of connecting local political struggles with artistic practices. Several workshops were organized around topics such as precarious labor, borders and migrations, gentrification, new media and emancipatory policies.

10| See for instance, Boris Groys, “The Logic of Aesthetic Rights” in *Art Power*, MIT Press., 2008

11| An excellent overview of the activities of the MACBA during those years is found in “Experiments in a New Institutionalality” by Jorge Ribalta in *Relational Objects*, MACBA Collections 2002-2007, MACBA Publications 2010

10| Zob. np. Boris Groys, *The Logic of Aesthetic Rights*, [w:] *Art Power*, MIT Press, 2008

doświadczenia na tym polu: muzea i instytucje sztuki mogą dostarczać przykładów stosowania proponowanej przez strategii „zaangażowania”. Tym najbardziej znanym jest Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), któremu pod rządami dyrektora Manuela Borja-Villela (który dziś kieruje muzeum Reina Sofia w Madrycie) udało się przekształcić w nowy model muzeum¹¹. W latach 2000–2008 zrealizowano wiele różnych projektów związanych z dziedzina pedagogiki krytycznej i mających na celu przywrócenie muzeum jego funkcji edukacyjnej oraz jego roli jako części składowej przestrzeni publicznej. Chcąc zaproponować alternatywną interpretację sztuki nowoczesnej, MACBA zaczęło kompletować własną kolekcję i organizować czasowe wystawy poświęcone artystom i scenom artystycznym pominiętym w dominującym dyskursie dotyczącym nowoczesności w sztuce. Kolejnym celem MACBA było nawiązanie dynamicznej relacji z miastem, a także stworzenie przestrzeni do debaty oraz konfliktu. Szukając sposobów, w jakie sztuka mogłaby się znacząco przyczynić do poszerzenia przestrzeni publicznych, starało się umożliwić dialog pomiędzy różnymi ruchami społecznymi. Na przykład podczas zorganizowanego w roku 2002 warsztatu *The Direct Action as one of the Fine Arts* (Działanie bezpośrednie jako jedna ze sztuk pięknych) członkowie grup artystycznych i przedstawiciele różnych ruchów społecznych wspólnie zastanawiali się nad sposobami połączenia lokalnych konfliktów politycznych z akcjami artystycznymi. Inne warsztaty dotyczyły tematów takich, jak niepewne warunki pracy, granice i migracje, gentryfikacja, nowe media oraz strategie emancypacyjne.

Doświadczenie MACBA pokazuje radykalną alternatywę dla nowoczesnego i postmodernistycznego muzeum, ale warto też wspomnieć o inicjatywach wielu innych instytucji, takich, jak Van Abbemuseum w Eindhoven albo Moderna Ga-

The experience of MACBA represents a radical alternative to the modern and the post-modern museum, but many other types of initiatives would be worth mentioning, among them the Van Abbemuseum in Eindhoven or the Moderna Galerija in Ljubljana where the director Zdenka Badovinac has implemented a very interesting strategy to draw attention to the differences between Eastern and Western social realities, highlighting the differences between the neo-avant-gard movements in the two spaces.¹² In her view, a museum of contemporary art doesn't cover up antagonisms under a pluralism of pure diversity but underlies them. It must put forward the formation of a parallel narrative and create the foundations for the reception of art as it evolved in very different contexts. With this aim, she has put together a number of projects connected with the Balkan and generally Eastern Europe. The objective is to offer more possibilities for local institutions to produce knowledge about their own history and this indirectly changes in the global art system.

Artists as Organic intellectuals

Acknowledging the political dimension of critical artistic interventions in an agonistic way supposes challenging the idea that to be political means to offer a radical critique requiring a total break with the existing state of affairs, in order to create something absolutely new. It is this idea that sustains the view that it is not possible any more for art to play a critical role because no critical gesture can escape recuperation. Those who believe that radicality means transgression and that the more transgressive practices are the more radical make a similar mistake. Then, when they see those

11| Doskonały opis działalności MACBA z tego okresu można znaleźć w *Experiments in a New Institutional* Jorge Ribalby, [w:] *Relational Objects*, MACBA Collections 2002–2007, MACBA Publications 2010

12| See for instance, Zdenka Badovinac, "Contemporary as Points of Connection" in *What is Contemporary Art*, e-flux journal, Sternberg Press, 2010, p.152–156.

lerija w Ljublanie – dyrektorka tej galerii, Zdenka Badovinac zastosowała bardzo ciekawą strategię, by zwrócić uwagę na odmienność realiów społecznych Wschodu i Zachodu, poprzez ukazanie różnic między ruchami neoawangardowymi tych dwóch regionów świata¹². Jej zdaniem muzeum sztuki współczesnej powinno podkreślać antagonizmy zamiast je tuszować i pokazywać samą pluralistyczną różnorodność. Jego celem powinno być tworzenie równoległych narracji i podstaw do zrozumienia sztuki zgodnie z jej ewolucją i w całej rozciągłości jej wielu kontekstów. W tym celu zrealizowała liczne projekty o tematyce bałkańskiej i wschodnioeuropejskiej. Zadanie powinno polegać na umożliwianiu lokalnym instytucjom rozwijania wiedzy na temat ich własnej historii – co pośrednio może się przyczynić do zmian w globalnym systemie artystycznym.

Artysta jako naturalny intelektualista

Przyjęcie do wiadomości politycznego aspektu krytycznych interwencji artystycznych na sposób polemiczny zakłada sprzeciwienie się twierdzeniu, że zaangażowanie w politykę oznacza radykalną krytykę tożsamą z odcięciem się od *status quo* w celu stworzenia czegoś zupełnie nowego. Powyższe twierdzenie sprzyja postawie, w myśl której sztuka nie może już pełnić funkcji krytycznej, ponieważ każde działanie krytyczne niechybnie zostanie zneutralizowane. Podobny błąd popełniają ci, którzy są przekonani, że radykalność oznacza jakiegos rodzaju wykroczenie i że im bardziej dane działanie przekracza granice, tym bardziej jest ono radykalne. Wobec tego, gdy widzą oni, że takie wykroczenia są natychmiast neutralizowane przez media, dochodzą do wniosku, że sztuka nie może pełnić funkcji krytycznej.

transgressions being recuperated by the media industries, they also conclude in the impossibility for art to play a critical role.

We should for the same reason find fault with the view that critical art can only consist in manifestations of refusal, that it should be the expression of an absolute negation, a testimony of the 'intractable' and 'unrepresentable', as some advocates of the sublime would have it. Another frequent misconception consists in envisaging critical art in moralistic terms, seeing its role as one of moral condemnation. Given the current situation where there are no agreed criteria any more to judge art production, there is a marked tendency to replace aesthetic judgments by moral ones, pretending that those moral judgments are also political ones. I take all those conceptions to be 'anti-political' because they fail to grasp the nature of the hegemonic political struggle.

Envisaged as counter-hegemonic interventions, critical artistic practices can contribute to the creation of a multiplicity of sites where the dominant hegemony would be questioned. In my view, those who work in the field of art and culture belong to the category that Gramsci calls 'organic intellectuals'. Today, artists cannot pretend any more to constitute an avant-garde offering a radical critique. This however, is not a reason to proclaim that their political role has ended and they have an important role to play in the hegemonic struggle. By constructing new practices and new subjectivities, they can help subverting the existing configuration of power. In fact this has always been their role and it is only the modernist illusion of the privileged position of the artist that has made us believe otherwise. Once this illusion is abandoned, jointly with the revolutionary conception of politics accompanying it, we can properly envisage the critical role that artistic and cultural practices can play nowadays.

12| Zob. np. Zdenka Badovinac, *Contemporary as Points of Connection* [w:] *What is Contemporary Art*, e-flux journal, Sternberg Press, 2010, str.152-156.

Z tych samych przyczyn powinniśmy uznać za błędne przekonanie, że sztuka krytyczna może istnieć tylko poprzez wyrażanie niezgody i że powinna być demonstracją absolutnej negacji, manifestacją „nieustępliwości” i „niewyobrażalności” – jak określiliby to orędownicy rzeczy wzniosłych. Kolejne nieporozumienie polega na rozpatrywaniu sztuki krytycznej w kontekście moralności i postrzeganiu jej jako narzędzia moralnego potępienia. W obecnej sytuacji, gdy nie istnieją już żadne kryteria, według których można oceniać twórczość artystyczną, pojawia się tendencja do zastępowania osądów estetycznych moralnymi i utrzymywania, że osądy moralne są jednocześnie polityczne. Moim zdaniem tego rodzaju koncepcje są w rzeczywistości „anty-polityczne”, ponieważ nie pozwalają zrozumieć natury politycznego konfliktu hegemonicznego.

Rozumiane jako interwencje przeciwhegemoniczne, krytyczne praktyki artystyczne mogą przyczynić się do stwarzania coraz większej liczby miejsc, w których można by kwestionować dominującą hegemonię. Sądzę, że osoby zajmujące się kulturą i sztuką należą do kategorii, którą Gramsci nazywa „naturalnymi intelektualistami”. Dzisiejsi artyści nie mogą już udawać, że należą do awangardy posiadającej monopol na radykalną krytykę, jednakże nie można z tego powodu sądzić, że ich rola w polityce już się skończyła, ponieważ nadal mają ważną rolę do odegrania w walce z hegemonią. Poprzez tworzenie nowych praktyk i nowych podmiotowości mogą oni pomóc w obaleniu istniejącego układu sił. W rzeczywistości zawsze mieli właśnie taką rolę i tylko modernistyczna iluzja uprzywilejowanej pozycji artysty sprawiła, że zaczęliśmy wierzyć w coś innego. Kiedy tylko odrzucimy tę iluzję i towarzyszącą jej rewolucyjną koncepcję polityki, będziemy mogli należycie zrozumieć krytyczną rolę, którą w dzisiejszych czasach mają do odegrania praktyki artystyczne i kulturalne.

Mika Hannula

Imaginaria społeczne¹ Social Imaginaries¹

Imaginarium społeczne skłania się wyraźnie w kierunku tego, co przeżyte i doświadczane, tego co wypowiedziane i wspólne na poziomie lokalnym, wernakularnym i tego, czego nie da się kontrolować, czy nawet strzec. Nie chodzi tu o determinację czy dominację tej czy innej struktury, w ramach której opowiada się historie. Chodzi o równowagę władzy, o możliwość posiadania takiej władzy, by zawsze móc opowiedzieć tę historię inaczej w jakimkolwiek miejscu i w jakiegokolwiek sytuacji.

Social imaginary leans strongly towards the lived and the experienced, the spoken and the shared that is local, vernacular and not possible to control or even guard. It is not about the determination or domination of this or that structure within which the stories are told. It is about a balance of powers, about the powerful act that it is always possible and accessible, to tell the story differently in any site and any situation.

Sfera publiczna, przestrzeń publiczna i społeczeństwo obywatelskie: trzy kluczowe i znaczące pojęcia opisujące dokładnie te rzeczy, z którymi krytyczna, lecz konstruktywna refleksja ma nas zmierzyć; opisują one jednocześnie nasze serca i nasze umysły. Pojęcia te łączą i jednoczą nasze działania i emocje związane z tym, kim jesteśmy, gdzie jesteśmy i jak jesteśmy. Co więcej, są to pojęcia znajdujące się w ciągłym ruchu. Ich definicja nie jest neutralna, dana czy obiektywna – bez względu na to, czy artykułowane są przez najważniejsze, szanowane i bardzo wpływowe postacie współczesnej filozofii, takie jak Jürgen Habermas (1981) w swej koncepcji dobrowolnego konsensu osiąganego w sferze publicznej przez interakcję

Public sphere, public space and civil society: three central and significant concepts that deal exactly with those things with which critical yet constructive reflection is suppose to confront us; they deal simultaneously with our hearts and our minds. These concepts unite and bring together both the motions and the emotions of who we are, where we are, and how we are. What's more, they are concepts that are constantly on the move. Their definition is not neutral, given or objective – no matter whether articulated by major, respected and highly influential names in contemporary philosophy such as Jurgen Habermas (1981), in his idea of a non-coercive consensus achieved in a public sphere by discursive

1| Tekst opublikowany wcześniej w „Expothesis No1.”: Mika Hanulla, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and Through The Practices of Contemporary Art*, Expodium, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, 2009, s. 25-44

1| The text previously published in „Expothesis No1.”: Mika Hanulla, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and Through The Practices of Contemporary Art*, Expodium, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, 2009, pages: 25-44.

dyskursywną, czy John Rawls (1993) w swej koncepcji rozumu publicznego bazującego na dyskusowaniu pierwotnego postulatu i na debatowaniu częściowego pogodzenia racjonalnie sprzecznych opinii, czy Seyla Benhabib (1992), w swej koncepcji lokalnej lecz uniwersalnej auto-partycypacji w społeczeństwie obywatelskim, czy też przez anonimowe edytoriale prasowe, czy urzędników planowania miejskiego, czy też przez kogokolwiek, kto decyduje się skomentować to, gdzie mieszka, jak mieszka i jak chciałby to zmienić.

Definicje tych głównych pojęć (a w zasadzie wszystkich pojęć, których używamy) są zawsze skonstruowane, skonfliktowane i kontestowane. Nie jest to chwilowy stan, złudzenie optyczne lub niefortunny błąd, lecz ich prawdziwa natura. Zawartość pojęć nie jest niezmienna niczym kamień. Są one tworzone i kształtowane, utrzymywane i kwestionowane. Definicje nie są dane z natury, lecz intencjonalnie pielęgnowane. Intrygujący aspekt polega na tym, że zawsze zawierają w sobie element wartościujący i zależne są od kontekstu (zob. Koselleck 1985). Co więcej, miejsce (to znaczy arena i sfera publiczna), gdzie odbywa się owe tworzenie zawartości pojęć, nie jest neutralne, ani koniecznie doinformowane. Przeciwnie, miejsce, gdzie działania te starają się stać się miejscem, może równie dobrze stanowić punkt, który jest potwornie uprzedzony i przekonująco niedoinformowany, czy nawet agresywnie arogancki. Niemniej jednak, jak słusznie wskazuje Michael Warner, *idea publiczności jest motywująca, a nie wyłącznie pomocna. Jest konstytutywna dla społecznego imaginarium.* (2005, 12)

Pojęcia i ich treść są dokładnie tym, czym twierdzą, że są: są ideaми i ideałami – połączeniem dwóch związanych ze sobą, lecz odległych pojęć, gdzie idee zwrócone są bardziej w kierunku otwartej spekulacji, a ideały zawierają bardziej normatywne nastawienie i cel. Lecz jednocześnie, są to idee i ideały tego, w czym, gdzie i jak partycypujemy, a także powinniśmy partycypować,

interaction, or by John Rawls (1993), in the idea of public reason being based on discussion of the original position and on debate on the overlapping agreement of reasonable disagreements, or by Seyla Benhabib (1992), in the idea of situated yet universal self-participation in civil society, or by anonymous newspaper editorials or city planning officers, or by just about anyone commenting on where they live, how they live and how they would want to change it.

Definitions of these main concepts (in fact, of any concepts we use) are always constructed, conflictual and contested. It is not a passing moment, a trick of the light or an unfortunate mistake, it is their incoherent character. The content of concepts is not solid, like a rock. They are made and shaped, maintained and questioned. Definitions are not naturally given, they are intentionally cultivated. The intriguing point is this: they are always value laden and contextual (see Koselleck 1985). What's more, the site (that is, the public arena and sphere) where this production of contents of concepts takes place is not neutral and not necessarily at all informed. Instead, where these actions try to become a place can very well be a site that is terribly biased and convincingly uninformed, or even aggressively arrogant. Nevertheless, as Michael Warner so accurately points out, *the idea of a public is motivating, not simply instrumental. It is constitutive of a social imaginary.* (2005, 12)

Concepts and their contents are exactly what they claim to be: they are ideas and ideals – a combination of two related but distinct concepts, where ideas lean more towards open speculation and ideals contain more of a normative approach and aim. But at the same time, they are ideas and ideals of what, where and how we participate, and also ought to participate, in both conscious and unintended activities. They are words as deeds, which as an aim form a regulative idea that can be very power-

zarówno w świadomych, jak i niezamierzonych czynnościach. Są to słowa jako czyny, mające na celu sformułowanie regulatywnego pojęcia, które może być bardzo silne, zarówno angażujące, ale także, patrząc na drugą stronę skali, bardzo ograniczające i wykluczające. Zatem partycypacja mająca na celu zarówno kwestionowanie, jak i bycie kwestionowanym, oznacza drogę pod prąd i pytanie: co jest takiego zabawnego w pokoju, miłości i zrozumieniu? To jest pytanie, które służy jako niezwerbalizowany (lecz jednocześnie nieukryty) sentymentalny podtytuł całego tego rozdziału.

Owo założenie zrozumienia i akceptacji wierności i procesualnej natury pojęć (a także ich kuzynów – ideałów) jest kwestią, do której stajemy się coraz bardziej i bardziej przyzwyczajeni i do której przywiązujemy coraz większą wagę w ramach dziedzin refleksyjnych i nauk społecznych, lecz która przez znacząco długi czas stanowiła dość bezrefleksyjnie traktowane sedno dziedziny, którą nazywamy współczesną sztuką site-specific i społecznie zaangażowaną. Na tym polu, kiedy mówimy o naszej praktyce, mamy na myśli to, jak rzeczy nigdy nie są takie, jakimi się wydają, lecz w wyniku przestrzennych, konceptualnych i wizualnych interwencji stają się czymś innym, miejmy nadzieję czymś wyjątkowym.

Zatem chodzi o to, jak stają się czymś – terymem, miejscem, uzyskując tymczasową szczególność w konkretnej lokalizacji. Stawanie się, a także zarówno fizyczny, jak i dyskursywny akt poruszania się w kierunku czegoś, czego jeszcze nie ma, zagubiło się, lub wyraźnie tego brakuje. Nieważne, jak bardzo jest ono zaniedbane w większości kręgów nauk społecznych, ów akt zmierzania ku czemuś bez większych zmartwień co do efektów jest procesem, z którego wyłania się jeden znaczący, choć rzadko artykułowany wniosek, który odnaleźć możemy w twierdzeniu sformułowanym przez Jürgena Habermasa w książce pierwotnie wydanej na początku lat sześćdziesiątych. Jest to koncepcja tego, jak współczesna sfera publiczna

ful, both engaging but also, looking at the other end of the scale, strongly limiting and exclusive. Thus, to participate with the aim of both being challenging and being challenged yourself is to go against the flow and to ask: what's so funny about peace, love and understanding? That is the question which serves as a non-articulated (but not hidden) sentimental subtitle for this whole chapter.

This presupposition of an understanding and acceptance of plurality and the process character of ideas (and again its cousin, ideals) is a notion to which we are now becoming more and more accustomed, and to which we are giving greater attention within the reflective sectors of the social sciences, but which for a remarkably long time has been quite unreflectively a central part of the field that we call site-specific and socially engaged contemporary art. In this field, what we are talking about when we talk about our practice is how things are never what they seem, but through spatial, conceptual and visual interventions they are made to become something different, hopefully something special.

Therefore, it is about how they become something – a site, a place, gaining their temporary singularity at a particular location. Becoming, and the both physical and discursive act of moving towards something that is yet not there, has gone missing, or there is a great lack of it. Never mind how neglected it has been in the majority circles of the social sciences, this act of tending towards and not being so horribly worried about the outcome is a process that does have one very strong, but strangely not often used proposition, to be found in a notion articulated by Jurgen Habermas in a book originally published in the early 1960s. This is the idea of how contemporary public sphere and public space (in the original German *öffentlichkeit*, which has slightly different connotations but can be viewed as connoting happening, emerging and evolving in a similar enough frame of intentions)

i przestrzeń publiczna (w oryginale niemieckim jest to Öffentlichkeit, która ma nieco inne konotacje, lecz można ją postrzegać jako sugerującą wydarzenie się, wyłanianie i rozwijanie w dość zbliżonych do siebie działaniach intencjonalnych) nigdy nie istnieją automatycznie. Muszą być one generowane i podtrzymywane, należy na nie działać i podlegać ich wpływom na każdym terenie i w każdym przypadku (Habermas 2007, 237). Co znaczące, uderzające jest to, jak poglądy Habermasa rozwinęły się od tego czasu w kierunku stałych i nieewoluujących konceptualizacji o dużo bardziej normatywnej naturze – ruch, który sam w sobie zdradza, czemu pojęcie stawania się miejsca jako publicznego jest tak rzadko artykułowane i niewystarczająco często używane.

Lecz co dzieje się, jeśli i kiedy połączymy teoretyczny dyskurs przestrzeni publicznej rozwijany w naukach społecznych z bardziej eksperymentalnymi i twórczymi (co oznacza w tym miejscu otwartymi, interdyscyplinarnymi, często non-profit, posiadającymi tzw. copy left i naturę open source) praktykami sztuki współczesnej skupiających się na sferze publicznej i przestrzeni publicznej? (Jako punkt odniesienia wybierzmy tu trzy bardzo różne praktyki i wątki, które będą szczegółowo omawiane niżej:

- a) Santiago Sierra i kwestia wolnej woli, poruszana szczegółowo w rozdziale V;
- b) Michael Elmgreen i Ingar Dragset i kwestia polityki reprezentacji, poruszane pod koniec rozdziału VI; i wreszcie
- c) Irene Kopelman i akt opowiadania i odgrywania muzeum historii naturalnej i reaktywacja jego źródeł celem stworzenia unikalnej transformacji ucieleśnionej nauki, poruszone pod koniec rozdziału V.)

Zgadza się, używając określenia eksperymentalne i twórcze mamy tu na myśli praktyki, które starają się utrzymać krytyczny stosunek wobec swoich własnych wytworów, a także praktyki, które jasno wyrażają potrzebę ciągłego wprowadzania

is never there automatically. It must be generated and maintained, acted on and acted upon in each site and in each instance (Habermas 1962,239). Significantly enough, it is striking how Habermas's view has since evolved strongly towards solid and also stagnated conceptualizations of a much more normative character – a move that in itself reveals why this notion of a becoming a place in its publicness is so underarticulated and under-used.

But what happens if and when we combine the theoretical discourse of public space from the social sciences with the more experimental and inventive (which here means open, inter-disciplinary, often non-profit, with a copy left and open source character) practices of contemporary art in connection to public sphere and public space? (As points of reference, let's here pick up three very different practices and themes that will be discussed in detail later on:

- a) Santiago Sierra and the question of free will, dealt with in detail in chapter v;
- b) Michael Elmgreen and Ingar Dragset and the question of the politics of representation, focused on at the end of chapter vi; and finally
- c) Irene Kopelman and the act of narrating and performing the natural science museum and re-activating its sources into a unique transformation of embodied knowledge, addressed at the end of chapter v.)

And yes, with the label of experimental and inventive we are here referring to practices which seek to maintain a critical attitude towards their own production, and practices that clearly state the need to constantly activate positions that are more than affirmative, more than just another project on the road, more than just business as usual. They open up and enjoy the uncertainty, rather than hysterically close down options and categorizations. They are acts that seek to rattle both our hearts and minds, trying to have an

pozycji, które są nie tylko afirmatywne, nie tylko kolejnym projektem na artystycznej drodze, czymś więcej niż codzienną pracą. Inicjują one i czerpią radość z niepewności, zamiast histerycznie ograniczać możliwości i unikać kategoryzacji. Są to działania, które starają się wstrząsnąć zarówno sercami, jak i umysłami, starając się wywrzeć wpływ na obie te sfery i skupiać się na tym, jak generować uczciwą wymianę pomiędzy nimi, jednocześnie artykułując wzajemne wpływy takiej wymiany.

Niniejsza książka stanowi eksperymentalny proces nie tylko poprzez konfrontowanie ze sobą nauk społecznych i współczesnych artystycznych praktyk performatywnych oraz pozwalanie na to (lecz nie wymuszanie), by zderzały się ze sobą i kolidowały, ale także przez sam sposób, w jaki jest napisana. Rozwijając spuściznę i strategię pisania z, raczej niż pisania o, celem jej jest nie tyle wyznalezienie całkowicie nowego stylu czy sposobu omawiania tych złożonych kwestii. W praktyce będzie to pisanie typowo refleksyjne i partycypacyjne, które więcej ma wspólnego z aspiracjami spekulacyjnymi, eseistycznymi, silnie ryzykownymi i eksperymentalnymi, raczej niż z zasadami czysto akademickimi. Poważnie potraktowane zostanie wyzwanie objęcia refleksją także własnej praktyki. Oznacza to eksperyment połączenia koncepcji serca i umysłu zarówno w treści, jak i stylu pisania. To ostatnie powinno być oczywiste, a to pierwsze stanie się jasne dla wszystkich czytelników, którzy przejdą przez więcej niż cztery strony tej książki.

Mówiąc o „sercach” mam na myśli coś, co przychodzi „naturalnie” i jest wszędzie dostępne. Jest ono w sensie świeckim wszechmogące. Odnoszę się tutaj do tego, co określam jako muzyka pop ze względu na ekonomię i prostotę tego określenia. Jest to muzyka, która zazwyczaj mieści się w trzech minutach, więc nadaje się do odtwarzania w radio i jest kupowana i słuchana we wszystkich możliwych środkach przekazu, takich jak piosenki, filmy, telewizja, w windach, na basenach i w poczekalniach na komisariacie policji. Jako

effect on both of them and keeping a close focus on how to generate a give-and-take exchange between the two, while articulating how they affect one another.

This book is an experimental process not only in bringing together and letting (but not forcing) social science and contemporary performative art practices clash and collide, but also in the way it is written. Following the legacy and the strategy of writing with, not about, the aim is not to invent a completely new style or way to address these complex issues. In practice, it will be typically reflective and participatory writing that draws more from speculative, essayistic, risk-intensive and experimental aspirations, rather than academic rules. It also will seriously take up the challenge of being reflective with regard to its own practice. What this means is the experiment of how to combine the idea of hearts and minds in the content and the style of writing. The latter connection ought to be obvious, and the former will be very clear for all readers as soon as they get through more than four pages of this effort.

What I want to address with the ‘hearts’ part is something that comes ‘naturally’ and is available everywhere. It is omnipotent in its secular meaning. The reference is to what I will call pop music, just for the sake of economy and simplicity. This is music that generally follows a three minute format so it fits into radio play, and that is purchased and consumed in all forms of media, like songs, movies, TV, in elevators, at swimming pools and in the waiting room at the police station. As the sound of our everyday lives - surrounded and even tortured by all kinds of noises and so-called songs – it is a site of social imagination.

My intention is to articulate the beneficial rhetorical and performative opportunities of the lyrics, and especially the refrains of pop songs, and to combine them with the more serious and less cheeky ways of articulations of performing the content of a concept (image, act, symbol or



Fig. 1. | Mika Hannula podczas sympozjum *Problematiczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej*, Gdańsk, 23 listopada 2012 / Mika Hannula during the symposium *This Troublesome, Uncomfortable and Questionable Relevance of Art in Public Space*, Gdańsk, 23 November 2012 / © Photo: Agencja Wizualna

dźwięk towarzyszący nam na co dzień – jako, że otoczeni jesteśmy, a nawet torturowani wszelkimi rodzajami hałasów i tak zwanych piosenek – jest to teren społecznej wyobraźni.

Celem moim jest opisanie dobroczynnych retorycznych i performatywnych możliwości tekstów piosenek, a szczególnie refrenów piosenek pop i skonfrontowanie ich z bardziej poważnymi i mniej zuchwałymi sposobami artykulacji odgrywania zawartości pojęcia (obrazu, aktu, symbolu czy znaku), które znajdujemy w praktykach refleksyjnej teorii społecznej i politycznej.

Chwytna jest jakaś wersja piosenki pop; jest szybka i wściekła lub banalna i delikatna. Jest to artykulacja najbardziej powszechnych uczuć i lęków w formie refrenu – słów, które zajmują bardzo niewiele przestrzeni fizycznej, lecz wypełniają dużo więcej przestrzeni mentalnej – w sensie przewidywania i oczekiwania. Jest w nich lekkość dotyku, który (potencjalnie) znaczy tak wiele. Teksty piosenek popowych jako skondensowana

sign), as found in the practices of reflective social and political theory.

It is a version of a pop song that is catchy; it is fast and furious, or banal and tender. It is articulation of the most common feelings and anxieties in the form of a refrain – words that take very little physical space but fill in a great deal of mental space – in terms of anticipation and expectation. There is a lightness of touch that (potentially) means so much. It is pop lyrics as condensed information about our social imagination (as everything possible between love and hate) that here pop up between the lines in a fashion that some readers without any doubt will find annoying and cheap, but it does serve a purpose. They re-activate and challenge our very local versions of social imaginaries, which are – whether we admit it or not – strongly shaped and colored by the soundscapes of our daily lives, the overall audio-visual environment which begs for definitions and conceptualizations of the overtly

informacja o naszej wyobraźni społecznej (jako wszystko, co możliwe pomiędzy miłością a nienawiścią), które ujawniają się pomiędzy wierszami w sposób, który niektórzy czytelnicy z pewnością postrzegają będą jako irytujący i tani, niemniej jednak ma to swój cel. Reaktywują one i kwestionują nasze bardzo lokalne wersje wyobraźni społecznej, które są – czy zgadzamy się na to, czy nie – silnie kształtowane i zabarwione krajobrazem dźwiękowym naszego codziennego życia, całościowym audiowizualnym środowiskiem, które wymaga definicji i konceptualizacji na sposób, który otwarcie podąża za współczesną modą. Dostarczają one otwarcia, które pozwala mi położyć główny nacisk tam, gdzie powinien się znaleźć i tworzą prawdziwą społeczną wyobraźnię, która pozwala nam rozwinąć i scharakteryzować całkowitą przemianę na osi czasu i w obrębie struktury pojęcia i jasności tego, co społeczne w teorii i praktyce – czy to skupionych na jej zainteresowaniach i napięciach przestrzeni, miejsca, czy nadziei.

Na tym polega różnica w stosunku do epoki, która nadal była na tyle potencjalnie znacząca, by móc scharakteryzować ją w częściowo całościowy sposób przez znak czasu, gdzie to, co było postrzegane jako stałe, jest obecnie całkowicie podzielone i zdefragmentowane. Podczas gdy można twierdzić, że kluczowym zespołem dla społecznie kontestującej wyobraźni końca lat siedemdziesiątych była wściekła formacja zwana Dead Kennedys, a podobnym zespołem dla kolejnej dekady, kolejną paradygmatyczną przemianą końca lat osiemdziesiątych (nie bez powodu) był jeszcze bardziej wściekły zespół Public Enemy, teza, którą stawiam przedstawiając tę właściwie niemądrą kategoryzację (którą absolutnie należy kontestować i wyśmiać) jest następująca: kiedy staramy się wybrać podobny zespół czy wykonawcę z końca lat dziewięćdziesiątych, nie znajdujemy nic. Na poziomie gry wyobraźni stało się to niemożliwe, ponieważ nie istnieje już nawet iluzja wspólnego rynku, czy mainstreamowej publiczności, którą

hyped and trendy type. They provide an opening that allows me to put the main emphasis where it belongs and do some actual social imagination which helps us to develop and characterize a sea change in the time line and the structure of the concept and clarity of the social in question and in use – whether focused on its attentions and tensions of space, place or hope.

That is a difference from an era which still was potentially meaningful to characterize in semi-encompassing terms by a sign of times, where what used to be seen as solid is now completely segmented and fragmentalized. Whereas it is possible to claim that the crucial band for the socially challenging imagination of the end of the '70s was an angry entity called the Dead Kennedys, and that the similar band for the next decade, the next paradigmatic shift of the end of the '80s was (for good reason) the even angrier Public Enemy, the point I am making with this inherently silly categorization (that absolutely demands to be contested and ridiculed) is that when we try to pick a similar band or a singer for the end of the '90s, we come up empty-handed. It has become impossible, even on the level of a mental game, because there is no longer even an illusion of a common market or a mainstream audience that can be encountered and really challenged with serious alternatives. What we have instead is endless sub-divisions, endless variety of segmented publics, producers, audiences and discourses.

True, we have top-of-the-pops and the best-of lists, but their coverage both in terms of volume and breadth (not to mention credibility) is significantly less than ever before.

This is the extremely important change that Manuel Castells (2000, 442) labels as the network society. This is a concept that indicates how a society is constructed around flows of technology, capital, information, organizational interactions, images, sounds and symbols. In this constellation, the main unit is no longer an individual or

można spotkać i którą można zakwestionować za pomocą poważnych alternatyw. Zamiast tego mamy nieskończone wtórne podziały, nieskończoną różnorodność posegmentowanej publiczności, producentów i dyskursów.

Co prawda, istnieją wieczory z gwiazdami i listy przebojów, lecz ich zasięg, zarówno pod względem ilości i rozległości (nie wspominając o wiarygodności) jest znacząco mniejszy niż kiedykolwiek wcześniej.

Jest to niezwykle ważna przemiana, którą Manuel Castells (2013, 407) określa jako społeczeństwo sieci. Jest to koncepcja, która wskazuje na to, że społeczeństwo zbudowane jest wokół przepływów, technologii, kapitału, informacji, interakcji organizacyjnych, obrazów, dźwięków i symboli. W tej konstelacji głównym elementem nie jest już jednostka, czy kolektyw, które można opisać przy użyciu dużo bardziej stałych kategorii zastosowanych wyżej. Zamiast tego, *tą jednostką jest sieć, zbudowana z podmiotów i organizacji, bez przerwy modyfikowana, w miarę jak sieci adaptują się do ataczających je środowisk i struktur rynkowych.* (Ibid, 224).

Jestem jednak przekonany, że potencjalność i żywa potrzeba, by spróbować przesunąć się w kierunku kształtowania i generowania performatywnych przestrzeni publicznych i kolektywnych terenów działania jest nie mniej, ale znacznie bardziej palącą i potrzebną kwestią niż wcześniej. Jest to faktyczny brak iluzji otwartości, który pozwala na i pielęgnuje wytwarzanie tych miejsc, a nie przeciwnie – które to twierdzenie jest otwarcie sentymentalne, ale jest także częścią procesu liczenia na i działania na rzecz tego wytwarzania. Są to zatem tereny, które potencjalnie mogą stać się miejscami; miejscami, które w swej tymczasowości przynoszą szansę połączenia ich z innymi podobnie tymczasowymi osobliwościami, które następnie wyłaniają się jako i generują tę szczególną wersję wyobrażonej społecznej kolektywności. Jest to zatem w oczywisty sposób refleksyjna i samokrytyczna wersja wciąż ewoluującej kolektywności, która jest tworzona i kształtowana wewnątrz, w i poprzez

a collective that can be framed in the much more fixed categories employed above. Instead, *the unit is the network, made up of a variety of subjects and organizations, relentlessly modified as networks adapt to supportive environments and market structures.* (Ibid-214)

However, I am convinced that the potentiality and the vital need to try to move towards shaping and generating performative public spaces and collective sites of activity is not less, but much more of a burning and healing issue than before. It is the positive lack of an illusion of oneness that in fact allows and nurtures the production of these sites, not the contrary – a claim that is openly sentimental, and also part of a process of hoping for and acting for that production. These are then w potential sites of becoming a place; places that in their temporality carry along the chance to connect them to other similarly temporal singularities, which then emerge as and generate that special version of an imagined social collectivity. This is then obviously a reflective and self-critical version of an ever-evolving collectivity that is made and shaped within, in and through participating in the various, often over-lapping ‘flows’ – not outside of them, not affirmative of it, but situatedly and energetically affecting them inside-in and inside-out. It is a version that is committed to a de-centered comprehension of a civil society. Following Cohen and Arato (1992, 697), it is a reflective and self-critical version that *it is not constructed as a collectivity (of collectives) or as a unified social body integrating the whole society, but as the plural, differentiated, institutional dimensions of the life world.*

But yes, meanwhile back in the jungle residency of pop wisdom, it is worth stressing that I do not invent these phrases, and I do not go looking for them (just to be a bit provocative, let’s throw some examples to the diamond dogs: Keep on Keeping On, Act Your Waist Size, and yes, what about this slightly longer one, *Just because you’re going forwards doesn’t mean I’m*

uczestnictwo w różnych, często nakładających się na siebie „przepływach” – nie na zewnątrz ich, nie w stosunku afirmatywnym wobec nich, lecz usytuowanych i silnie wpływających na nie wewnątrz i od środka. Jest to wersja, która przywiązana jest to zdecentrowanego rozumienia społeczeństwa obywatelskiego. Cytując Cohena i Arato (1992, 697), jest to refleksyjna i samokrytyczna wersja, która *nie jest skonstruowana jako kolektywność (czy kolektywy) czy jako jednolite ciało społeczne integrujące całe społeczeństwo, ale jako pluralistyczne, zróżnicowane, instytucjonalne wymiary świata przeżywanego.*

Wracając na chwilę do dżungli muzyki pop, warto podkreślić, że nie wymyślałam tych fraz i nie szukam ich (w ramach prowokacji, rzućmy kilka przykładów: Keep on Keeping On, Act Your Waist Size, a nawet, czemu nie, trochę dłuższa, *Just because you're going forwards doesn't mean I'm going backwards*, piosenka, która dalej idzie, *Just because I dress like this, doesn't mean I am a communist*). Są one już obecne – na co dzień, czekają, by ich użyć.

Znajdują się one we wspólnej wyobraźni społecznej ścieżek dźwiękowych naszego życia. Większość z nas rozpoznaje niektóre z nich natychmiast; niektóre z nich nie są wcale takie znajome. Niektóre z nich mają sens, inne nie. Niektóre z nich stanowią część audiowizualnej tapety mojego dzieciństwa; niektóre należą do mojej osobistej społecznej i politycznej wyobraźni starającej się połączyć z rzeczami znajdującymi się daleko w sensie fizycznym, ale tak niezwykle bliskimi dla głodnego i skołowanego serca. A niektóre z nich są wyraźnie i specjalnie naiwne. Nie będę się starać podnosić tekstu piosenki do poziomu filozofii. Zamiast tego będę traktować ją na jej własnych zasadach, w jej własnej logice i mocy powtórzenia. Styl pisania, który tu praktykuję, jest eksperymentem, który stara się połączyć te dwa związane ze sobą sposoby odnoszenia się do wyobraźni społecznej – wskazują na daremność obu, ale także możliwości i siłę pisania na nowo, kiedy udaje mu

going backwards, a song that later continues, *Just because I dress like this, doesn't mean I am a communist*). They are already there – in the context of our daily soup of a life, ready to be made use of.

They are within the shared social imagination of the soundtracks of our lives. Most of us recognize some of them immediately; some of them are not all that familiar. Some of them make sense, some of them don't. Some of them are part of the audio-visual wallpaper of my growing up; some of them are from my personal social and political imagination of trying to get linked with things far out there physically, but yes, so very close to a hungry and confused hearth. And some of them are clearly and deliberately silly. I will not try to lift pop refrains to the level of philosophy. Instead, I will respect them on their own terms, in their own logic and repetitive force. A writing style like this is an experiment that seeks to combine these two inter-related ways of addressing social imagination – pointing out the futility of both, but also the possibilities and power of re-describing when it manages to be situated and committed to a given site and situation, truly giving new and alternative contents to age-old concepts, stealing them back from the one-dimensionality of commodification.

These are then practices (plural – both writing, in works of contemporary art that perform the social space in the act of becoming a place, and reflecting on the process of this kind of writing) that obviously do not evolve in a discursive vacuum, but happen within the larger framework from which this current book also stems. What we are talking about are, for example, the writings by Rosalind Deutsche (1996), who made us aware of the conflictual and unstable notion of a social public place, while also drawing attention to the simultaneous character of this concept being both a physical and a discursive one. Deutsche also acted as an important benefactor in criticizing the most vulgar versions of the liberal idea of public space as deceptive

się być usytuowanym i przywiązany do danego miejsca i sytuacji, rzeczywiście nadając nowe i alternatywne treści starym pojęciom, wykradając je z powrotem z jednowymiarowości utowarowienia.

Są to zatem praktyki (w liczbie mnogiej – zarówno pisanie, jak i dzieła sztuki współczesnej, które odgrywają przestrzeń publiczną w akcie stawania się miejscem oraz poddają refleksji sam proces tego rodzaju pisania), które w oczywisty sposób nie ewoluują w dyskursywnej próżni, lecz wydarzają się w szerszych ramach, z których wywodzi się także niniejsza książka. Mówimy tu na przykład o pracach Rosalind Deutsche (1996), która uświadomiła nam konfliktową i niestałą naturę społecznego miejsca publicznego, jednocześnie zwracając uwagę na zarówno fizyczny, jak i dyskursywny charakter tego pojęcia. Deutsche zabierała także głos w krytyce najbardziej wulgarnych wersji liberalnej koncepcji przestrzeni publicznej jako zwodniczej i opresyjnej w swej jednowymiarowości i jednostronności – ograniczenie, które jest dla nas najwyraźniejsze w postaci złudzenia radykalnie nieumiejscowionego podmiotu (zob. Sandel 1982, gdzie znajdziemy całościową i konstruktywną krytykę liberalnie nieumiejscowionego podmiotu).

Drugą wyobrażoną trampoliną i kluczową prakcją, do której odnosić się będę w tej kwestii z perspektywy współczesnego dyskursu teorii sztuki, jest nacisk, który Miwon Kwon (2002) kładzie na szczególność wszystkich działań i interwencji; działań, które są znaczące nie tylko w i poprzez swoje lokalnie tworzone i kształtowane konteksty. I wreszcie trzecim rodzajem refleksji, na której się tu opieramy i za którą tu podążamy jest teoria i praktyka Mary Jane Jacob (1998) skierowana na relację z publicznością. Zwrócenie się w kierunku ponownego wprowadzenia produktywnego pytania o to, kim jest nasza publiczność, a następnie poszukiwanie modeli odgrywania publiczności (i odgrywania z nią) odnosi się do sposobów, w które sztuka współczesna może stać się częścią



Fig. 2. | Mika Hannula / © Photo: Agencja Wizualna

and oppressive in its one dimensionality and one-sidedness – a limitation that for us is most poignant in the illusion of a radically un-situated subject (see Sandel 1982, for comprehensive and constructive criticism of the liberal unsituated subject).

The second imaginary trampoline and central body of work to relate to in this issue from the side of contemporary art theory discourse is Miwon Kwon's (2002) insistence on the particularity of all actions and interventions; acts that are only meaningful in and through their locally made and shaped contexts. Finally, the third train of thought that we are here anchored to and following is the idea and practice by Mary Jane Jacob (1998) that is directed towards the relationship with the public. It is this turn towards re-activating the productive question of who our audience is, and then seeking ways of performing the public (and with it) that addresses the ways in which contemporary art can be part of

życia codziennego, a także idących za tym konsekwencji. Jest to strategia skupiająca się na szansach, które zyskujemy poprzez generowanie znaczących rozmów i korzystnych konfrontacji, które działają w wyniku kolaboracji bez stawiania się zamkniętymi i esencjalistycznymi czynnościami.

Co jednak wynika z tego ćwiczenia po tym, jak potrząśniemy workiem i otworzymy go, patrząc jak wszystkie te różne elementy bazgrzą i wrzeszczą na ulicach i wąskich korytarzach konotacji? Cóż, nie chcę obiecywać za dużo, ale chciałbym zaproponować, że być może nawet to częściowe zderzenie może wywołać w nas niechęć i wskazać, jak przywrócić ten moment, w którym nie jest już naiwne, głupie, czy dziecinne, by rozwiązać i wyrazić – zarówno kolektywnie jak i indywidualnie – treść pojęć wprowadzonych w (ukrytym) podtytuł tego rozdziału – pojęć takich jak pokój, miłość i zrozumienie, które zdecydowanie warte są ocaczenia i ponownego wprowadzenia jako codzienna rzeczywistość, która gryzie i pali, lecz i łagodzi.

Zanim to jednak nastąpi, musimy przesunąć się na bok. Musimy iść powoli, bardzo powoli. Musimy zrobić to, co przychodzi nam naturalnie: zmapować teren dyskursów, zanim połączymy je ze sobą. Robiąc to, musimy zaufać ewolucji konotacji i oczekiwaniu na efekty obrania drogi nie prowadzącej prosto do celu, lecz raczej szukającej bocznych dróg i objazdów. Musimy pozwolić sobie na poszukiwanie niepewności, co nie jest bardzo odległe od tego, co pragmatyk amerykański John Dewey (1984) mówił pod koniec lat dwudziestych, kiedy odniósł się do owej istotnej kwestii zdolności do zaakceptowania niepewności i dostrzeżenia wzajemnych zależności wiedzy i działania. Jest to poszukiwanie opartej na praktyce produkcji wiedzy, która musi zaakceptować, że złudzenie bezpieczeństwa i obiektywnej poprawności jest niebezpieczną przeszkodą w procesie starania się, by rzeczy szły do przodu i rozwijały się, zamiast czerpać przyjemność z krótkoterminowego poczucia bezpieczeństwa, które daje obserwacja, jak

the everyday life, and what the implications of this are. It is a strategy that focuses on the chances that we have through generating meaningful conversations and beneficial confrontation, that work through the issues of collaboration without becoming closed up and essentialistic activities.

What comes out of this exercise when we shake the bag and open it up, watching all these different components go scrawling and bawling down the streets and narrow corridors of connotations? Well, I do hate to promise much too much, but I would like to propose that perhaps this even partial and tentative clash and collision can give us aversion and an example of how to win back the moment where and when it is no longer naive, stupid or silly to address and articulate – both collectively and individually – contents for the concepts thrown up in the air in the (hidden) subtitle of this chapter – the concepts such as peace, love and understanding that are definitely worth rescuing and bringing back as daily realities that bite and burn, heal and caress.

But before that, we need to move sideways. We need to take it slow, real slow. We are required to do what comes naturally to us: we map the terrain of discourses before we can match them up with one another. When doing this, we need to trust the evolution of connotations and the anticipation of a productivity of not going straight ahead, but instead searching for side paths and detours. We need to allow ourselves the quest for uncertainty, not all that far from what the American pragmatist John Dewey (1984) was talking about at the end of the 1920s when he tackled this important issue of the ability to accept uncertainty and see the interconnectedness of knowledge and action. It is a quest for practice-based knowledge production that must accept that an illusion of security and objective accuracy is a dangerous hindrance in the process of trying to keep things going on and evolving, instead of taking pleasure in the short-term security of witnessing them

ulegają stagnacji i stają się jawnie kontrolowane i kategoryzowane. Dla Deweya zadanie refleksji partycypacyjnej polegało na stworzeniu narzędzi konceptualnych, które pozwolą nam na zarówno odsunięcie założenia o niezmiennej rzeczywistości i jednocześnie zmotywują nas do szukania sposobów na wyrażenie tego, że zmiana jest możliwa.

Mówiąc krótko, najpierw musimy odnaleźć i przetestować cechy imaginarium społecznego i przestrzennego przy użyciu nauk społecznych, a następnie (szczególnie w rozdziale V) możemy przejść do specyficznych społecznych i przestrzennych imaginariów w ramach eksperymentalnej i nieunikającej ryzyka sztuki współczesnej. W wyniku tego w żadnym razie nie uzyskamy jakiegokolwiek odpowiedzi, ani gotowego schematu, ale narzędzie do myślenia, jak w przypadku mapy umysłu, która ma tylko jeden cel: stara się dostarczyć materiały do refleksji nad tymi zagadnieniami. I tak, skoro musimy zdobyć zarówno sposoby, by utrzymać daną lokalizację i wątek, lecz także zmienić je i rozwinąć, musimy wciąż poszukiwać twórczych narzędzi, by zmienić układ sił i być świadomymi zmiany, wynikającej z procesu ciągłego przekraczania granic lub podchodzenia za blisko, z procesu, który wymaga precyzyjnych pytań, dlaczego, gdzie, kiedy i w jaki sposób różne działania są wzajemnie powiązane, wzajemnie respektowane i uznawane.

Imaginarium społeczne i przestrzenne w naukach społecznych

Kiedy analizujemy przesunięcie na mapie drogowej od zrozumienia treści pojęć jako zamkniętych całości w kierunku podejścia, które docenia ich procesualną naturę, naturalnie wybierać możemy spośród szerokiego zestawu myślicieli krytycznych, na których możemy się skupić. Kierować się tu będziemy życzeniem i interesem, by połączyć wątek sfery publicznej i przestrzeni publicznej z tym, co w nieunikniony sposób jest i tak w nich zakorze-

stagnating and getting overtly controlled and categorized. For Dewey, the task of participatory reflection was to achieve conceptual tools that allow us to both cast aside the presupposition of an unchanging reality and at the same time motivate us in striving for ways which express that change is possible.

In short, first we need to map out and test the characteristic of social and spatial imaginary through social sciences, and then later (especially in chapter v) we can move on to the characteristic social and spatial imaginations within the field of experimental and risk-taking contemporary art. What we might achieve is absolutely not some kind of answer or scheme, but a tool for thinking, as in a mind-map that has only one ambition: it seeks to provide food for thinking on these issues. And yes, since what we must have are ways to both stay with the location and theme but also alter and develop it too, we constantly need to be looking for productive tools for shifting the balance, and for being aware of alteration in the processes of constantly going too far or staying way too close, in a process that begs the precision of asking how, where and when and in which ways these different acts are interconnected, mutually respected and reciprocally recognized.

The Social and Spatial Imaginary in the Social Sciences

When analyzing the moves within the road map from comprehending the content of concepts as closed entities towards the attitude of appreciating their procedural character, we obviously have a wide range of critical thinkers to pick from and focus on. The choice here is directed by a wish to, and an interest in connecting the theme of public sphere and public space with what is necessarily embedded in it anyhow, namely identity and the nation-state. It is to highlight that these concepts of public sphere and space are not all that

nione, to znaczy z kwestiami tożsamości i państwa narodowego. Chcę przez to podkreślić, że pojęcia sfery publicznej i przestrzeni publicznej nie są wcale tak znaczące, jeśli nie są dogłębnie przemyślane i artykułowane w połączeniu z tym, jak pojęcia tożsamości i państwa narodowego używane są i rozumiane w określonym czasie i miejscu.

Kiedy patrzemy przez to otwarcie interdyscyplinarnej i przychylnej (nie duszącej) perspektywy, ostatnie kilka dekad pozwala nam skupić się na trzech głównych interwencjach. Pierwsza z nich uruchomiona zostaje na poziomie tworzenia konceptualizacji koncepcji postrzegania społeczności nie jako autentycznych elementów czy części składowych, lecz jako kolektywów, które zawsze tworzone są w wyniku działania imaginariów szczególnych dla konkretnego miejsca i konkretnej sytuacji. Tego rodzaju podejście zostało w znaczący sposób nakreślone w pismach Benedicta Andersona (1991), który podkreślał rolę wyobrażenia oraz myślenia życzeniowego w procesie opowiadania tożsamości zbiorowych. Po drugie, skłania się silnie w kierunku analiz Erica Hobsbawma (1990, Zob. także 1983), który w swych pionierskich pracach na temat naszego rozumienia i konstruowania historii jako narracji, a także – zawsze częściowo wynajdywanych – tradycji, wskazał, że nie są one faktami historycznymi czy neutralną wiedzą przekazywaną kolejnym pokoleniom, lecz są silnie naładowane wartościowaniem, uprzedzeniami i w każdym sensie są skonstruowane.

Trzecia interwencja ma na celu wyczulenie nas na podstawowe elementy tych głównych pojęć: fakt – i tutaj następuje celowe dobranie słów – że nawet jeśli serwuje się je nam jako „prawdy”, niemniej jednak są one zarówno zmieniające się, jak i zmienne.

Zatem „fakty” wszelkiego rodzaju postrzegać musimy jako skonstruowane i kontestowane. Stanowią one interpretacje i argumenty, nie natomiast uniwersalne i transcendentalne prawdy. Prace na ten temat zawdzięczamy szczególnie Charlesowi Taylorowi, którego niesłabnące wysiłki

meaningful unless they are thought through and articulated in contact with how the concepts of identity and the nation-state are used and understood in a certain time and space.

When looking through this opening of an interdisciplinary and complimentary (not suffocating) perspective, the last couple of decades permit us to choose to focus on three main interventions. The first of these is activated on the level of creating conceptualization on the idea of seeing communities not as authentic elements or building blocks but as collectives that are always produced through the site-specific imaginations of a particular situation. This train of thought relies strongly on the writings of Benedict Anderson (1991), who emphasized the role of imagining, and also wishing for, in the processes of narrating collective identities. Second, we are drawn strongly towards the analyses by Eric Hobsbawm (1990, see also 1983) in his trail-blazing studies on how we understand and construct history as narratives – and always partially as inventions – traditions, as we now recognize, which are not historical facts or neutral knowledge passed on to the next generation, but are heavily value-laden, biased and constructed.

The third intervention is to make us more articulate and aware of the basic ingredient of these main concepts: the fact – and here there is a deliberate choice of words at play – that even if they might be served up to us as ‘truths’, they are nevertheless both changing and changeable.

Thus, ‘facts’ of any kind must be seen as constructed and contested. They are interpretations and arguments, not universal and transcendental truths. It is especially thanks to Charles Taylor’s consistent effort on this issue that we have a body of work that makes it possible and meaningful to stay put with the issue – to stay with the whole grid of the problems of how anything we do (whether with words, images, acts or symbols) is inherently an intertwined combination of us describing

na tym polu sprawiły, że możliwe i znaczące stało się pogodzenie się z tym problemem – pozostanie z całym szeregiem problemów związanych z tym, jak wszystko, co robimy (czy to za pomocą słów, obrazów, czynów, czy symboli) jest z natury rzeczy złożoną kombinacją nas opisujących rzeczywistość, lecz jednocześnie dostarczających tymczasowej jej definicji. To pole minowe konceptualizacji, w stosunku do którego musimy pozostawać blisko, choć kuszące jest, by się z niego nie ruszać. Jest to problem nowoczesności, który wciąż napotykamy, kiedy poruszamy się pomiędzy różnicą między czymś, co postrzegamy jako fakty, a tym czymś będącym aktywnie interpretowanym w świetle tych faktów (zob. Dreyfus 1991).

Ale zaraz: co właściwie jest wyobrażone? Gdzie, przez kogo, jak? Czy jest właściwie owo pojęcie imaginarium, a następnie wyobraźni? Celem moim, by zdradzić czytelnikowi sekret, jest sprawić, by rozróżnienie pomiędzy imaginarium a wyobraźnią stało się jaśniejsze, bardziej aktywne i pobudzone. Jako narzędzie myślenia, jest to rozróżnienie, które sprawia, że rozumiemy, jak biernie jest to pierwsze pojęcie i jak aktywne może stać się to drugie. Warto wspomnieć, że nic nie „jest” niczym samo w sobie. Pytanie polega na tym, na ile wyobraża się lub myśli je jako statyczne lub energiczne w praktyce. Różnicy nie znajdziemy porównując ich pozycje czy obrazy samych siebie, lecz w i poprzez analizę poziomów poświęcenia i skali intensywności, jak dobrze i jak bardzo kultywują one wewnętrzne konflikty – sprowadzając się do różnic w zdolnościach do działania i krytycznego i autorefleksyjnego myślenia, pozwalającego, by nasze poglądy i uprzedzenia zmieniły się i wypłynęły.

Zacznijmy od tego, czym mogłaby być koncepcja społecznego imaginarium. Jest ono tym, co jest możliwe i dostępne, jak świat jest odczuwany i doświadczany. By uwzględnić tu odpowiednią wersję, należy zacytować Charlesa Taylora: *Przy pomocy tego pojęcia staram się osiągnąć coś, co jest dużo szersze i głębsze niż intelektualne plany, które*

reality but at the same time providing a temporal definition of it. It is a minefield of conceptualization, which it is as essential to remain close to as it is tempting to get stuck on. It is a modern problem that is encountered constantly in moving between the difference between something being seen as a factuality and its being actively interpreted through its facticity (see Dreyfus 1991).

But hold on: what exactly is imagined? And where, by whom, and how? What is this notion of the imaginary, and later of imagination, about? To let the reader in on a secret, the aim is to make the distinction between imaginary and imagination clearer and more activated and agitated. As a tool of thinking, it is a distinction that makes us aware how passive the former is and how active the latter can be made to become. It is important to note that neither ‘is’ anything in itself. The question is how static or energetic they are imagined and thought to be, potentially, in use. The difference is not found in comparing their poses or their self-images, but in and through analyzing the levels of commitment and the scales of intensity, how well and how much they cherish internal conflicts – coming down to the differences between the abilities to act and re-think critically and self-reflectively, allowing one’s own views and prejudices to alter and to emerge.

*Let us start with the idea of what the social imaginary could be. It is what is seen as possible and available, how the world is sensed and experienced. For a proper version of it, it is appropriate to quote Charles Taylor: *What I’m trying to get at with this term is something much broader and deeper than the intellectual schemes people may entertain when they think about social reality in a disengaged mode. I am thinking rather of the ways in which they imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations, which are normally met, and the deeper normative notions and images which underlie these expectations.* (2007, 171)*

mają ludzie, kiedy myślą o rzeczywistości społecznej w sposób niezaangażowany. Myślę raczej o sposobach, w jakie wyobrażają sobie swoją społeczną egzystencję, to jak współżyją z innymi, jak rzeczy mają się pomiędzy nimi i ich towarzyszami, o oczekiwaniach, które zazwyczaj są spełniane, oraz o głębszych normatywnych pojęciach i obrazach, które za tymi oczekiwaniami stoją. (2007, 171)

Zatem ważne jest, by zauważyć, że społeczne imaginarium nie jest synonimem dla jakiegokolwiek pojęcia określającego styl życia. Nie chodzi tu o jakiś rodzaj percepcji, czy też faktyczny lub wyobrażony duch czasu. Czy też patrząc ze skrajnie odmiennej perspektywy, nie jest to teoretyczna genealogia pojęcia i jego przejawy. Połączenie na przykład społecznego imaginarium z kategorią episteme u Foucaulta oznaczałoby nadanie jej nieodpowiedniej sprężystości. Społeczne imaginarium skłania się silnie w kierunku tego, co przeżyte i doświadczone, tego, co wypowiedziane i wspólne na poziomie lokalnym, wernakularnym i tego, czego nie da się kontrolować, czy nawet strzec. Nie chodzi tu o determinację czy dominację tej czy innej struktury, w ramach której opowiada się historii. Chodzi o równowagę władzy, o możliwość posiadania takiej władzy, by zawsze móc opowiedzieć tę historię inaczej w jakimkolwiek miejscu i w jakiegokolwiek sytuacji.

Twierdę tutaj, że jest ono wyobrażone, ponieważ

- A. złożone jest z historii, narracji itd.
- B. wspólne są one wielu osobom – wspólne pochodzenie i obraz
- C. jest doświadczone, a nie sformułowane teoretycznie
- D. społeczne imaginarium jest tym wspólnym rozumieniem, które umożliwia wspólne praktyki szeroko dzielonego poczucia prawowitości (Ibid, 171).

I wreszcie, cytując znowu to samo źródło: *Jest ono „społeczne” na dwa sposoby: w tym, że jest wspólne i że dotyczy społeczeństwa.* (Ibid, 323) W związku z powyższym ważne jest, by w tym

Therefore, it is important to serve notice that social imaginary is not a synonym for any type of lifestyle concept. It is not about some sort of perception, either factual or wished for, of a Zeitgeist. Nor, when looking at perhaps the other extreme, is it about the theoretical genealogy of a concept and its manifestations. To link social imaginary with Foucault's concept of episteme, for instance, would give it the wrong kind of bounce. Social imaginary leans strongly towards the lived and the experienced, the spoken and the shared that is local, vernacular and not possible to control or even guard. It is not about the determination or domination of this or that structure within which the stories are told. It is about a balance of powers, about the powerful act that it is always possible and accessible, to tell the story differently in any site and any situation.

The point is that it is imaginary because

- A. It is comprised of stories, narratives, etc.
- B. They are shared by many – a common background and picture
- C. It is experienced, not composed theoretically
- D. The social imaginary is that common understanding which makes possible common practices and a widely shared sense of legitimacy (Ibid. 171)

Finally, quoting the same source again: *It is 'social' in two ways: in that it is generally shared, and in that it is about society.* (Ibid. 323) All told, the important thing here to take and keep with us along the bumpy road ahead, is not only to allow but to cherish the idea of a process and the notion of narration connected to it, and the idea of the process being extremely dependent on how we feel and experience ourselves and our ability to be in the world. These then are the tools with which we are able to dig deeper into a ground that seems to be very slippery, tending to disallow and avoid any ways of actually being able to stay with it – to stick around, to find the

miejscu zabrać ze sobą na przyszlą wyboistą drogę nie tylko takie podejście, które umożliwia, ale takie, które kulturuje ideę procesu i pojęcie narracji związane z nim, gdzie idea procesu jest skrajnie zależna od tego, jak odczuwamy i doświadczamy samych siebie i nasze możliwości w świecie. Są to zatem narzędzia, za pomocą których potrafimy kopać głębiej w gruncie, który wydaje się bardzo śliski, odrzucając i unikając jakichkolwiek możliwości pozostania na nim – pozostania w pobliżu, znalezienia energii i cierpliwości, by zwracać uwagę i zwolnić, zamiast gnać do przodu. Jest to klasyczny problem tego, jak wyrazić coś, co wciąż jest w ruchu, nie starając się go uchwycić, jednocześnie odczuwając potrzebę, by zrozumieć, jak i gdzie się przemieszcza. Nie chodzi tu tylko o to, że naszym celem jest zmiana jego pozycji. Chodzi także o zmianę jego kształtu, koloru i zapachu. I to dlatego właśnie potrzebujemy owych narzędzi myślenia, które czasem mogą wydawać się nieporadne i dydaktyczne, lecz które są materiałami koniecznymi, ponieważ w innym razie bardzo łatwo stalibyśmy się częścią przerażającego scenariusza, w którym jesteśmy trzeciorzędną statystyką w trzydziestym trzecim remake'u filmu *Ghostbusters*.

Chcę przez to powiedzieć, że kiedy staramy się zrozumieć, w jaki sposób rzeczy mają się do siebie w danym momencie, nie tyle by je unieruchomić, ile by lepiej je pojąć, zrozumieć, o co chodzi (by użyć słów Marvin'a Gaye'a) w świecie i poprzez świat, w którym się znajdujemy i z którym się zmagamy, ów akt balansowania przypomina pogoń za duchami. Filozofowie określili to jako świat przeżywany (Apel i Habermas) lub jako tło (Wittgenstein, a później także Searle). Nie powinno być wątpliwości, że istnieje tło wstępnych założeń i oczekiwań dotyczących zasobu wiedzy, solidarności, na których się polega i abstrakcyjnych osobistych kompetencji i że jako zarówno formalnie, jak i nieformalnie zbudowana struktura odgrywa to kluczową rolę w tym, kim jesteśmy i jak siebie rozumiemy. Pytanie jest następujące: jak je kon-

energy and patience to pay attention, slow down rather than to speed away. It is the ur-classical problem of how to articulate something that is constantly on the move, not wanting to capture it while still aching to make some sense of how and where it is moving. It is not just that what we are aiming at is changing its position. It is also changing its shape, color and smell. And yes, that is exactly why we are greatly in need of these tools for thinking, which sometimes might seem clumsy and didactic, but which are materials we must have at hand anyhow, because otherwise we would so easily lose ourselves into the scary scenario of being 3rd rate statistics in the 33rd remake of *Ghostbusters*.

The point being: when you try to pin down how things hang together temporarily, not to freeze them but to get a better understanding of them, of what's going on (in the words of Marvin Gaye) in and through the world we are located in and struggling with, this balancing act is not unlike the act of chasing ghosts. Philosophers have called it the life-world (Apel and Habermas) or the background (Wittgenstein and also later Searle). There should be no doubt that a background of presuppositions and expectations concerning a stock of knowledge, relied-upon solidarities and abstract personal competencies exists, and that as a both formally and informally constructed structure it plays an essential role in effecting who we are and how we understand ourselves. The question is this: how do we conceptualize it, and again, how do we imagine this background that is an ongoing negotiation of give-and-take combinations and the inter-relatedness between the three main structural components of culture, society and personality?

The main problem with the versions of social imaginary briefly described above is that even if they are already a long way from the previous story of seeing concepts as solid and objective entities, they do not go far enough. They are

ceptualizujemy oraz jak wyobrażamy sobie to tło, które jest niekończącą się negocjacją kombinacji daję-dostają i współzależności pomiędzy trzema głównymi strukturalnymi elementami kultury, społeczeństwa i osobowości?

Główny problem z powyżej opisanymi wersjami społecznego imaginarijumu polega na tym, że nawet jeśli są one odległe od wcześniejszej opinii o postrzeganiu pojęć jako niezmiennych i obiektywnych jednostek, nie posuwają się wystarczająco daleko. Nadal uwięzione są w pułapce opisywania i nie są wystarczająco świadome, że robią jednocześnie bardzo nieładną rzecz: opisują także swoją rzeczywistość. Głównym powodem, dla którego tak wiele z tego, co odbywa się pod szyldem społecznego imaginarijumu, jest tak nieruchome, sprowadza się właśnie do tego złudzenia: niemożność zrozumienia i przyznania przed sobą, że stanowi się część tego bałaganu, część gier o władzę (czy to poważnych czy nieistotnych), część problemu i że uświadomienie sobie tej sytuacji nie jest ślepek uliczką, lecz początkiem.

Pytanie zatem jest następujące: jak głęboko sięga kategoria społecznego imaginarijumu? Czy może być krytyczna, czy jedynie afirmatywna? Czy może uwzględniać i sprzyjać konfliktom i twórczym wewnętrznym różnicom i nie mieć na celu konsensusu, lecz rozsądne rozbieżności, które pozwalają na konflikty i zderzenia poglądów i potrzeb? Jak do tego podejść i jak to wyartykułować? W jaki sposób możemy uczestniczyć w tworzeniu, kształtowaniu, wynajdywaniu i utrzymywaniu społecznego imaginarijumu i w ten sposób przekształcić je w procesy wyobraźni społecznej? Podsumowując: w jaki sposób zrozumieć te procesy jako coś, co jest w pełni produktywne, a nie coś, co należy opanować? Są to procesy, które mogą – i są – używane i nadużywane dla wszelkiego rodzaju celów, potrzeb, pragnień i lęków, by coś określić i zmienić.

Spójrzmy najpierw na trzy główne zmiany, które nieodwołalnie miały miejsce w większości krajów OECD w ciągu ostatnich trzech czy czterech

still caught in the trap of describing, and insufficiently aware that at the same time they are doing a very dirty thing: they are also defining their reality. The central reason why so much of what goes under the label social imaginary is so static bounces right back to this very illusion: the inability to comprehend and to admit that you are part of the mess, part of the power games (be they petty or substantial), part of the problem, and that acknowledging this situatedness is not a dead-end but a beginning.

Thus the question is: how deep does this idea of the social imaginary get? Can it be critical, or just affirmative? Can it include and cherish conflicts and productive internal differences, and aim not at consensus but at reasonable disagreements, which allow disagreements and collisions of views and wants? How do we tackle this, and how do we articulate it? How can we participate in making, shaping, reinventing and maintaining the social imaginary and through that transform it into the processes of social imagination? To summarize: how do we comprehend these processes as something that is truly productive and not containable? These are processes that can be – and are – used and abused to and for a wild variety of aims, wants, wishes and fears for defining and making a difference.

Let us first look at the three main changes that have irrevocably taken place in most of the OECD-Countries during last three to four decades. The first example deals with the notions of green politics and awareness of ecological problems. Looking back to the end of the 1960s, there was hardly any nation-state with a minister for ecology in its government. There were perhaps the first seeds of green parties starting up. Ten years later the political parties are about to be there, and the issue of ecology is on the agenda via the Rome report and first undeniable and dramatic signs of changes in the state of nature. It is the beginning of an awakening that was definitely not there just

dekad. Pierwszy przykład dotyczy pojęć zielonej polityki i świadomości zagrożeń ekologicznych. Patrząc wstecz na koniec lat sześćdziesiątych, uważamy, że niemal w żadnym państwie narodowym tego czasu rządy nie posiadały ministra ekologii. Wyrastały pierwsze łodygi partii zielonych. Dziesięć lat później istnieć będą partie polityczne, a kwestia ekologii omawiana będzie za sprawą raportu rzymskiego i pierwszych niepodważalnych i dramatycznych oznak zmian w stanie środowiska naturalnego. Jest to początek przebudzenia, którego jeszcze kilka lat wcześniej nic nie zapowiadało. Już w kolejnej dekadzie powstają rządowe i pozarządowe organizacje ekologiczne. W nowym tysiącleciu zielone partie polityczne są w środku środka dominujących politycznych struktur władzy, biorąc udział w rządach i kształtowaniu polityki. Postarajmy uzmysłowić sobie różnicę: w ciągu mniej niż czterech dekad to, co kiedyś wydawało się niemożliwe, jest kwestią kluczową i czymś, bez czego rządy nie byłyby możliwe.

Kolejna całkowita przemiana, choć trudniejsza do opisanego w kategoriach liczbowych, dotyczy pozycji i roli kobiet w naszych społeczeństwach. I tu ponownie, choć wiele rzeczy nadal należy zrobić i ulepszyć, nie da się zaprzeczyć, że wiele zmieniło się od lat sześćdziesiątych, jeśli chodzi o możliwości kobiet w nauce, pracy i definiowaniu siebie. Wiele zmieniło się w kwestii praw, a one zmieniły swoje zachowania społeczne, nie tylko w kwestii tego, co i jak jest konsumowane. Jak, gdzie i co różni się znacząco w poszczególnych krajach, nie da się jednak zaprzeczyć, że nastąpił tu znaczący rozwój. Coś, co nie dotyczyło w tak oczywisty sposób kobiet w tamtym czasie, obecnie stanowi części wyborów dostępnych dla kobiet, jeśli chodzi o to co, jak i gdzie mogą robić. Przeszły one daleką drogę od klasycznego modelu bycia uwięzioną pomiędzy dziećmi a kuchnią. Jednym z przykładów jest to, jak ustawodawstwo w Niemczech Zachodnich uległo zmianom w 1977 roku w wyniku szerokich protestów organizacji kobiecych. Dopiero wtedy

some years before. Fast-forward another decade and these organizations are all established, ranging from governmental to non-governmental organizational bodies addressing the issue of environment. Then jump to the new millennium, and we see that the green political parties are in the middle of the middle of the established political power structures, taking part in governments and shaping policies. Just try to picture the difference: in less than four decades what was once impossible is now seen as central issue and something one could not govern without.

Another similar sea change, albeit less easy to pin down in actual numbers, is in the position and role of women in our societies. Here again, even if a lot of things are still waiting to be done and to get better, it is undeniable that some things have changed since the late 1960s in the horizon of possibilities for women, in study, work and self-definition. They have changed in terms of law and they have change in terms of social behavior, not least in what is consumed and how. How, where and what varies in great detail from one nation-state and one individual to another, but the main thrust of the development can't be denied. What was not on the agenda as clearly then is now potentially part of the choices for women on what to do, how and where. A long road has been traversed that took their routes away from the classical model of being captured between kids and the kitchen. One clear example is how the legislation in West Germany was changed in 1977 – due to the massive protests by women's organization. It was only as late as this that women were granted full equal rights in marriage, being able now to decide for themselves whether to work outside of the home, and that they were also given the liberty to file for a divorce without permission from their husband.

The third example is gay and lesbian rights and their visibility in the mainstream public sphere of newspapers and TV. It is an undeni-

kobiety uzyskały pełne prawa równości w małżeństwie, uzyskując możliwość, by decydować o tym, czy chcą pracować poza domem, a także mając możliwość wystąpienia o rozwód bez zgody męża.

Trzecim przykładem są prawa gejów i lesbijek i ich obecność w sferze publicznej prasy i telewizji głównego nurtu. Nie da się zaprzeczyć, że w niektórych krajach jeszcze w latach sześćdziesiątych homoseksualizm stanowił przestępstwo, podczas gdy, dla porównania, w nowym tysiącleciu oczywiste jest, że prawa gejów i lesbijek uległy paradygmatycznej przemianie od czegoś zakazanego do czegoś afirmowanego. Obecnie życie i styl życia gejów i lesbijek obserwujemy zarówno w tak zwyczajnych rzeczach jak codzienne opery mydlane, w których występują postacie gejów, po życie polityczne, w którym – by przywołać dobrze znane przykłady niemieckie burmistrza Berlina Klaus Wowereita i burmistrza Hamburga Ole von Beusta, geje mówią o swoich preferencjach seksualnych tak otwarcie jak o preferencjach politycznych (w tym przypadku istnieją różnice między pierwszym a drugim).

Wspominam o tych zmianach nie dlatego, by twierdzić, że wszystko jest pięknie, czy też, że w wyniku tych zmian poprawie uległa na przykład sama treść polityki. Bycie widocznym nie jest samo w sobie odpowiedzią na problemy strukturalne i ograniczenia tak zwanego szklanego sufitu, to znaczy istnienia niewidocznych lecz rzeczywistych ograniczeń na przykład jeśli chodzi o możliwości kobiet w zdobyciu wysokich stanowisk w biznesie. Chodzi tu głównie o opisanie tych zmian imaginariów społecznych jako wydarzeń produktywnych. Stało się coś, co ma szeroki wpływ na to, jak postrzegamy nasze życie codzienne, jego możliwości i ograniczenia.

Jako krótkie wtrącenie służące porównaniu przywołajmy to, jak do tej złożonej kwestii podchodzi i jak ją wyraża sfera sztuki współczesnej. Poruszamy tu znane z dyskusji na temat sztuki w przestrzeni publicznej kwestie stawania się miejscem – to znaczy sposób, w jaki neutralny biały sześcian przekształcany jest w specyficzne miejsce

able fact that in some countries homosexuality was still a criminal offense in the 1960s, while, in comparison, when we jump to the new millennium it is obvious that gay and lesbian rights have undergone a paradigmatic change from something forbidden to something celebrated. Today, gay and lesbian life and living is visible both in such mundane forms as daytime soap operas that have gay characters in them, and in political life were, to recall a well-known German example, the *Bürgermeister* in Berlin, Klaus Wowereit, and *Bürgermeister* in Hamburg, Ole von Beust, are as open about their sexual preferences as they are about their political preferences (which in this case differ between the former and the latter).

To point out these changes is not to claim that everything is fine and dandy, or that due to these changes the content of politics, for example, has become better. Visibility in itself is not the answer to the structural problems and limitations of what is called the glass ceiling dilemma, of there being invisible but real barriers in, for example, job opportunities for women in higher positions in companies. The main point is to describe these changes in the social imaginary as productive events. Something has happened that has had a wide-spread effect on our ways of comprehending our daily life, its potentialities and its limitations.

But, as a brief interruption, for the sake of comparison let us recall how the whole complex issue is articulated and dealt with in the field of contemporary art. In terms familiar from the discussion of art in public places, we are talking about becoming a place – as in the ways a neutral white cube is constructed into a specific site for that given work of an artist, or how an intervention into a public site alters our perception of it. What this means is that the production of both the work of art, and the tacit knowledge produced in and through the practice, is characteristically a process that is closely linked to the contextualization

na potrzeby konkretnej pracy artysty, czy też jak interwencja w przestrzeni publicznej zmienia nasze jej postrzeganie. Oznacza to, że tworzenie zarówno dzieł sztuki, jak i cichej wiedzy tworzonej w i poprzez praktykę, jest procesem, który jest ściśle związany z kontekstualizacją wątku i problemu. By ująć to jeszcze inaczej: chodzi tu o umiejscowienie i kontekstualizację prac tak, by nie były już martwymi obiektami, które zostawia się za sobą. Tutaj pojawia się cała litania pytań prowadzących do kolejnych i kolejnych: kim jest twoja publiczność, czy jesteś pewny, że chcesz zamęczać ludzi swoimi pracami w sferze publicznej, jak badać sposoby, w jakie możesz rzeczywiście akcentować i kontekstualizować swoje prace i, wreszcie, co właściwie robisz, kiedy robisz to, co robisz?

To, co łączy i zbliża ze sobą różne ujęcia i podejścia do kwestii tego, jak odgrywamy przestrzeń, by stała się miejscem, związane jest z koniecznością usytuowania siebie wobec wątku i zadania kształtowania skontekstualizowanej interpretacji. Mówiąc krótko, idąc za Gadamerem (1976), sam ten cel, a także praktyka usytuowania siebie jest ściśle związana z ideą *Wirkungsgeschichte* (zasada historii skutków). Jest to długie niemieckie słowo, które odnosi się do całego procesu tego, skąd „to” (z cymkolwiek mamy tu do czynienia) pochodzi i czym chce być, jak i do istotnych i niezwykle ważnych wzajemnych połączeń pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Jest to proces, w trakcie którego zmieniamy się, podobnie jak wersje wszystkich tych aspektów czasu. Wszyscy partnerzy w zbrodni są w ruchu (i zdają sobie z tego sprawę!), lecz jednocześnie mają wielką potrzebę tymczasowych interpretacji, które zatrzymują się, by znowu pójść dalej. Cytując Gadamera: *O dziejowej zmienności ludzkiego jestestwa stanowi to, że nie jest ono przywiązane wprost do jakiegoś miejsca i dlatego nie ma nigdy prawdziwie zamkniętego horyzontu. Horyzont jest raczej czymś, w co wkraczamy i co kroczy razem z nami.* (2007, 417)

of a theme and an issue. Or to put it yet another way: it is about situating and contextualizing the works so that they are no longer just dead objects left behind. This is where the litany of questions leading to yet more questions begins to unravel: what is your audience, are you really sure you want to torture people with your works in the public domain, how to negotiate your way from the objectified to process-driven practice, how to investigate in which ways can you actually accentuate and contextualize your work and, ultimately, what are you doing when you are doing what you are doing?

What combines and brings together different takes and approaches on the issue of how to perform a space to become a place is the topic of the necessity to situate oneself in the theme and in the task of shaping a contextualized interpretation. In brief, following Gadamer (1976), this very aim, and indeed a practice of situating oneself is closely attached to the idea of the *Wirkungsgeschichte* (principle of history of effect). That is a long German word which refers to the whole back-and-forth process of where 'it' (whatever we are dealing with) comes from and what 'it' wishes to be, and to the vital and extremely important interconnection between past, present and the future. It is a process during which we change, as do the versions of all these time aspects. All the partners in crime are in motion (and aware of it!), but at the same time they are in great need of temporary interpretations that stop in order to move on again. Quoting Gadamer: *The historical movement of human life consists in the fact that it is never absolutely bound to any one standpoint, and hence can never have a truly closed horizon. The horizon is, rather, something into which we move and that moves with us.* (2004, 303)

Our ability to situate and localize ourselves into the processes of the history of effect relies on a willingness and ability to understand the inherent complexity of every context and the need

Nasza zdolność sytuowania i umieszczania siebie w procesach historii skutków polega na chęci i zdolności zrozumienia wewnętrznej złożoności każdego kontekstu i potrzeby wzięcia udziału w kształtowaniu go. Wynika z tego, że działania te nie są przypadkowe czy ambiwalentne. Wręcz przeciwnie, z konieczności są zakorzenione i usytuowane. W konsekwencji akceptujemy i pielęgnujemy fakt, że jako podmioty sprawcze nie jesteśmy niewinni, nie pozostajemy na zewnątrz; jesteśmy uczestnikami o różnych stopniach uwagi i dostępu. To z kolei wymaga zdolności oddalania się i powracania, odpychania i przyciągania, odchodzenia i powracania na miejsce, na miejsce zbrodni, podobnie jak w przypadku wspomnianego wyżej kluczowego aktu – nie teraz lub nigdy, lecz teraz i zawsze – przemyślenia tego, co robisz, kiedy robisz to, co robisz.

Lecz pytanie pozostaje: jak? I jakiego rodzaju narzędzia myślenia możemy stosować w tych nieustannie sytuowanych negocjacjach i nawigacjach? Sugeruję, że pomocną rękę, czy też wzór do naśladowania, znajdziemy w dwóch połączonych twierdzeniach, które podkreślają konieczność poważnej kontekstualizacji, która jest wyraźnie świadoma swej własnej *Wirkungsgeschichte*. One same nie stanowią odpowiedzi, lecz są narzędziami, przy pomocy których możemy myśleć i przemieszczać się. Są to narzędzia, które musimy znać wystarczająco dobrze, wiedzieć, skąd pochodzą i co nam narzucają, lecz ważne jest, by nie utknąć zastanawiając się nad istotą tych narzędzi. Określam je tutaj jako sposoby umożliwiające dokonanie czegoś, a nie zatrzymanie działania w ramach praktyki.

Po pierwsze, zaczynając od Hegla i przechodząc do Vattimo, strategie te dotyczą tego, jak zarówno wyobrażamy sobie i konstruujemy te kluczowe relacje korzeni, które definiujemy i z którymi się spieramy i szlaki, które obieramy i które także zabierają nas ze sobą. Od Hegla (1970) zaczerpnąć możemy celem wykorzystania w niniejszym zadaniu kategorię *Aufhebung*. Jest to

to take part in forming it. The implication is that these acts are not random or ambivalent. On the contrary, they are of necessity embedded and situated. The following consequence is that we accept and cherish the fact that as agents we are not innocent, not outsiders; we are participants with very varied scales of attention and access. This again requires an ability to take distance and to return, to be able to push and pull, leaving and returning to the site, to the site of the crime, as in the crucial act already mentioned above of – not now or never, but now and forever – thinking through what do you do when you do what you do.

But then the question remains: how? And what sort of tools for thinking can we use in these never-ceasing situated negotiations and navigations? I would suggest that the helping hand, or the guiding light, is available through two interlinked propositions that both underline the necessity for serious contextualizing that is acutely aware of its own *Wirkungsgeschichte*. They in themselves are not answers, but they are tools to think with and to walk with. They are tools we must know well enough, where they come from and what they impose, but the important point is not to get stuck on wondering at the essence of these tools. They are here articulated as ways to do something, not to stop the activity within a practice.

First, starting with Hegel and then continuing with Vattimo, these strategies are about how we both imagine and construct these crucial relationships of roots that we define and quarrel with, and routes that we take and that also take us along with them. What we can learn from Hegel (1970) and take with us for this task is the concept of *Aufhebung*. This is a concept that we will distance from the original source, not only as a tool for thinking, but indeed as a concept which, unlike in Hegel's use, does not aim at any type of metaphysical relevance. It is a concept that is repeated, but re-thought and slightly twisted to

pojęcie, które oddzielimy od oryginalnego źródła nie tylko jako narzędzie myślenia, ale także jako koncepcję, która – w przeciwieństwie do jej użycia przez Hegla – nie stara się sugerować jakiegokolwiek metafizycznego odniesienia. Jest to pojęcie, które jest powtórzone, lecz jednocześnie przemyślane i lekko przekreślone, by stać się swoją własną obecną rzeczywistością. Zatem zamiast starać się usilnie znaleźć jedno słowo stanowiące tłumaczenie (w angielskim zazwyczaj używa się terminu „sublation”), lepiej jest przybliżyć ten termin przy pomocy poniższych opisów.

Przy pomocy terminu *Aufhebung* oraz odnosząc się do kluczowej koncepcji procesu dialektycznego, który miał na myśli Hegel, naszym życzeniem i celem jest próba wyjścia poza przeszłość przy jednoczesnym zachowaniu z niej czegoś na dalszą drogę. Odbywa się to w kategoriach relacji tego, jak postrzegamy to, skąd przychodzimy, gdzie jesteśmy i gdzie chcielibyśmy się przemieścić. Jest to ciągłe rozpatrywanie i negocjowanie tego, jak stać się częścią, ale także jak zachować dystans, jak iść dalej z określoną tradycją czy zwyczajem naszego serca, przy jednoczesnym przekształcaniu i aktualizowaniu go. Coś się zmienia, coś się wydarza, lecz nic nie dzieje się bez wzajemnych powiązań wszystkich uczestników i elementów zawartych w tym procesie. Chodzi tu o to, jak wykonać gest tam, gdzie wywoła on reakcję, zarówno niepokój, jak i świadomość, a następnie naciskać dalej. Jest to miejsce pozornej sprzeczności, gdzie w grze są dwie siły: ta, która zachowuje i ta, która zmienia, kasuje i utrzymuje, popycha i ciągnie, co w dużej mierze polega na odpowiedzi i reakcji na wydarzenia. Jest to zestawienie, które nie jest już sprzecznością, kiedy zaakceptujemy, że obie strony bezwzględnie się potrzebują i od siebie zależą.

Jeśli chodzi o politykę tożsamości, mówimy tu o koncepcji zmieniającego się tożsamego, koncepcji, która została następnie sformułowana w hermeneutyce jako wzajemna relacja tożsamości ipse i idem (zob. Ricoeur 1992), gdzie coś pozostaje

become its own present actuality. Therefore, instead of achingly striving for one word as a translation (the common English word used is ‘sublation’), it is better to frame the concept through the following descriptions.

With the concept of *Aufhebung*, and with a nod to the core idea of dialectical process which Hegel had in mind, the wish and aim is to try to go further, to go beyond but at the same time preserve something from the past, taking something with us. This happens in terms of the relationships of how we comprehend where we come from, where we are and where we might want to move. It is the constant revisiting and negotiation of how to be part, but then again how to gain distance, how to continue with a tradition or a habit of the heart but at the same time transform and actualize it. Something is changing, something is happening, but nothing is happening without the interrelatedness of all the participants and elements in the process. It is about how to place one’s finger where it causes reactions, both unease and awareness, and then to keep pushing. It is that site of apparent contradiction where two forces are at play: preserving and changing, canceling and keeping on, a push and a pull that is very much about responding and acting upon. There is a juxtaposition that is no longer a contradiction, once it is acknowledged that both sides absolutely need and depend on each other.

In terms of identity politics, we are talking about the idea of the changing same, an idea that is then conceptualized in hermeneutics as the interconnectedness of ipse and idem identities (see Ricoeur 1992) where something stays the same and something changes – or, just for comparison, it is conceptualized by post-colonial studies as the relationship where the way we understand who we are is taking place in the combat and in the combination of negotiating between our roots and routes (see Gilroy 1993).

takie samo i coś się zmienia – lub po prostu, dla porównania, jest conceptualizowane w badaniach postkolonialnych jako relacja, w której nasze rozumienie tego, kim jesteśmy stanowi efekt walki i negocjacji między naszymi korzeniami a naszymi szlakami (zob. Gilroy 1993).

Podobny cel, choć z nieco innym podejściem do tego problemu, zdradza Vattimo (2003, 160, 172) i jego pojęcie *Verwindung* – które zapożycza on otwarcie od Heideggera, lecz używa na swój własny sposób. Potencjalny akt i czyn *Verwindung* polega na procesie odchodzenia, ale także wracania. Jako wersja translacji, wskazuje na słowa takie jak zniekształcenie, akceptacja, rezygnacja i rekonwalescencja. Jest to silna więź z miejscem, z którego się pochodzi – lecz tego rodzaju więź, która poprzez zestaw powtórzeń, nie reprodukuje się taką, jaką była, lecz zmienia znaczenie. Szarpie się i zniekształca, przekręca relacje i konotacje. Odnosi się to bezpośrednio do krytycznych, procesualnych i elastycznych relacji, które mamy ze swoją przeszłością, terażniejszością i przyszłością, procesów i relacji, których nie możemy przemóc. Możemy jedynie działać w nich i poprzez nie – porzucając je, by odzyskać je na nowo, choć zarówno to, kto je odzyskuje i jakimi je odzyskuje, jest nieco odmienione.

W przypadku Vattimo chodzi o to, jak odnosimy się i jak rozumiemy pojęcie nowoczesności. Raczej niż traktować je w kategoriach albo/albo jako coś, czego należy się pozbyć, jako rodzaj choroby, którą należy wyleczyć, naszym krytycznym, refleksyjnym zadaniem jest przyznanie, że jest to częściowo nawyk naszego myślenia, i że jest to zdecydowanie coś, z czym musimy sobie poradzić, a nie temu zaprzeczać, demonizować to, przymilać się, czy gloryfikować, zamiast produktywnie się z tym skonfrontować. Jest to coś, co ciągnie się za tobą, czy tego chcesz, czy nie, coś, co musisz ze sobą zabrać, ale także zmienić z biegiem czasu i z należną troską. Nie ma nic autentycznego z natury, do czego moglibyśmy wrócić. Wszystko, co mamy, to

A similar aim, but with a bit different take on the problem, is provided by Vattimo (2003, 160, 172) and the concept of *Verwindung* – something he takes openly from Heidegger, but instead of just mimicking it, he does something with it. The potential act and deed of *Verwindung* is about the process of departing, but also returning. As a version of translations, it points towards words such as distorting, acceptance, resignation and convalescence. It is the tight connection to where one comes from – but a connection that, through a set of repetitions, is not reproducing itself as it was but changing its meaning. It is wrenching and distorting, twisting and turning the relationships and connotations. This refers straightforwardly to the critical process-based and open-ended relationship that we have with our past, present and the future, a process and relationship that we cannot overcome. We can only work in and through it – leaving it in order to get back to it again, while both who gets back and what we get back to is slightly altered.

In Vattimo's case it is about how we relate to and understand the concept of modernity. Rather than treating it in a either/or fashion as something to get rid off, as a kind of a sickness that has to be cured, the critical reflective task is to admit that it is part of our habits of thought, and that it is definitely something we must deal with, not deny, not demonize, not cajole, not glorify, but confront productively. It is something that follows you, whether you want it or not, something you have to take with you, but also to alter with time and with care. There is nothing authentic in itself that we can return to. All we have is the process of relating to and reflecting on it. It is the actuality of a resistance to metaphysical truths and the responsibility to articulate situated and committed interpretations of values and contents of concepts.

There is an example of social imaginary and also social imagination that is directly linked to Vattimo's personal history a beautifully told story

proces odnoszenia się do tego i refleksji nad tym. Jest to rzeczywistość oporu wobec prawd metafizycznych i odpowiedzialność, by wyrazić wynikające z określonego miejsca i zaangażowane interpretacje wartości i treści, jakie niosą ze sobą pojęcia.

Istnieje przykład społecznego imaginarium i także wyobraźni społecznej, który jest bezpośrednio związany z osobistą historią Vattimo (1999), pięknie opowiedzianą historią, którą przedstawia w autobiograficznej książce poruszającej jego relację z katolicyzmem. Wersja tej religii nadal wyraźnie kształtuje część prywatnego życia Vattimo: nie tylko jego poglądy polityczne jako anty-konserwatywnego myśliciela lewicowego, ale także jego preferencje seksualne. Vattimo stawia czoła dylematowi, jakim jest negocjowanie własnego pragnienia i potrzeby wiary z wiarą, która neguje istotne elementy jego osobistych wyborów i wierzeń. Jego strategia jest dobrym i wiarygodnym przykładem wyobraźni społecznej. Nie ma tu udawania i ukrywania bólu, złudzenia łatwego pozbywania się dylematu. Zamiast tego dylemat zostaje uobecniony – i przepracowany w procesie trwającym nie tygodnie czy miesiące, ale lata i lata, w trakcie których Vattimo jest w stanie przekonać samego siebie, że może i musi odnieść się do swojej wiary w taki sposób, by miało to sens w odniesieniu do jego własnych społecznych i politycznych wierzeń i wartości. Oznacza to także, że coś zabiera, ale także wiele z polityki kościoła i jego sentymentów zostawia za sobą. To, co zostawia za sobą, określa nie jako uprzedzenie, którym właściwie jest, lecz jako przesąd. Przepracowuje on przesąd odkładając na bok ogromne uprzedzenie i zabiera ze sobą dwie główne zasady: zasadę miłości i braku przemocy.

Zatem, aby podsumować, idea sfery publicznej, przestrzeni publicznej i sztuki współczesnej w nich i poprzez nie nie jest czymś, co jest czymś *an sich*, lecz staje się i materializuje jako coś innego poprzez swoją szczególną aktualizację. Teoretycznym punktem wyjścia jest zrozumienie i pielęgnowanie tego, jak treść pojęć definiowana jest poprzez

that he deals with in the autobiographical book that addresses his relationship with Catholicism. A version of that religion still clearly shapes a part of Vattimo's personal life: not only his political views as a anti-conservative left-wing thinker but also his sexual preferences. Vattimo faces the dilemma of how to negotiate his wish and need to be attached to a religious belief that negates such important parts of his personal choices and beliefs. His strategy is a fine and credible example of social imagination. There is no pretense of hiding the hurt, or illusion of easily getting rid of the dilemma. Instead, the dilemma is embraced – and worked through, in a process not of weeks or months but of years and years, during which Vattimo is able to convince himself that he can and must relate to his religious belief in such a way that it makes sense in relation to his own social and political beliefs and values. This means that he takes something, and leaves a lot of other stuff from Catholic church politics and sentiments behind. What he leaves behind is something he labels not the prejudice which it is, but the superstition it is. He works through the superstition, leaves the vast prejudices aside, and takes with him two central principles: the principles of love and non-violence.

Thus, to sum up, the idea of public sphere, public space and contemporary art in and through them is not of something that is anything *an sich*, but becomes and materializes as something else through its specific actualization. The theoretical starting point is to realize and cherish how the content of concepts is defined through certain values, wants, wishes, interests and fears. This is a setup I would like to conceptualize as the idea of seeing the world in terms of 6 C's: constructed, conflictual, contested, contextual, confused, and hopefully also compassionate. I will fully address this list and its content in the next chapter.

But already here it is important to state that what this means is that (while the doves cry and the item bought in late '80s finally gets stuck on

określone wartości, pragnienia, życzenia, zainteresowania i lęki. Jest to konfiguracja, którą chciałbym skonceptualizować jako ideę postrzegania świata w kategoriach 6 K: jako konstruowanego, konfliktowego, kontestowanego, kontekstowego, skonfundowanego i, miejmy nadzieję, także pełnego współczucia (compassionate – przyp. tłum). Odniosę się w pełni do tej listy i jej zawartości w kolejnym rozdziale.

Lecz już w tym miejscu istotne jest, by określić, co oznacza, że (podczas gdy gołębie płaczą, a płyta kupiona w późnych latach osiemdziesiątych wreszcie utknęła w odtwarzaczu CD już na zawsze) mamy wielką potrzebę i konieczność partycypacji w tworzeniu i kształtowaniu treści pojęć, nie gdzieś w abstrakcyjnych asocjacjach, ale tutaj, teraz, zarówno fizycznie, jak i dyskursywnie. Wskazuje to także na procesy komunikacji, w których to, co dzieje się w jakiegokolwiek sytuacji (bez względu na to, czy dzieje się to z tekstami czy obrazami), jest podwójnym aktem zarówno/i. Chodzi tu o to, by być świadomym podwójnego aktu, w wyniku którego jakiegokolwiek obraz, pojęcie lub symbol zarówno działa, by opisać i zdefiniować, jak i komentuje, lecz jednocześnie wpływa na rzeczywistość. Możemy odnieść się do tego czyniąc rozróżnienie pomiędzy rzeczywistością a faktycznością (jak miało to miejsce już wyżej), lub możemy wskazać na rozróżnienie pomiędzy prawdziwą a powierzchowną wartością obrazu.

Jakkolwiek zdecydujemy się nazwać ten proces, nie chodzi w nim o to, czym jest treść pojęć, ale o to, jak są zarówno definiowane, jak i używane, jako produktywny proces otwarty na użycia i nadużycia. To właśnie z tego wynika silne pragnienie, by przenieść punkt skupienia z konceptualnego imaginarium na wyobraźnię konceptualną, ze stałego i statycznego podejścia na coś przypominającego społeczną i przestrzenną wyobraźnię, na coś, co wydaje się możliwe, potencjalne lub niemożliwe. W tym nigdy niekończącym się procesie, jak przypomina nam Hoy (2004, 232),

the CD player for ever and ever) we have a great need and necessity to participate in the making and shaping of the content of concepts, not somewhere in abstract associations, but right here, right now, both physically and discursively. It also points to the processes of communication in which what goes on in any situation (regardless whether it is happening with text or images) is a double act of both/and. This is to be aware of the double act of how any image, concept or symbol both acts to describe and to define, how it comments on but at the same time affects reality. We can address this by making the distinction between factuality and facticity (as has already been done above), or we can point to the distinction between the truth value and the face value of an image.

However we decide to label it, the process is not about what the content of concepts is, but about how they are both defined and used, as a productive process that is open for use and abuse. It is from this that the strong wish to change the focus from conceptual imaginary to conceptual imagination arises, to alter the focus from a stable and static take to something like social and spatial imagination, toward what seems possible, potential or impossible. In this never-ending process, as Hoy (2004,232) so well reminds us, and as the task we have set for ourselves articulates, while learning to use and then to share acts and tools of critical resistance we must constantly be aware of the temptation to fall into either anything-goes nihilism or nothing-matters cynicism. The choice entices from both sides with its simplicity and overwhelming moralism, but in the end just provides false relief, like the act of pissing in your pants. Yes, that is a vulgar example – but so very direct in the experience of what is at first warm and cozy rapidly turning into something very different and disgusting. Therefore, instead of looking for instant release and satisfaction of any kind, what

i co wyrażają zadania, które przed sobą postawiliśmy, ucząc się używać i następnie dzielić się narzędziami krytycznego oporu, musimy być wciąż świadomi pokusy wpadnięcia albo w nihilizm typu wszystko przejdzie lub cynizm typu nic nie ma znaczenia. Wybór kusi nas z obu stron swoją prostotą i przygniatającym moralizmem, jednak ostatecznie dostarcza tylko złudzenia ulgi, podobnie jak akt zskania się we własne spodnie. Tak, to wulgarny przykład – ale jak bardzo bezpośrednio oddaje doświadczenie czegoś, co jest początkowo ciepłe i przyjemne, a zaraz potem zmienia się w coś bardzo innego i obrzydliwego. Zatem zamiast szukać natychmiastowej przyjemności i satysfakcji jakiegokolwiek rodzaju, musimy dalej tworzyć i generować, a następnie pozwolić naszym czynom zakiełkować, czynom, które ze swojej natury nie pochodzą znikąd, ale są zawsze zarówno ograniczone jak i związane z konkretnym miejscem, czyny, które muszą zakiełkować, rozwinąć się i powoli wyewoluować, jednak zawsze z dozą przyjemności.

By poruszyć ostatni punkt idąc za tekstami Judith Butler (2005), należy dodać, że pogrywanie i łamanie tych oczekiwań i norm stanowi bardzo polityczny akt sprawiania, że rzeczy stają się możliwe. To właśnie dzieje się w życiu seksualnych i genderowych mniejszości, kiedy coś, co postrzegane i doświadczane było jako niemożliwe, skazane na niepowodzenie i niemożliwe do wprowadzenia w życie, zmienia się w coś, co jest możliwe: jest to z pewnością zarówno polityczne, jak i apolityczne osiągnięcie – coś, co w praktyczny sposób wyraźnie pokazuje przemianę danego imaginarium społecznego.

Zadaniem naszym jest, by sprawić, by ta nadal zbyt stęchła wersja społecznego imaginarium zmieniła się w akt społecznej wyobraźni, która jest otwarta i elastyczna, giętka w swej przyjemności myślenia-wraz i współ-odczuwania. By zrealizować to zadanie będziemy potrzebowali wszelkiej pomocy, jaką możemy otrzymać, kupić, pożyczyć czy ukraść. Lecz wtedy jest to proces, w trakcie

we must keep on doing is creating and generating, and then allow the acts to grow, acts that by their nature do not come out of nowhere, but are always both limited and situated, acts that must grow, extend and evolve slowly, but always with pleasure.

To touch on one final point, following the writings of Judith Butler (2005), one should add that playing with and breaking these expectations and norms is the very political act of making things become possible. This is what happens, for example in the lives of sexual and gender minorities, when something that used to be seen and experienced as impossible, unviable and unlivable, turns into something that is possible: it is most certainly both political and a political achievement – something that in a hands-on manner very clearly demonstrates the alteration of a given social imaginary.

The task is to make that still too stale version of a social imaginary turn into an act of social imagination that is open-ended and flexible, elastic in its pleasure of thinking with and empathizing. In this task we will need all the help we can get, buy, borrow or steal. But then, it is a process during which something can actually change from being impossible to being seen as potential and even probable. It is a process that is without guarantees and without any prepaid codes for doing or achieving the right thing.

However, with the truck load of luck that we depend on in these give-and-take processes of meetings and negotiations, here and now, we do have a tentative, often far too abstract yet hopeful and constructively critical strategy for survival when we are able and willing to give credible and challenging content to the subtitle that has been effectively hidden but present through the whole chapter. The title is stolen and given back from an old pop song that still manages, at least for me, to stir those motions of emotions of social imaginary: what's so funny about peace, love

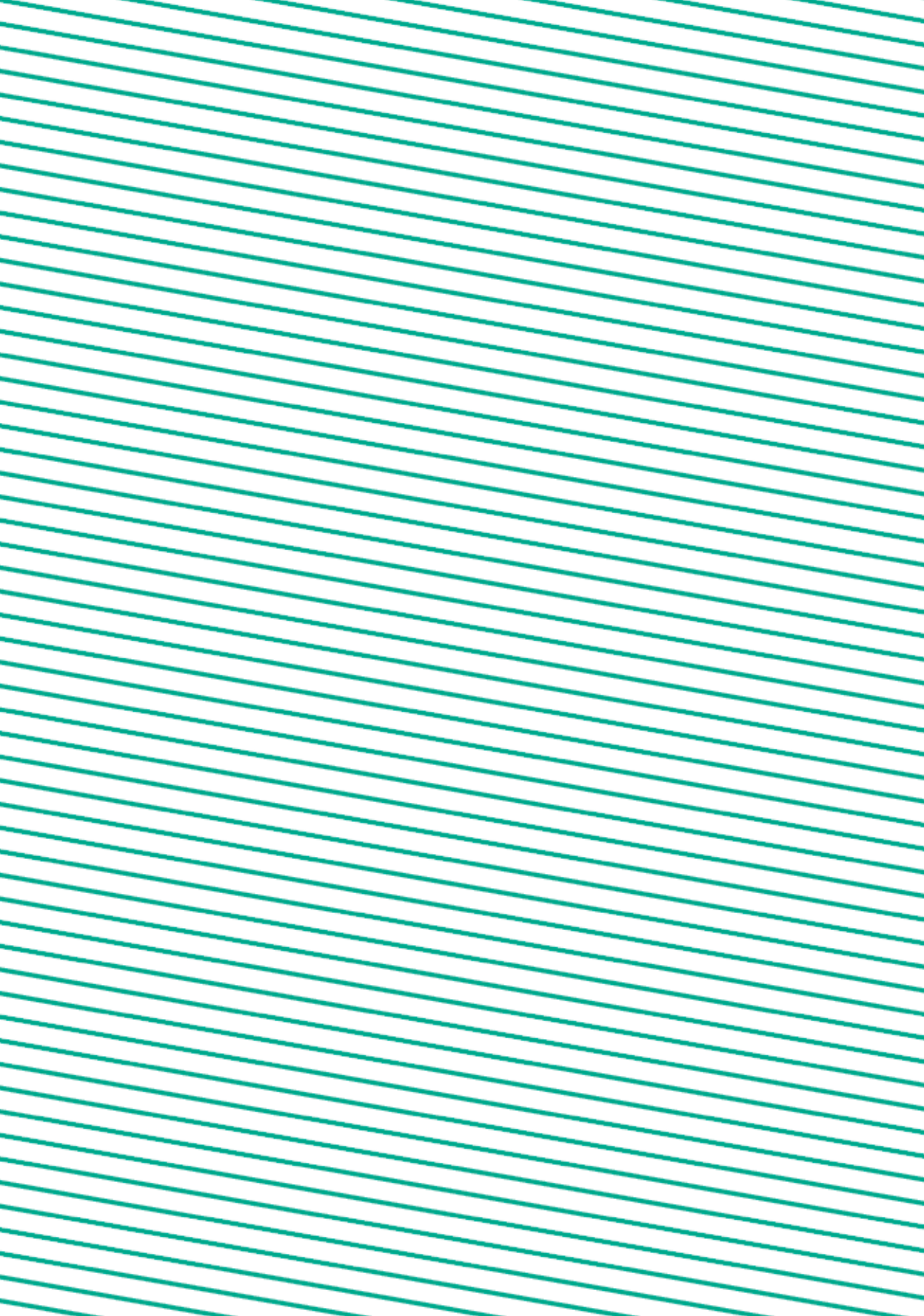
którego coś może rzeczywiście się zmienić z bycia niemożliwym w bycie postrzeganym jako potencjalne, a nawet prawdopodobne. Jest to proces, który nie daje gwarancji, ani weksli na przyszłe zrobienie czy osiągnięcie tego, co trzeba.

Niemniej jednak, mając bardzo dużo szczęścia, na którym polegamy w procesie wymiany, spotkań i negocjacji, tutaj i teraz mamy wstępną, często zbyt abstrakcyjną, lecz pełną nadziei i konstruktywnie krytyczną strategię na przetrwanie, kiedy chcemy i możemy nadać wiarygodną i stawiającą wyzwania treść podtytułowi, który pozostawał skutecznie ukryty, choć obecny w całym tym rozdziale. Tytuł został ukradziony i oddany starej piosence pop, która nadal jest w stanie, przynajmniej dla mnie, poruszyć pokłady emocji społecznego imaginarij: co jest właściwie fajnego w pokoju, miłości i zrozumieniu? Jest to tytuł, który powinien nam pozwolić śmiać się z samych siebie i ze sobą oraz szansa, by użyć wyobraźni, by być dumnym i naiwnym, dumnym, by wierzyć, że rzeczy naprawdę można zmienić na lepsze – i jest to lepsza (bardziej znacząca, zniuansowana i troskliwa reakcja) jako sposób dojścia do tego, kim jesteśmy, gdzie jesteśmy i jak jesteśmy sami ze sobą i naszym otoczeniem.

and understanding? It is a title that ought to give us the liberty to laugh at ourselves and with ourselves, and the chance to use that imagination to be proud to be naive, and proud to believe that things can indeed change for the better – and that is better (more meaningful, nuanced and a caring response), as in the ways of figuring out who we are, where we are and how we are with ourselves and our surroundings.



Bliskie spotkania.
Strategie współpracy
Close Encounters.
Strategies of Collaboration



Mel Chin

| NADAL musimy dyskutować o PIENIADZACH | We STILL Need to Discuss MONEY

Musimy omówić jeszcze jedną kwestię: współpracę.

Ten obraz pochodzi z 1931 roku. Nie wiem, kim jest ten młody polski mężczyzna, ale znamy nazwisko malarza: M. Svjatik.

To jest *Unauthorized Collaboration* (*Nieoficjalna kolaboracja*). Posłużyłem się portretem, który utracił styczność ze swoją pierwotną rodziną i zawłaszczyłem go, traktując go nożami i klejem – teraz jest w nowej rodzinie, będącej częścią dyskursu sztuki współczesnej.

W skrócie obraz ten przedstawia okropność współpracy z *faszyzmem* jako działania zdecydowanie problematycznego, niewygodnego i wątpliwego, wskazując na kontrapunkt możliwy w rękach artysty. Nawet jeżeli wydaje nam się, że wspólne działanie twórcze broni się przed faszyzmem, nasza praca w przestrzeni publicznej i tak musi być poddawana w wątpliwość, zderzana z problemami i czyniona niewygodną za sprawą krytycznej analizy i debaty. Tylko tak może zachować swój wyjątkowy charakter – inaczej popadnie w ogłupiającą rutynę lub stanie się współwinna krzewienia ideologii nacjonalistycznej. (Fig. 1.)

Chciałbym przytoczyć opis tego zadania.

Wspomniałem o stawianiu siebie w niewygodnej pozycji, ale można też zastosować ten zabieg w stosunku do innych. Kiedy byłem młodszy, zdarzyło mi się celować do publiczności z karabinu. Macie szczęście, że dziś mam ze sobą tylko gitarę.



Fig. 1. | (*Nieoficjalna kolaboracja*) *Osiem lat później*, M. Svjatik / Mel Chin, 1931/2012, Olej, płótno, różne materiały dodatkowe, PVA, drewno, pigment. Zdjęcie dzięki uprzejmości Paula Hestera / (*Unauthorized Collaboration*) *Eight Years Later*, M. Svjatik / Mel Chin, 1931/2012, oil on canvas, various support materials, PVA, wood, pigment. Image Courtesy of Paul Hester

We need to discuss this other concept, collaboration.

This painting is from 1931, and I don't know the young Polish man, but we do know the name of the painter, M. Svjatik.

This is an *Unauthorized Collaboration*. I have taken a portrait that has lost its relationship with its original family, and I have reclaimed it - by abusing it with knives and gluing; now it's in

W 1993 roku dałem wykład w DIA Center for the Arts pt. *Widzę – mechanizm zakażenia jako rebelia*. Badałem zagadnienia, których nienawidzę: metody stosowane przez wojskowych snajperów w służbie tak zwanej demokracji oraz HIV – wolno rozmnażającego się retrowirusa, który stał się zgubą kreatywnych istnień ludzkich. Nasz świat podlega bowiem nieustannej transformacji za sprawą ukrytych mechanizmów gospodarczych, politycznych, wojskowych i niewidzialnych patologii w o wiele większym stopniu niż za sprawą dzieł sztuki. Prezentacja w DIA była medytacją na temat tego, jak można nauczyć się działać skutecznie i z ukrycia tak jak niszczycielskie organizmy – snajper i wirus – w celu rozprzestrzeniania idei. (Fig. 2.)



Fig. 2. | *Widzę (... mechanizm infekcji jako rebelia)*, 1993. Dokumentacja: performans na konferencji Eco-Tec w Dia Center for the Arts, Nowy Jork // *See (... The Insurgent Mechanics of Infection)*, 1993, Documentation: Performance for Eco-Tec Conference at Dia Center for the Arts, New York City / © Photo: Gianfranco Montagna

Wyposażyłem celownik karabinu w mikrofon, żeby opowiedzieć się za kolektywnymi strategiami zorientowanymi na innych. Wzywałem do przeanalizowania mutacyjnego, wirusowego potencjału regeneracji, czyli strategii, którą moglibyśmy wykorzystać do działania na rzecz zmian w społeczeństwie.

Rozważania te wyraziły się w następujących pracach, których nie wykonałem.

Przykłady: Czasem trzeba być pretensjonalnym. To srebrna broszka w kształcie komara przenoszącego wirus żółtej febry. (Fig. 3.)

a new family that is part of the discourse of contemporary art.

In essence, this image about the horror of collaboration with *fascism* as an absolutely troublesome, uncomfortable and questionable act indicates the counterpoint possible in the hands of an artist. But even if we believe the collaborative creative act is immune from fascism, the work we do in the public still must be questioned, troubled and made uncomfortable with critical analysis and debate to maintain its unique character or we let it fall into mind-numbing routine or nationalistic complicity. (Fig. 1.)

I just wanted to state that job description.

Speaking of making myself uncomfortable, we can do it to others as well. When I was younger I once pulled a rifle on the audience. You are quite lucky I only have a guitar tonight.

In 1993, at the DIA Center for the Arts, I delivered a lecture *I See the Insurgent Mechanics of Infection*. I was researching what I hated, the methodologies of a covert military sniper serving the so-called democratic state, and that of the HIV [a slowly replicating retrovirus] that had evolved into the destroyer of creative human lives. After all, our world is endlessly being transformed by undercover mechanics of economics, politics, military practice and unseen pathologies – much more than by works of art. The presentation at DIA was a meditation on learning to adopt the efficiency and convert nature of destructive organisms – of the sniper and the virus – as a means of disseminating ideas. (Fig. 2.)

I outfitted the scope of a rifle with a microphone in order to speak in a voice that advocated egoless, collective strategies. I promoted looking into the mutative, viral capacities of regeneration as a strategy we could all use as artists to promote societal change. That research evolved into these works – that I did not make.

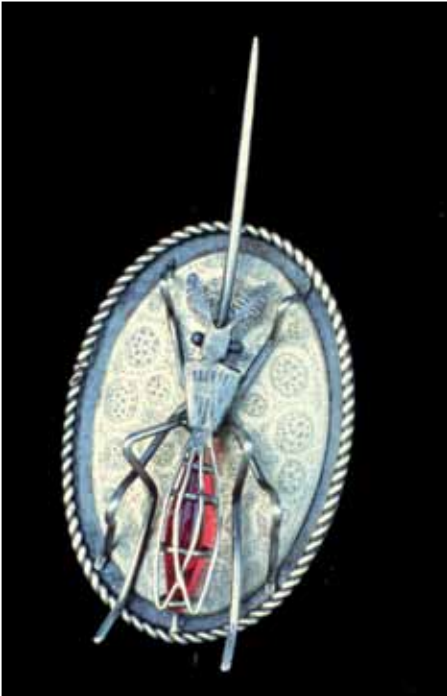


Fig 3. | Broszka w kształcie komara, srebro, szkło, stal, 1995-1997 (kontynuowana na licencji). Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Mosquito Brooch, silver, glass, steel, 1995-1997 (continuing through syndication). Image Courtesy of the GALA Committee

Czasem trzeba być niezadowolonym. To magazynek AK-7 przymocowany do spodu amerykańskiej torby pocztowej. (Fig. 4.)

Czasem trzeba być trochę jak David Hockney. To obraz namalowany w manierze Hockneya przedstawiający miejsce pobicia Rodneya Kinga. Uniewinnienie policjantów odpowiedzialnych za to pobicie stało się przyczyną rozruchów w Los Angeles w 1992 roku. (Fig. 5.)

Czasem trzeba mówić bez ogródek i ujawniać prawdziwy obraz rzeczy. To jest *Total Proof*. W tej pracy skutki amerykańskiego terrorystycznego bombardowania przypominają kształtem znaną reklamę wódki. (Fig. 6.)



Fig. 4. | Wydanie rządowe, Zmodyfikowana amerykańska torba pocztowa z magazynkiem AK-47, 1995-1997 (kontynuowana na licencji). Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Government Issue, Altered U.S. Mail Bag with AK- 47 Clip, 1995-1997 (continuing through syndication). Image Courtesy of the GALA

Examples: Sometimes you have to be artsy/craftsy. This is a silver brooch that is made in the form of a Yellow Fever virus. (Fig. 3.)

Sometimes you have to be disgruntled. This is an AK-7 magazine attached to the bottom of a U.S. Postal bag. (Fig. 4.)

Sometimes you have to be a little bit like David Hockney. This is a painting done in the manner of Hockney, of the place Rodney King was beaten. The acquittal of the policemen who beat him precipitated the riots in Los Angeles of 1992. (Fig. 5.)

Sometimes you have to tell it like it is and advertise the truth of things. This is *Total Proof* where the shape of the aftermath of an American terrorist



Fig. 5. | Rodney King, akryl, płótno, 1995-1997 (kontynuowana na licencji). Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Rodney King, acrylic on canvas, 1995-1997 (continuing through syndication). Image Courtesy of the GALA Committee

Wszystkie z powyższych prac znalazły się na planie amerykańskiej opery mydlanej *Melrose Place*. Zespół działający pod nazwą GALA Committee umieszczał te dzieła sztuki na planie serialu przez dwa lata. Rekwizyty te stanowiły ukryte ikony, umieszczone w komercyjnym programie telewizyjnym, który był powtarzany przez globalne licencjonowanie.

W jednym z odcinków *Melrose Place* odbyła się nawet aukcja z użyciem naszych rekwizytów. My zorganizowaliśmy własną aukcję w Beverly Hills, na której sprzedaliśmy wszystkie rekwizyty, a zyski ze sprzedaży przekazaliśmy organizacji prowadzącym edukację kobiet w Los Angeles i Georgii. GALA Committee został następnie rozwiązany. (Fig. 7.)



Fig. 7. | Kadry z *Melrose Place*. Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Video captures from *Melrose Place*. Image Courtesy of the GALA Committee

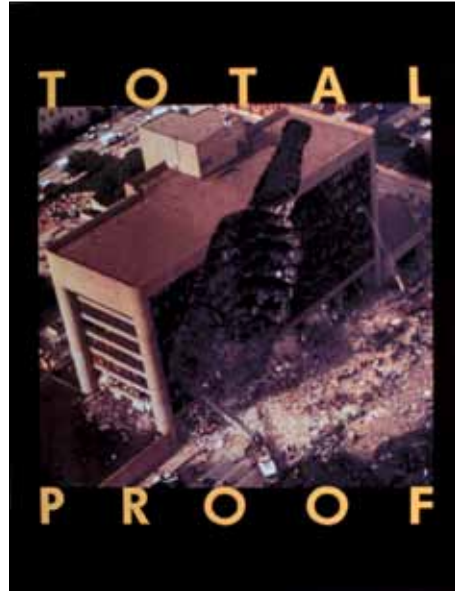


Fig. 6. | *Total Proof*, Komputerowo zmodyfikowane zdjęcie na piance, z serii „W imię miejsca”, 1995-1997 (kontynuowana na licencji). Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / *Total Proof*, computer altered image on foam core, as part of “In the Name of the Place”, 1995-1997 (continuing through syndication). Image Courtesy of the GALA Committee

bombing mimics a well-known Vodka advertisement.

All of these pieces were on the set of the American soap opera, *Melrose Place*. A collaborative team, called the GALA Committee, inserted these art works on *Melrose Place* for two years. These props were covert icons, inserted into a commercial television host that would be repeatedly broadcast through the capacity of global syndication. They even held an auction on *Melrose Place* using our props, and we had our own auction in Beverly Hills, where we sold all the props and we gave all the money to women’s educational organizations in L.A. and Georgia. The GALA Committee was disbanded afterwards. (Fig. 7.)

The work of the GALA Committee was a covert operation on prime time television that can be used as a blueprint for other art ideas.

Prezentowana praca GALA Committee była tajną operacją przeprowadzoną w serialu emitowanym w godzinach największej oglądalności. Można ją traktować jako strategię dla innych projektów z dziedziny sztuki.

Oto fragment *Melrose Place*.

Artystyczny opis sceny: Bohaterka została zaproszona na wystawę *Uncommon Sense* [Niezdrowy rozsądek] do Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles. Zostaliśmy tam sfilmowani na tle prawdziwej wystawy pod tym samym tytułem (wystawy prac, które umieściliśmy w serialu), czym zburzyliśmy czwartą ścianę między fikcją a rzeczywistością.

W tej scenie bohaterowie rozmawiają o tym obrazie. Kobieta mówi, że przypomina jej robaczki świętojańskie. Mężczyzna odpowiada, że to raczej walka z pożarem, bo obraz przedstawia bombardowanie Bagdadu. Za sprawą sztuki współczesnej wprowadziliśmy więc krótką wymianę zdań, która pogłębia polityczną treść komercyjnego narzędzia.

W tej scenie bohaterka (Amanda, grana przez Heather Locklear) opowiada o tym, że chciałaby być artystką. Braliśmy udział w pisaniu tej części scenariusza – postać mówi, że chciałaby: zapomnieć o interesach i [zamiast tego] *zająć się malowaniem*, mówi też, że: *bycie biednym jest beznadziejne*. Dzięki tego rodzaju interakcjom wyposażyliśmy serial poświęcony rozrywce i konsumpcji i emitowany w najlepszych godzinach oglądalności w niezbędny komentarz społeczny. (Fig. 8.)



Here is an excerpt from *Melrose Place*.

Artist description of the scene: The character is invited to the *Uncommon Sense* exhibition at L.A. MOCA where filming was arranged in the actual exhibition of the same name (of the works we had put on the television) thus breaking the fourth wall between fantasy and reality.

Here they are talking about this painting. She says: *It looks like "fireflies"*. He says: *More like firefight, it is the bombing of Baghdad*. So here we have brought in, with contemporary art, a short discourse to deepen the political content of a commercial vehicle.

Here she (the character Amanda, as portrayed by actress Heather Locklear) is talking about wanting to be an artist. We helped write the script – about how she thought about: *forgetting about business and [instead] painting* and she even says: *poverty sucks*. Through this type of interaction, we provided a necessary social commentary on prime time television that is dedicated to entertainment and consumption. (Fig. 8.)

At first, the editors excised this whole scene, BUT, the producers we worked with convinced the executive producer to put back the whole sequence, and it was broadcast with all the messages that we inserted.

In this scene, the actors are going to be interrupted by the publisher of "Artforum". (Fig. 9.)



Fig. 8. i 9. | Kadry z *Melrose Place*. Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Video captures from *Melrose Place*. Image Courtesy of the GALA Committee

Na początku cała scena została usunięta podczas montażu, ale producenci, z którymi współpracowaliśmy, przekonali producenta wykonawczego, żeby przywrócić całą tę sekwencję. Serial został wyemitowany ze wszystkimi treściami, które w nim umieściliśmy.

W tej scenie aktorem przeszkodzi wydawca „Artforum”. (Fig. 9.)

Ten rodzaj współpracy nie ma wyrotowego charakteru. Rozpoczęliśmy współpracę ze scenarzystami i producentami popularnego serialu telewizyjnego, żeby zwiększyć jego potencjał przekazywania treści, których oni nie mogli przekazać.

Przed GALA Committee medium, w które wkroczyliśmy skupiało się tylko na sprzedaży produktów – dzięki którym ludzie mieli lepiej pachnieć, ładniej wyglądać i być szczuplejsi. Nam chodziło z kolei o umieszczenie w tle i na pierwszym planie serialu telewizyjnego własnych treści, oscylując między fikcją a rzeczywistością. Chcieliśmy przygotować grunt pod kreatywną emancypację tego najdotkliwiej komercyjnego dyskursu jakim jest amerykańska telewizja w godzinach największej oglądalności.

Wciąż interesuje nas to, w jaki sposób ta ukryta sztuka w przestrzeni publicznej wpłynie na medium telewizyjne – niczym wirus. Na całym świecie, za sprawą licencji telewizyjnej, emitowane są reedycje serialu, więc nasze treści również będą tam powtarzane, nieustannie prowokując do formułowania zmieniających się interpretacji. (Fig. 10.)

Zacytuję zdanie wypowiedziane przez Donalda Rumsfelda, sekretarza obrony w gabinecie George’a W. Busha, którego administracja opowiedziała się za inwazją na Irak: *Człowiek i żółw są do siebie bardzo podobni – żaden nigdzie nie zajdzie, jeśli nie nadstawi karku.*

Nadzorując przebieg wojny w Afganistanie Donald Rumsfeld powiedział także: *Idzie się na wojnę z taką armią, jaką się ma.* Słowa Rumsfelda były reakcją na wątpliwości jednego z żołnierzy,

This notion of collaboration is not subversive. We were collaborating with the writers and producers of a primetime television production to enhance its capacities to say things they could not say.

The medium we entered, before the GALA Committee, was hell bent on selling products - to make people smell better, look better and get thinner. What we were talking about was inserting ideas into the background and into the foreground of the television picture plane, to have an oscillation between reality and non-reality and to set up the grounds for a creative emancipation within a most agonizingly commercial discourse, primetime American television.

We are still interested in how this covert public art will affect the host of TV – like a virus. The reruns of syndicated television replay internationally and our messages will replay within it, provoking mutative interpretations, endlessly. (Fig. 10.)



Fig. 10. | Kadry z *Melrose Place*. Zdjęcie dzięki uprzejmości GALA Committee / Video captures from *Melrose Place*. Image Courtesy of the GALA Committee

This is a quote from Donald Rumsfeld, U.S. Secretary of Defense under G.W. Bush, whose administration promoted the invasion of Iraq: *Man and turtle are very much alike, neither makes any progress without sticking his neck out.*

Donald Rumsfeld also said this while overseeing the battles in Afghanistan: *You go to war with the army you have.* Rumsfeld was responding to a troop who was worried about the inadequate

który martwił się niewystarczającą ochroną pojazdów dostarczanych przez wojsko. Żołnierze montowali do spodu karoserii znalezione złom, żeby ochronić się przed bombami domowej roboty (tzw. IED – improvised explosive devices). Kiedy Rumsfeld zasłaniał się ograniczonymi funduszami, armia, którą dowodził, wydawała średnio 257.808.219,18 USD dziennie.

A to kolejny cytat – tym razem z Buckminstera Fullera: *W gąsienicy nie ma nic, co by zapowiadało, że przemieni się w motyla.*

To dobra metafora tworzenia sztuki. Nigdy nie wiadomo, w co przerodzą się różnorodne inspiracje. Przygotowałem więc tę ogromną tarczę wielkości wspomnianego wojskowego pojazdu Humvee (z ang. „wielozadaniowy pojazd kołowy o wysokiej mobilności”). Wykorzystałem w tym celu zełmowane materiały znalezione na wsi, które pociąłem i złożyłem na wzór plastronu (podbrzusza) amerykańskiego żółwia błotnego Terrapene. Ta praca jest moim hołdem dla żołnierzy. (Fig. 11.)

protection on the vehicles supplied by the army. So much so that troops were bolting junk they found to the bottom of their vehicles to protect themselves from IEDs – improvised explosive devices. When Rumsfeld told this soldier that economic resources were limited, the army he controlled at that time was spending approximately \$257,808,219.18 per day.

Here's another quote - from Buckminster Fuller: *There is nothing in a caterpillar that tells you it is going to be a butterfly.*

This is a good description about making art. Because you never know what will emerge from multiple inspirations. So anyway, I framed out this huge shield, the size of a Humvee (High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle). The military vehicles in question, I did using discarded materials from the countryside, cut and fitted to match the physical characteristics of the plastron, or belly of an American Box Turtle, and did this piece in honor of the troops. (Fig. 11.)

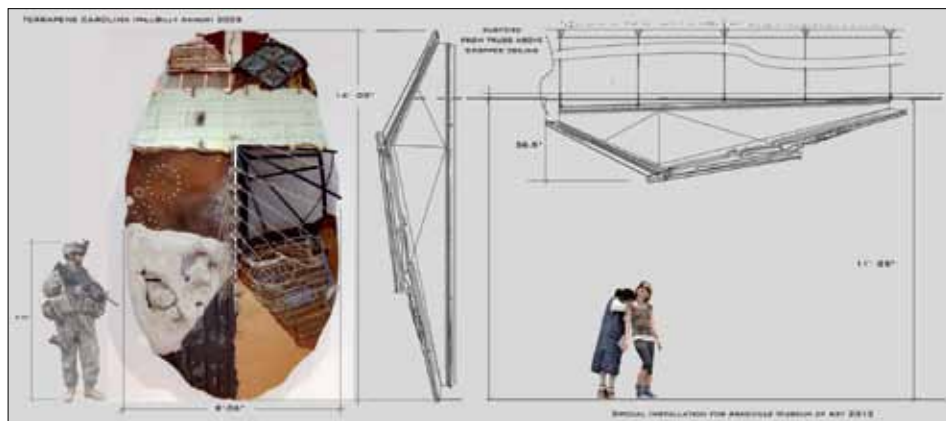


Fig. 11. | *Terrapene Carolina (wojskowy ubiór maskujący)*, 2005, stalowa rama, znalezione materiały. Zdjęcie dzięki uprzejmości artysty / *Terrapene Carolina (Hillbilly Armor)*, 2005, steel frame, found materials. Image Courtesy of the Artist

Moglibyście pomyśleć, że przedstawiłem już swój komentarz artystyczny wyrażający wsparcie dla żołnierzy... i na tym poprzestaną.

Now, you'd think that I'd made my comment as an artist in support of the troops... and I'm done.

Rok temu natrafiłem jednak na pewien artykuł o młodych żołnierzach, którzy po powrocie z wojny cierpią na tak silną traumę, że nie mogą stanowić produktywnej części społeczeństwa. Brali tyle różnych leków na receptę, że umierali podczas snu.

Myślałem, że poprzednią pracą wyraziłem już swój cały komentarz na temat wojny, ale zdałem sobie sprawę, że to nieprawda. Musiałem powiedzieć coś więcej, niekoniecznie przez obiekt sztuki.

Trzeba wzbudzić w sobie uczucie empatii. 30 lat nie grałem na gitarze. Zaczęłem grać na nowo, bo postanowiłem napisać piosenkę, która miała być kolejną formą reakcji na tę sytuację. Mógłby ją zaśpiewać żołnierz, który cierpi z powodu urazu psychicznego i grozi mu śmierć we śnie.

Zagram wam tę piosenkę, dobrze?

To jest głos żołnierza uzależnionego od leków na receptę, który zwraca się do sekretarza obrony Rumsfelda. Śpiewane z akompaniamentem gitary:

*Ta tabletką uspokaja mnie w najspokojniejszą z nocy
Ta łagodzi każdą wyimaginowaną znie wagę
Ta z kolei przynosi mi sen, kiedy nocne demony
Rzucają to, co ze mnie zostało, z powrotem w ogień bitwy*

*W mojej głowie wojna toczy się przez cały czas
W mojej głowie wojna toczy się przez cały czas
Pan mnie tam posłał... Żałuję, że nie był pan na moim miejscu.*

*Mając takie pochodzenie jak ja
Idzie się do wojska, bo tak się przyjęło w rodzinie
Bracia, nawet siostry, rozerwani na strzepy na wrogiej ziemi
Na zawsze zatracili słodkie umiłowanie dźwięku*

*Z dumą służę memu krajowi, ponownie wracałem więc
do miejsca, gdzie piekło rozpala wściekłość i zabija się bez grzechu
Nie mogę jednak zabić koszmarów, które czają się pod moją skórą
Pomagają mi tylko leki, mój jedyny prawdziwy przyjaciel*

*Idzie się na wojnę z taką armią, jaką się ma
A wraca się z armią w rozsypce albo w workach*

But then this article came out about a year ago, about young soldiers coming back from war so traumatized that they could no longer be productive in society. They were taking so many prescription pills that they were dying in their sleep.

I had thought I was done making commentary about the war with the other work, but then I realized I was not. More needed to be expressed and not necessarily through an art object.

It is essential to have empathy revisited. I hadn't played the guitar in thirty years. But I started again because I thought a song could be written in the voice of a traumatized soldier in danger of dying in his sleep as another response.

I'm going to play you a song, is that all right?

So this is in the voice of a soldier, who is addicted to prescription drugs, speaking to the secretary of Defense, Rumsfeld. Sung with guitar:

*This pill makes you calm on the calmest of nights
This one takes the edge off each imagined slight
This one brings me slumber when the demons of the night
Claw my pieces back into the fire fight*

*War never ends in my head
War never ends in my head
You sent me sir... I wish you'd gone instead*

*When you come from where I come from
You take to service, it's what your family's done
Brothers, now sisters, blown apart in hostile ground
lost forever their sweet love of sound*

*I'm proud to serve this country, toured again and again
Where hell unleashes fury, we all kill without sin
But I can't kill the nightmares that crawl in my skin
Talking to prescription, my one and only friend*

*Go to war with the army you have
Come back with an army in a shell/in a bag*

*Walczyłem na pustyni, teraz walczę we własnym pokoju
 Żona nie ma pojęcia o skali mojego zniszczenia*

*W mojej głowie wojna toczy się przez cały czas
 W mojej głowie wojna toczy się przez cały czas
 Pan mnie tam posłał... Żałuję, że nie był pan na moim miejscu.*

Od wielu lat pracuję z brudem. W moich wczesnych pracach wykorzystujących ziemię starałem się połączyć w jedną całość minimalizm, kinetyzm i aktywizm.

Revival Field to bardzo znana praca. Wiele osób myśli, że jako dzieło sztuki definiuje je jego formalna struktura, ale sprawa jest bardziej skomplikowana. (Fig. 12.)

Revival Field to:

Nie tylko współpraca z naukowcem.

Nie tylko badanie gleby przez 3 lata.

Nie tylko wykorzystanie niesamowitej rośliny, która „wyciąga” z gleby metale ciężkie, dzięki czemu można ekstrahować te metale wprost z rośliny i poddawać je powtórnej przeróbce. To tworzenie dowodu naukowego. (Fig. 13.)



Fig. 12. | *Revival Field Pig's Eye Landfill*, St. Paul MN 1991-1993, rośliny, ogrodzenie przemysłowe na składowisku odpadów niebezpiecznych – trwający projekt. We współpracy z dr. Rufusem Chaneyem, starszym pracownikiem naukowym i agronomem z Departamentu Rolnictwa Stanów Zjednoczonych (USDA). Zdjęcie dzięki uprzejmości Davida Schneidera / *Revival Field Pig's Eye Landfill*, St. Paul MN 1991-1993, plants, industrial fencing on a hazardous waste landfill an ongoing project. In conjunction with Dr. Rufus Chaney, senior research agronomist, USDA. Image Courtesy of David Schneider

Revival Field nie jest więc pracą skierowaną tylko do świata sztuki, świata technologii albo nauki, ale mieszkanką. To praca w służbie procesu naukowego

*I fought in the desert, now I fight in my room
 My wife's got no measure of the weight of my doom*

*War never ends in my head
 War never ends in my head
 You sent me sir . . . I wish you'd gone instead*

I have a long history of working with dirt. My early earthworks were trying to tie minimalism, kinetism, and activism – all into one piece.

Revival Field is a well-known work and a lot of people think of its formal structures as defining it as an artwork; but it's more complicated than that. (Fig. 12.)

Revival Field is:

Not just the collaboration with a scientist.

Not just the soil testing for 3 years.

Not just using this amazing plant that can pull heavy metals up from the soil so you can harvest the heavy metal out of the plant and recycle it. It is the creation of scientific proof. (Fig. 13.)

SPECIES DIFFERENCE IN UPTAKE OF CD AND ZN ON REVIVAL FIELD-St.Paul, MN, 1993.				
Species	Zn in Shoots		Cd in Shoots	
	-S	+S	-S	+S
-----mg/kg dry weight-----				
<i>Thlaspi</i>	2350	1330	10.0	9.5
<i>Silene</i>	33.0	43.0	1.3	2.5
Lettuce	60.8	80.5	4.9	7.6
Corn	41.3	31.5	3.1	2.8
Red Fescue	20.5	36.2	1.2	1.6

Fig. 13. | Dowód naukowy na akumulację metali ciężkich ze zbioru w 1992 r. Zdjęcie dzięki uprzejmości ds. R. L. Chaneya, Departament Rolnictwa Stanów Zjednoczonych (USDA) / Scientific evidence of heavy metal accumulation from the 1992 Harvest. Image Courtesy of Dr. R. L. Chaney United States Department of Agriculture

So *Revival Field* is not for the art world only, or for the technology of science only, but a mixture. It is an artwork at the service of scientific process,

– toksyczny obszar oczyszczony przez rośliny-hiperakumulatory stanie się docelowo ukończoną rzeźbą w przestrzeni publicznej.

Ciąłem też książki na kawałki. Stworzyłem 524 kolaże z zestawu encyklopedii. Nie zaprezentuję tutaj wszystkich. Zostały wyeksponowane w jednej sali jako instalacja zatytułowana *The Funk & Wag from A to Z*. (Fig. 14.)



Fig. 14. | *The Funk & Wag from A to Z*, 2012, wycięte zadrukowane strony z „Uniwersalnej encyklopedii powszechnej”, 1953-1956, wyd. Wilfred Funk, Inc., archiwalny klej na bazie wody, 524 papierowe collage. Zdjęcie dzięki uprzejmości artysty / *The Funk & Wag from A to Z*, 2012, excised printed pages from *The Universal Standard Encyclopedia*, 1953-56, by Wilfred Funk, Inc., archival water-based glue, paper 524 collages. Image Courtesy of the Artist

Oto kilka przykładów. Spójrzmy na kolaż zatytułowany *Sahara Zachodnia*. Fragment (Fig. 15.)

W przerwie w pracy nad kolażami odwiedziłem obozy dla uchodźców z ludu Sahrawi, zlokalizowane na nieprzyjaznej pustyni w południowo-zachodniej Algierii.

so that a toxic field cleaned by [hyperaccumulator] plants would eventually be a finished public sculpture.

Now, I've cut up books too. Five-hundred-and-twenty-four collages were made from a set of encyclopedias. I won't show all of them. They were installed in a single room as an installation called the *The Funk & Wag from A to Z*. (Fig. 14.)

Here are some examples. Let's look at one collage called *The Western Sahara*. (Fig. 15.)

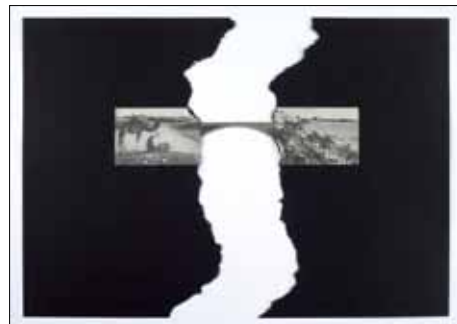


Fig. 15. | *TOM XX REVIVALS – SCHOPENHAUER Nr 7 Sahara Zachodnia / VOLUME XX, REVIVALS – SCHOPENHAUER No. 7 The Western Sahara*

To nie jest zwykłe przedarcie, ale odwzorowanie kamiennie-piaskowego muru dzielącego Saharę Zachodnią na dwie części. Został on wybudowany przez marokański rząd z pomocą amerykańskich służb CIA i rządu Francji. W bermie fortyfikacji zakopano więcej min niż w jakimkolwiek innym miejscu na Ziemi.

Uchodźcy poprosili mnie o przeprowadzenie projektu z dziedziny sztuki.

Zobaczyłem tę reklamę w rękawie lotniczym, kiedy wchodziłem na pokład samolotu lecącego z USA do Algierii.

W reklamie była mowa o pozyskiwaniu energii słonecznej z Sahary, czemu towarzyszyły piękne zdjęcia północnoafrykańskich kobiet oraz hasło wzywające do dostrzeżenia tego niesamowitego potencjału. Oczywiście była też tam wzmianka o tym, że „my” ten potencjał dostrzegamy.

Zastanowiłem się: „my”, czyli kto?

Według reklamy chodziło o bank HSBC.

Kiedy dotarłem do obozów dla uchodźców z Zachodniej Sahary, nie znalazłem tam żadnego banku.

Ci ludzie nie mają nawet własnej waluty.

Jednak o wiele bardziej tragiczne jest to, że nie mają oni głosu, a ich możliwości zmanifestowania swojej obecności i prawa do samookreślenia są bardzo ograniczone. Znajdują się w tej sytuacji oczekiwania od przeszło 38 lat.

Otrzymują pomoc humanitarną, ale ich perspektywy na przyszłość są ograniczone.

Dlatego zacząłem z nimi pracować. Pomyślałem, że mogliby narysować i zaprojektować własną walutę, na przykład wersję banknotu o nominale 50 zaprojektowanego przez kobiety i mężczyzn, w tym rzadkim przypadku, kiedy wyznają oni [mieszkańcy obozów dla uchodźców] równość między kobietami a mężczyznami.

To bardzo wymowny projekt, ale sam projekt nie wystarczy. Jeśli drukuje się walutę, musi ona mieć w czymś pokrycie – a jedynym zasobem, jakim dysponują ci ludzie, jest słońce.

In between the process of making the collages, I visited the refugee camps of the Saharawi people in the hostile desert of southwestern Algeria.

This is not a normal tear but actually a mapping of a line of sand that splits the Western Sahara – the Moroccan government established this with the help of the United States C.I.A. and the French government. Putting more land mines there (in the berm) than in any place on the planet.

I was asked by the refugees to come do an art project.

I saw this advertisement on the passenger bridge as I boarded a plane from the U.S. to Algeria.

There was a statement about the capacity of solar power from the Sahara, these wonderful images of North African women and a proclamation of seeing a world of “potential.” And, of course, the line – “We do.”

I thought, who is the “we” that sees this potential?

The advertisement says HSBC Bank.

I go to the refugee camps of the Western Sahara people, and there is no bank.

They don’t even have their own currency.

More tragically, they have no voice and little capacity to be heard saying “we exist” or “we have a right to self-determination” to the international community – and they have been in this position, waiting, for over thirty-eight years.

They have humanitarian aid but few prospects.

That is why I started working with them. I thought that they could draw their currency, design their own currency, say a 50 denomination bill by women and a 50 denomination bill by men, in this rare case where they proclaim the equality [in the refuge camps] between men and women.

This is an expressive art project, but that is not enough. If they print currency then it must be backed by something, and with the only resource they have - the sun.

So this would be the first currency in the world backed by the power of the sun. If an international bank “sees the potential” then perhaps a project,

Byłaby to zatem pierwsza waluta świata mająca pokrycie w energii słonecznej. Jeśli jakiś międzynarodowy bank „dostrzegłby jej potencjał”, wówczas projekt pod nazwą Potencjalny projekt mógłby doprowadzić do powstania Pierwszego Banku Słońca dla uchodźców z Sahary Zachodniej.

Jedyna rzecz, na którą nasz świat zwraca uwagę, to pieniądze. Pomyślałem sobie, że gdyby wystąpić przed szereg i stworzyć pierwszą walutę, która nie będzie miała pokrycia w złocie, tylko w słońcu, a następnie umieścić ją w obrocie międzynarodowym, dążenia ludu Sahrawi do wolności, niepodległości i samookreślenia miałyby większe szanse na dotarcie do światowej opinii publicznej. Potencjalny projekt stawia sobie za cel stworzenie takiej sytuacji.

W tym projekcie z dziedziny sztuki publicznej opracowałem koncepcję przystosowaną do kreatywnych możliwości osób, które nie mają prawie nic oprócz niegościnnego środowiska pustyni. Chciałem tym samym podać przykład, który mogłaby wykorzystać reszta świata. (Fig. 16., Fig. 17.)

entitled *The Potential Project*, can create the First Bank of the Sun for the refugees of the Western Sahara.

One thing the world will pay attention to is money, cash. I'm thinking, if you jump ahead and create the first currency that will be not backed by gold but by the sun... and put that into international exchange, there may be a better chance for the world to listen to the desires of the Saharawi people to be free and independent and to have their own self determination. The Potential Project seeks to create that situation.

A public art project that develops a concept, tailored to the creativity of a people with so little except the harsh desert environment, tries to provide an example that the rest of the world could truly use. (Fig. 16., Fig. 17.)

Fig. 16. i 17. | *Potencjalny projekt*, 2012. Zdjęcia dzięki uprzejmości artysty / *The Potential Project*, 2012. Images Courtesy of the Artis



**50/50 FIFTYDOLLAR BILLS
EQUAL OPPORTUNITY EXPRESSION**

Oto kolejny projekt, oparty na rysunkach uczestników i pieniądzach.

Po przejściu huraganu Katrina okazało się, że jeszcze przed tym kataklizmem Nowemu Orleanowi groziło niebezpieczeństwo ukryte pod warstwą gleby. Okazało się także, że toksyczny ołów (Pb) wykryto we krwi 30% dzieci mieszkających w centrum miasta.

Nie było funduszy na zahamowanie tego procesu ani prostej metody zapobiegania temu niesprawiedliwemu zagrożeniu ze strony środowiska.

W odpowiedzi na ten problem, wspólnie z różnymi organizacjami rozpoczęliśmy działanie *Operation Paydirt* oraz *Fundred Dollar Bill Project*. Chodziło tu nie tylko o zwiększenie świadomości nt. problemu ołowiu, ale też o zorganizowanie ewentualnej „wymiany” funduszy na dostępne rozwiązania.

Make a Fundred/Make a Difference. W ramach *Operation Paydirt* [w Nowym Orleanie] powstał „Skarbiec” Fundred wypełniony stworzonymi przez

Here is another ‘people’s drawing/ money’ project.

In the aftermath of Hurricane Katrina, it was found that something below the soil was dangerous in New Orleans, even before the storm. It was also found that poisonous lead (Pb) was in the blood of thirty percent of the inner city childhood population.

There was no funding to stem this and not a concise method to prevent this unjust environmental threat.

Operation Paydirt was initiated to respond with the *Fundred Dollar Bill Project*, and with an orchestration of partnerships - to not only raise awareness of the lead problem, but to organize the eventual “exchange” of funds for solutions.

Make a Fundred/Make a Difference. *Operation Paydirt* had a Fundred “SafeHouse” (in New Orleans) filled with Fundred drawings. We have an armored truck that has gone 19,000 miles to collect 400,000+ drawings of individual hand-drawn-money, so far. (Fig. 18.)

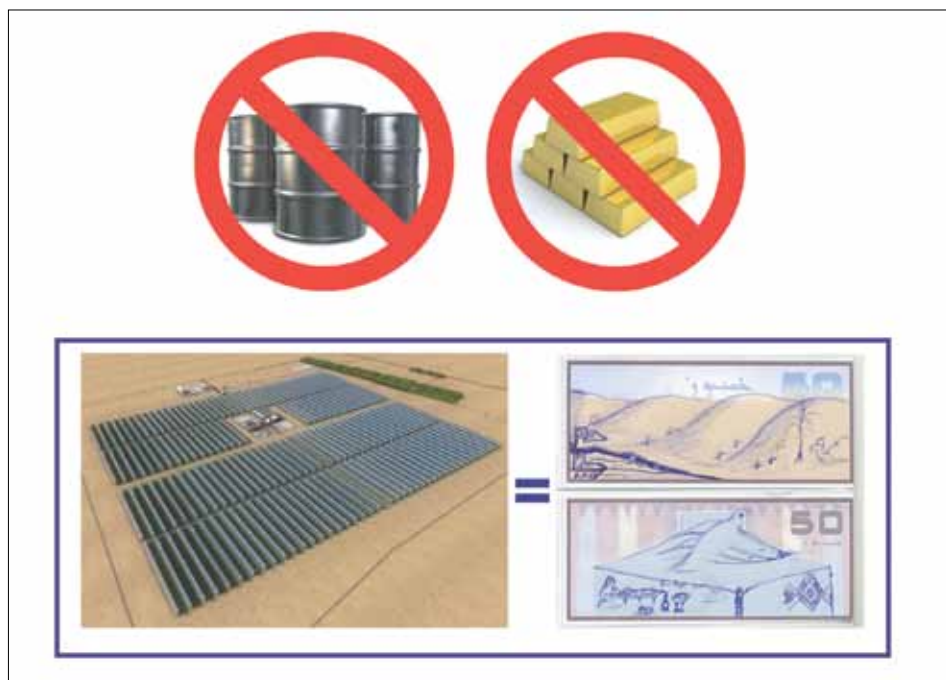




Fig. 18. | *Skarbiec*, 2008-2010, istniejący dom, stal nierdzewna, stal, drewno, sklejka, płyta piankowa Gatorboard®, farba izolująca ołów, polakierowana karoseria samochodowa, 12.000 mosiężnych pinezek, 6.000 niepowtarzalnych rysunków banknotów Fundred Dollar Bills. Zdjęcie dzięki uprzejmości artysty / *Safehouse*, 2008-2010, existing house, stainless steel, steel, wood, plywood, Gatorboard®, lead-encapsulation paint, automotive body and paint finishes, 12,000 brass thumbtacks, 6,000 unique hand-drawn Fundred Dollar Bills. Image Courtesy of the Artist

uczestników rysunkami banknotów. Opancerzona furgonetka przejechała ponad 30500 km, odbierając ponad 400 000 ręcznie wykonanych rysunków pieniędzy. (Fig. 18.)

Dostarczyliśmy Agencji Ochrony Środowiska odpowiednią technologię, dzięki której można przekształcić glebę [usuwając biodostępność ołowiu]. W wyniku ich działań zabezpieczono ponad 140 nieruchomości [w Oakland w stanie Kalifornia].

Tworzymy bank – nie system ekonomiczny, ale bank pomysłów, których autorami są nie tylko artyści, ale i naukowcy, lekarze, kryminolodzy, urbaniści i przedstawiciele innych zawodów. Chcemy tym samym przekazać wspólny komunikat na temat tego, w jaki sposób można raz na zawsze wykorzenić problem zatrucia amerykańskich dzieci ołowiem. (Fig. 19.)

We have given the scientific technology to transform the soil [making the lead non-bioavailable] to the Environmental Protection Agency, with over a 140 properties [in Oakland, CA] made safe by their efforts.

We are creating a bank, not an economic system, but a bank with the wealth of ideas from, not only artists but scientists, doctors, criminologists, urban planners and others, to deliver a joint message on the methodology to stop lead poisoning of children in America forever. (Fig. 19.)

Now just a quick story to end this.

In Chicago last year, there was a 38% increase in violent crime and they didn't know why. I sent the Office of the Mayor these two maps. One shows the current safest and most dangerous neighborhoods of the city and one maps the blood lead (Pb)



Fig. 19. | *Operation Paydirt*, 2006 – do chwili obecnej. Zdjęcie dzięki uprzejmości artysty / *Operation Paydirt*, 2006 – ongoing. Image Courtesy of the Artist

Chciałbym dodać kilka słów na zakończenie.

W zeszłym roku w Chicago odnotowano wzrost liczby brutalnych przestępstw o 38%. Nikt nie wiedział, z czego to wynika. Wysłałem do Urzędu Burmistrza te dwie mapy. Na jednej widać aktualnie najbezpieczniejsze i najbardziej niebezpieczne dzielnice miasta, a na drugiej stężenie ołowiu (Pb) we krwi dzieci w różnych dzielnicach 14 lat temu. Chciałem przez to wykazać pewną korelację i zwrócić uwagę na to, że dyskusja nie toczyła się już tylko wokół obniżenia IQ dzieci w wyniku zatrucia ołowiem. Ołów sprawia, że dzieci są bardziej agresywne przez całe życie.

Rzeczywistość, której stawiamy czoła w przestrzeni publicznej w dalszym ciągu jest problematyczna, niewygodna i niejasna. Aby nasza sztuka w dalszym ciągu była ważna, musimy czasem wykraczać poza utarte definicje sztuki „w” przestrzeni publicznej i wnikać „w głąb” niebezpiecznych czy zagrożonych

levels of children in different neighborhoods, fourteen years ago. I did it to make a correlation and to note that now we are no longer talking only about IQ-loss in children because of lead poisoning, but also about lead poisoning making children violent throughout their lives.

So the reality we are confronting in the public is still troublesome, uncomfortable and questionable. But to keep art relevant we must sometimes go beyond existing definitions of art IN public spaces and get INTO dangerous or threatened public spaces, with new collaborations, to transform our own definitions of art. (Fig. 20.)

Thank you very much.

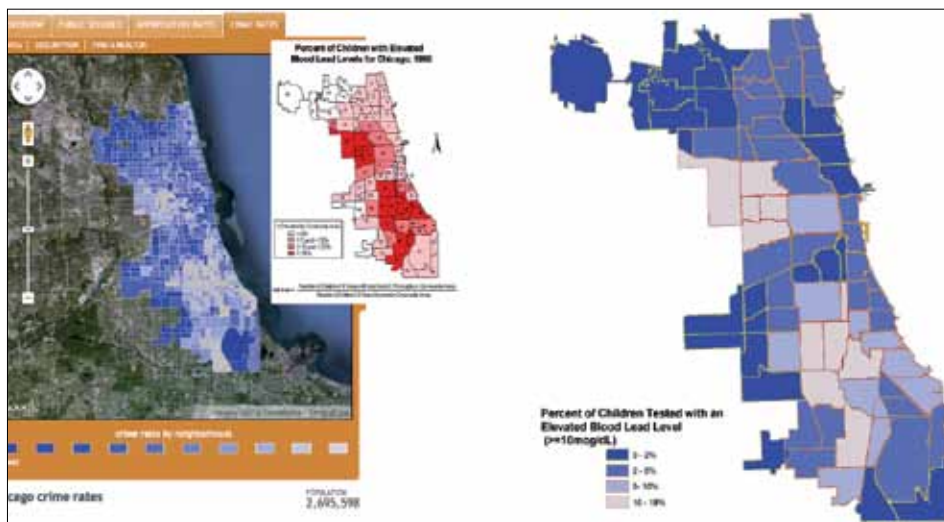


Fig. 20. | Stężenie ołowiu we krwi w 1998 r. / Stopa przestępczości w 2012 r. – Chicago, Illinois. Zdjęcie dzięki uprzejmości artysty / 1998 Blood lead levels/ 2012 Crime Rates – Chicago, IL. Image Courtesy of the Artist

przestrzeni publicznych, nawiązując nowe rodzaje współpracy i przekształcając naszą własną definicję sztuki. (Fig. 20.)

Dziękuję za uwagę.

Barbara Holub

| Przeszterzenie wspólne: od The Blue Frog Society
do Urbanistyki Bezpośredniej
| Collaborative Settings: From the Blue Frog Society
to Direct Urbanism

W jaki sposób powinno się wdrażać strategie artystyczne dotyczące kwestii urbanistycznych i rozwoju urbanistycznego, by przeciwdziałać decyzjom neoliberalnej władzy? Jak ingerować w działania dominujących systemów za pomocą artystycznej strategii „perruque” (Michel de Certeau)? W jaki sposób utrzymać autonomię i krytyczny charakter strategii artystycznych stosowanych w miejskiej przestrzeni publicznej tak, by ich funkcja nie została zredukowana do zapełniania luk w dzisiejszych metodach planowania urbanistycznego, zdominowanych przez interesy inwestorów? W jaki sposób przyczynić się do tworzenia nowoczesnych form we wspólnej miejskiej przestrzeni publicznej za pomocą wywrotowych działań artystycznych?

Na przykładzie czterech projektów (*More Opportunities*, Plymouth, 2007; *The Blue Frog Society*, różne lokalizacje, trwający projekt; *Commons Come to Liezen*, Liezen, 2011; oraz *Paradise Enterprise*, Judenburg, 2012-2014) mam zamiar zaprezentować strategię współpracy przy tworzeniu performatywnej oprawy dla miejskich interwencji oraz dla Urbanistyki Bezpośredniej¹.

Głównym celem mojej pracy jako artystki oraz pracy transparadiso, rozumianej jako współpraca twórcza na pograniczu sztuki, architektury i interwencji miejskiej, jest zaangażowanie w sprawy

How can one employ artistic strategies engaged in urban issues and urban development counteracting the neo-liberal governance? How can one use the „perruque” (Michel de Certeau) of the artist for intruding in dominant systems? How can artistic strategies operating in the urban public space maintain their autonomy and criticality without being appropriated for filling in the gaps of current urban planning methods dominated by investors’ interests? How can subversive approaches of art contribute to creating contemporary forms of commons, of urban public space?

On the basis of four projects (*More Opportunities*, Plymouth, 2007, *The Blue Frog Society*, several locations, ongoing, *Commons Come to Liezen*, Liezen, 2011, *Paradise Enterprise*, Judenburg, 2012-2014) I will show strategies of collaboration by creating performative settings for urban interventions and for *Direct Urbanism*¹.

A major interest of my work as an artist and transparadiso’s work as a collaborative practice in between art, architecture and urban intervention is to actively engage in urban issues and processes of urban development by involving artistic-urban interventions as a process orientated, longer term perspective. When we work as transparadiso, we are aware that we are operating from two points of departure and in two directions which seem to

1| Publikacja pt. *Urbanistyka bezpośrednia* grupy transparadiso ukazała się nakładem wydawnictwa Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013

1| See the recently launched publication by transparadiso, *Direct Urbanism*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013

miejskie i w procesy rozwoju urbanistycznego poprzez dokonywanie długofalowych artystyczno-miejskich interwencji ukierunkowanych na proces. Gdy pracujemy pod szyldem *transparadiso*, zdajemy sobie sprawę z tego, że nasze działania mają dwa punkty wyjścia oraz dwa kierunki, które mogą się wydawać przeciwstawne: z jednej strony wychodzimy z pozycji krytyki artystycznej, kwestionującej wartości leżące u podstaw dzisiejszych strategii rozwoju urbanistycznego, natomiast z drugiej strony – jako urbaniści – traktujemy nasze działania na równi z konwencjonalnymi metodami planowania.

Chciałabym zatem rozszerzyć pytanie o rolę sztuki w przestrzeni publicznej, i zastanowić się w jaki sposób artystyczne i eksperymentalne praktyki urbanistyczne mogłyby zostać zastosowane w odniesieniu do kwestii miejskich oraz rozwoju urbanistycznego w sposób długoterminowy, jako działanie długotrwałe (jak to ujął Paul O'Neill²). Oznaczałoby to nowe rozumienie sztuki publicznej, która w ten sposób zyskuje kolejną funkcję – urbanistycznego praktyka – funkcję, której przyglądam się bliżej w projekcie naukowym *Planning Unplanned*³.

Cztery projekty, które mam zamiar omówić, dotyczą różnych aspektów dialogu, współpracy i uczestnictwa⁴. W kwestii współpracy omówię oba jej rodzaje: z jednej strony współpracę w obrębie grup twórców i inicjatorów oraz współpracę artystów/praktyków z kuratorami/zleceniodawcami (czyli „współpracę wewnętrzną”), a z drugiej strony – współpracę z publicznością, z konkretnymi grupami ludzi oraz z inicjatorami różnych działań („współpraca zewnętrzna”) – a także relację pomiędzy tymi rodzajami współpracy. Projekty *transparadiso* i moje własne polegają na podejmowaniu

be contradictory: on the one side as a critical artistic position questioning the current values decision making in urban development is based on and at the same time – as an urbanist – placing these practices on an equal level to conventional planning methods.

Therefore I would like to extend the question of *the relevance of art in public space* to the question of how artistic and experimental urbanistic practices can engage in urban issues and urban development on a longer term basis, as a „dura-tional practice”, as Paul O'Neill calls it². This also implies a shift in the notion of public art to developing a possible new role, the role of the „urban practitioner” which I have been investigating in the research project *Planning Unplanned*³.

The four projects I will discuss address different aspects of dialogue, collaboration and participation⁴. In terms of collaboration, I will consider both, collaborations within the team of authors, initiators and collaborations between the artists/practitioners and the curators/commissioners on one side (i.e. „internal collaborations”) and collaborations with a general audience or specific groups or initiatives („external” collaborations) – and the relation between the two of them. Altogether, *transparadiso*'s projects and mine involve collaborative practices which are based on creating a situation for enabling a dialogue and engagement on an eye to eye-level. We instigate the shifting of roles along the process and propose *situations* where multiple roles can be assumed as an artistic strategy. These situations do not only provide a physical but also a mental setting for generating unplanned visions. They foster aesthetic spatial realizations which are not predetermined by our expectations as authors.

2] Paul O'Neill i Claire Doherty (red.) *Locating the Producer*, Valiz 2011

3] Projekt rozpoczęty w roku 2010 w 1. Instytucie Sztuki i Wzornictwa na Uniwersytecie Technicznym w Wiedniu, www.urban-matters.org

4] Grant H. Kester *The One and the Many... Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, wyd. Duke University Press, 2011

2] Paul O'Neill and Claire Doherty (eds.), *Locating the Producer*, Valiz, 2011

3] Based at the Institute of Art and Design 1, Vienna University of Technology, since 2010; www.urban-matters.org

4] Grant H. Kester, *The One and the Many... Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011

wspólnych działań, które mają na celu stworzenie *sytuacji* umożliwiającej dialog oraz zaangażowanie, tak, aby wypracować obopólną zgodę. Nalegamy na to, by podczas procesu zmieniały się role jego poszczególnych elementów i tworzymy sytuacje, w których strategie artystyczne zyskują wiele różnych funkcji. Takie sytuacje stwarzają zarówno fizyczne, jak i mentalne warunki do realizowania nieplanowanych wcześniej wizji, a także sprzyjają realizacji estetycznych projektów w przestrzeni, które nie są zdeterminowane przez nasze oczekiwania jako autorów.

Żeby umożliwić dialog rozumiany jako proces otwarty, a także żeby przyczynić się do stworzenia długoterminowych perspektyw dla przestrzeni miejskiej, należy dogłębnie przeanalizować kontekst danej sytuacji, precyzyjnie określić parametry procesu, a przede wszystkim – odpowiedzieć sobie na pytanie: na jakich warunkach pracują poszczególne osoby? Ponadto: w jaki sposób uwzględnić nieprzewidziany wkład w długoterminowy projekt, którego wizję my wymyślamy od podstaw? Czyli: jak elastyczny jest związek pomiędzy tymi dwoma elementami? Odpowiedzi będą się różnić w zależności od kontekstu, zwłaszcza w takich kwestiach, czy nasz projekt jest częścią większego przedsięwzięcia z zakresu sztuki w przestrzeni publicznej, czy dotyczy planowania urbanistycznego, czy też jest zupełnie samodzielny.

Aby podkreślić wagę kontekstu, wybrałam poniższe projekty, kierując się ich usytuowaniem w różnych kontekstach: procesu oddawania do użytkowania, ich miejsca oraz długości ich trwania – co w konsekwencji rodzi kolejne pytania, w tym: jak zmierzyć „sukces” albo „porażkę” w konkretnych warunkach?

More Opportunities

(Plymouth Arts Centre, 2007/2008)

Projekt *More Opportunities* (Więcej możliwości) analizował proces przemian, które przechodziło

For establishing a situation of dialogue as open ended process and for contributing to longer term urban perspectives, it is important to analyze the context into depth and to be precise about the parameters of the process – and foremost ask the question: Under which conditions should who participate? And: How to involve the unforeseen contributions in the longer term perspective which we need to develop as a vision from the outset? That means, how flexible is the relationship between these two components? This differs according to the context, especially whether the project takes place in the frame of a public art project, a project for urban planning, or if it is self initiated.

In order to point out the relevance of the specific parameters, I chose the following projects based on their situatedness in different contexts concerning the commissioning process, the venue and the temporality. They raise a variety of issues - including the question: how to measure „success” or „failure”, under which conditions?

More Opportunities

(Plymouth Arts Centre, 2007/2008)

More Opportunities analyzed the transformation process Plymouth was undergoing due to the privatization of the naval base as major employer in Devonport and – on a parallel level – the role of Plymouth Arts Centre addressing the discussion at that time of its possible relocation and the impact that would have on the area of relocation and the city altogether.

Plymouth was still a divided city, divided by a wall surrounding the largest naval base in Europe. After the end of the cold war, business of the naval base reduced and resulted in the dockyards being privatized in 2003. Parts of the territory of the naval base were sold to a private developer who conceived a housing project in this vast empty area which was the centre of Devonport, before being destroyed in WWII. Rather than making use of that opportunity and to consider how to recreate urban



Fig. 1. | *Więcej możliwości*, Centrum Sztuki w Plymouth, 2007 / *More Opportunities*, Plymouth Arts Centre, 2007 / © Photo: transparadiso

miasto Plymouth w wyniku prywatyzacji bazy marynarki wojennej, która była głównym pracodawcą w Devonport, a także – równolegle – rolę Centrum Sztuki w Plymouth w kontekście trwającej wtedy dyskusji dotyczącej możliwości przeniesienia bazy oraz wpływu, jaki miałyby to na tamten teren i na całe miasto.

Plymouth było wtedy miastem podzielonym przez mur otaczający największą bazę marynarki wojennej w Europie. Wraz z zakończeniem zimnej wojny baza przestała przynosić zyski, co sprawiło, że w roku 2003 stocznia została sprywatyzowana. Część terenu została sprzedana prywatnemu inwestorowi, który planował wybudowanie osiedla na tej ogromnej, pustej przestrzeni która, zanim została całkowicie zniszczona podczas II Wojny Światowej, stanowiła samo centrum Devonport. Zamiast wykorzystać tę okazję i zastanowić się jak odtworzyć przestrzenie miejskie w tej najbardziej zrujnowanej części Plymouth, deweloper zaplanował budowę osiedla mieszkaniowego, kompletnie ignorując kwestie społeczne i przestrzenno-urbanistyczne.

Przy okazji mojej wystawy w Centrum Sztuki w Plymouth (Plymouth Arts Centre, PAC) zainsceniowałam demonstrację pod hasłem *Więcej możliwości*, nawiązując do demonstracji pracowników stoczni z roku 1963, gdy wesoły tłum przeszedł ulicami Plymouth, śpiewając piosenkę *We Shall Overcome* (*Zwycięzimy*). Natomiast demonstracja domagająca

public spaces in this most deprived part of Plymouth, the developer came up with a housing area without public functions, which ignored social and spatial urban issues.

For my show at Plymouth Arts Centre (PAC) I staged a demonstration for *More Opportunities*, referring to a demonstration by the dockyard workers from 1967, showing a cheerful crowd of people marching along the streets of Plymouth, singing *We Shall Overcome*.

The demonstration for *More Opportunities* was silent. People walked up and down Looe Street in front of the PAC, as if rehearsing a demonstration. The placards were painted with white, reflective colour, without words, showing the absence of any message. In the end, a banner appeared with white on white letters reading *More Opportunities*.⁵

The video of the demonstration was then exhibited in the gallery space. The placards were leaning on the wall, waiting to be picked up again. The banner „More Opportunities“ was installed on the facade of the PAC, addressing the discussions of the future of Plymouth Arts Centre and the impact it would have on a new site on the city's identity.⁶

The Blue Frog Society – A Habitat Without Territory

(Vienna, Prague, New York, Bonn / various locations, since 2010)

In 2010 I investigated an abandoned airfield (which was later on used as racing track) in Vienna-Aspern for my project *On Urban Periphery* (with KÖR

5] see Céline Condorelli. Barbara Holub – Walking in Silence, in *Between the vanguard and the peripheral*, ed. by Paula Orell, Plymouth Arts Centre, 2009

6] Until today the PAC has remained in the same location; the video of the demonstration was then edited as part of the double video projection *Make News Instead Of*, which was shown at the London Festival of Architecture, Austrian Cultural Forum, London 2008; at the Rencontres Festival (film festival), Centre Pompidou, Paris-La Vilette, Paris, 2008, Reina Sofia, CA2M, Madrid, 2009, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009; *Attitude*, Video Festival, Bitola, Macedonia, 2009.

się „więcej możliwości” odbyła się w ciszy. Grupa ludzi chodziła tam i z powrotem po Looe Street, przed budynkiem PAC, tak jakby ćwiczyła przed właściwą demonstracją. Transparenty zostały pomalowane błyszczącą białą farbą, bez żadnych słów, co podkreślało brak przekazu. Na sam koniec rozwinięto biały banner z białymi błyszczącymi literami układającymi się w hasło „Więcej możliwości”⁵.

Film wideo dokumentujący demonstrację został potem pokazany w galerii. Transparenty były oparte o ścianę, czekając, aż ktoś je podniesie. Banner Więcej możliwości powieszono na fasadzie PAC, nawiązując do dyskusji na temat przyszłości Centrum Sztuki w Plymouth oraz tego, jaki wpływ mogłoby ono mieć na tożsamość miasta po przeniesieniu do nowej lokalizacji⁶.

The Blue Frog Society. Habitat bez terytorium

(Wiedeń, Nowy Jork, Bonn /
różne lokalizacje, od 2010)

W 2010 zajęłam się opuszczonym lotniskiem (które potem stało się torem wyścigów samochodowych) w Aspern, dzielnicy Wiednia, na potrzeby projektu *On Urban Periphery* (*Na obrzeżach miasta*, projekt realizowany wspólnie z KÖR/Public Art Vienna) – była to wtedy zupełnie jałowa przestrzeń, miejsce urbanistycznej próżni na peryferiach Wiednia, przestrzeń „przed architekturą” – zanim stała się placem budowy „Aspern Lake City”, największego nowego projektu urbanistycznego w Wiedniu, mającego powstawać przez następane

5] Céline Condorelli, Barbara Holub, *Walking in Silence*, w: *Between the Vanguard and the Peripheral*, red. Paula Orell, Plymouth Arts Centre, 2009

6] PAC do dziś pozostało w tej samej lokalizacji; film wideo dokumentujący demonstrację stał się potem częścią podwójnej projekcji pt. *Make News Instead of*, która została pokazana na Londyńskim Festiwalu Architektury: Austriackie Forum Kultury, Londyn 2008; na festiwalu filmowym Rencontres w Centrum Pomidou i a La Villette a Paryżu w 2008; w muzeum Reina Sofia/CA2M, Madryt 2009; w Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009; a także na festiwalu filmów wideo Attitude, w Bitoli w Macedonii w roku 2009.



Fig. 2. | *The Blue Frog Society_A Habitat Without Territory, Windows on Madison, Czech Center, New York, 2011* / © Photo: transparadiso

/ Public Art Vienna) – a wasteland / urban void on the borders of Vienna, “before architecture” – before the construction site for the largest new urban development in Vienna for the next 20 years, “Aspern Lake City”, started. I conducted performative walks with various participants and contributors who explored the hidden qualities of the periphery as an underestimated and neglected resource of an existing multilayered identity with a potential for a future identity (which was neglected in the masterplan). While researching the area, I discovered a small jungle like piece of land adjacent to the future new urban development, which was still exempt from investors’ interests. It appeared to be a signifier – a messenger of a future society... This is how *The Blue Frog Society* originated.

The Blue Frog Society is a dispositive of an art project acting in between the art context and a broader societal context, aiming at developing the fiction and reality of transgressing mental and physical borders. It investigates new values beyond a market driven economy towards new understandings of “commons”, communal public life and “shared spaces”. A crucial interest of the Blue Frog Society is the transfer between the art context and society. The *10 Issues of the Blue Frog Society* were first presented at *The Future of the Future*, DOX Center for Contemporary Art, Prague.

Following an installation in New York for *Windows on Madison* at the Czech Mission to the



Fig. 3. i 4. | Trzecia wędrowka po miejskich peryferiach, Wiedeń Apsern, 2010 / Third walk on urban periphery, Vienna Apsern, 2010 / © Photo: transparadisio

20 lat. Organizowałam tam performatywne spacery z różnymi uczestnikami i twórcami, badając ukryte zalety tego miejsca na peryferiach, będące niedocenionym i zlekceważonym źródłem informacji na temat istniejącej, wielowarstwowej tożsamości, a także tożsamości przyszłej, potencjalnej (czego w ogóle nie wzięto pod uwagę w planach projektu). Badając tę przestrzeń, odkryłam przylegający do obszaru przyszłej inwestycji teren przypominający małą dżunglę, którym inwestor w ogóle się nie zainteresował. Wydawało się, że to miejsce ma swój własny przekaz – wiadomość od społeczeństwa przyszłości... W ten sposób powstało The Blue Frog Society (Stowarzyszenie Niebieska Żaba).

The Blue Frog Society zarządza projektem artystycznym, działającym na pograniczu kontekstu sztuki i szerszego kontekstu społecznego. Jego celem jest rozwój fikcji i rzeczywistości towarzyszących przekraczaniu mentalnych i fizycznych granic, a także poszukiwanie nowych wartości niezwiązanych z ekonomią ukierunkowaną na potrzeby rynku, tak, aby umożliwić nowe rozumienie „wspólnoty”, wspólnego życia publicznego i „przestrzeni wspólnych”. Głównym przedmiotem zainteresowania The Blue Frog Society jest komunikacja kontekstu sztuki ze społeczeństwem. Manifest *10 Issues of the Blue Frog Society* (10 założeń Blue Frog Society) został ogłoszony przy okazji wystawy *The Future of the Future* (Przyszłość przyszłości) w Centrum Sztuki Współczesnej DOX w Pradze.

UN⁷, where The Blue Frog Society claimed a new habitat – a habitat without territory, not just as an idea, but as a messenger of a new future, the Blue Frog Society was invited (by the World Council of Peoples for the United Nations/ WCPUN) to participate at the 64th Annual United Nations DPI/ NGO Conference in Bonn. The input of the people participating in this performative installation was presented right afterwards at the show of the Big Art Award of Salzburg at Traklhaus Gallery, Salzburg. In this way a transfer between the different audiences and societal contexts (policy making and art) was established as a crucial interest of the BFS.

The Blue Frog Society employs artistic strategies to investigate issues of territory and habitat

7| 6 curated by Jaroslav Anđel; a panel discussion was held at the Austrian Cultural Forum; As Jaroslav Anđel described it: “Holub’s project addresses the issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system, invoking the tradition that started with Hans Haacke’s Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971, which still haunts the Guggenheim Museum located a few blocks from the Window on Madison. More recently, artists such as the Slovenian group Irwin or Ingo Gunther have created symbolic state territories, harnessing various institutional forms of the state authority such as passport, visa, embassy, stamp. Holub’s project takes a different direction by raising the question of habitat in relation to our values, and thus foregrounding the interconnectedness of nature, culture and economy and our vital investment in it. Barbara Holub belongs to a growing number of architects and artists who explore broader social issues in their practice. (Excerpts from the press release by Jaroslav Anđel for the Czech Center, 2011)



Fig. 5. | *The Blue Frog Society*, instalacja na konferencji 64th UN NGO/ DPI, uczestnicy opowiadający o swoich pragnieniach dla *The Blue Frog Society*, Bonn, 2011 / *The Blue Frog Society*, installation at the 64th UN NGO/ DPI conference; participants contributing their desires for the *Blue Frog Society*, Bonn, 2011 / © Photo: transparadiso

W następstwie instalacji *Windows on Madison* w Nowym Jorku w Czeskiej Misji przy ONZ⁷, gdzie *The Blue Frog Society* wkroczyło w nowe środowisko – środowisko bez terytorium, rozumiane nie tylko jako idea, ale też jako przesłanie nowej przyszłości; oraz performatywnej instalacji towarzyszącej

7| Kuratorem był Jaroslav Anđel, a podczas Austriackiego Forum Kultury odbyła się dyskusja; Jaroslav Anđel opisał instalację następująco: „Projekt Holub porusza kwestie związane z terytorium i środowiskiem, leżące u podstaw dominującego systemu socjoekonomicznego, a także przywołuje tradycję rozpoczętą przez pracę *Hans Haacke’s Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, która nadal pokutuje w Muzeum Guggenheima, które znajduje się tylko kilka przecznic od instalacji *Windows on Madison*. Potem artyści tacy jak Ingo Gunther czy słoweńska grupa Irwin tworzyli symboliczne terytoria państwowe, wykorzystując różne instytucjonalne symbole władzy państwowej, takie jak paszport, wiza, ambasada, znaczek. Projekt Holub idzie w innym kierunku, poruszając kwestię środowiska w kontekście naszych wartości, podkreślając w ten sposób ścisły związek pomiędzy naturą, kulturą i ekonomią oraz nasze zaangażowanie w ten związek. Barbara Holub należy do wciąż powiększającej się grupy architektów i artystów, którzy w swojej sztuce zgłębiają szersze kwestie społeczne”. (Jaroslav Anđel, z materiałów prasowych Czeskiego Centrum, 2011).

that go to the very foundation of the dominant socio-economic system. It pushes the borders of the “possible” to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for common public space, linking the art context to society.

This project also takes on a new understanding of “participation” and “commons”, developing an open ended process of acting, referring to the current political dimension of new forms of commons, as Michael Hardt describes them: “politics involve the production of the commons (not only the distribution), i.e. the production and reproduction of social relations and forms of life”⁸. Jacques Rancière defines the relation between politics and aesthetics as a conceptual problem: artistic practices are possibilities of doing and acting, referring to the French notion of “le partage” which involves partaking and sharing, both contributing to “common wealth”⁹.

⁸| Michael Hardt, *Production and Distribution of the Common*, *A Few Questions for the Artist*, in OPEN, 2009/16, NAI publishers, 2009

⁹| *ibid*

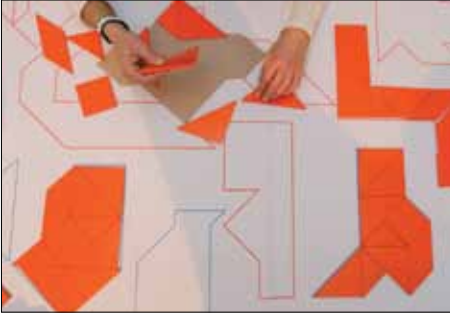


Fig. 6 i 7. | *Commons Come to Liezen*, gra z tangramami (w skali 1:10) jako narzędzie komunikacji i układanie tangramów w parku, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the tangram game (scale 1:10) as tool for communication and playing the tangram game in the park, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso

64. dorocznej Konferencji Departamentu Informacji Publicznej ONZ i Organizacji Pozarządowych w Bonn (na zaproszenie WCPUN); efekty performansu zostały zaprezentowane podczas rozdania nagród Große Kunstpreis des Landes Salzburg (w Galerie im Tralkhaus).

Blue Frog Society posługuje się strategiami artystycznymi, by badać kwestie związane z terytorium i środowiskiem, leżące u podstaw dominującego systemu socjoekonomicznego. Stara się poszerzać granice tego, co „możliwe”, by stworzyć miejsce dla tego, co jest nie zaplanowane i niewyobrażalne, kładąc szczególny nacisk na zaangażowanie społeczne oraz na potrzebę stworzenia wspólnej przestrzeni publicznej łączącej kontekst artystyczny ze społecznością danego miejsca.

Ten projekt również nadaje nowe znaczenie „uczestnictwu” i „wspólnocie”, starając się, by każde działanie było procesem otwartym, oraz nawiązując do aktualnej sytuacji politycznej dotyczącej nowych form wspólnoty, rozumianych tak, jak je opisuje Michael Hardt: „polityka obejmuje stwarzanie wspólnych dóbr, a nie tylko ich dystrybucję, co oznacza stwarzanie i odtwarzanie społecznych relacji i sposobów życia”⁸. Jacques Rancière definiuje relację polityki i estetyki jako problem konceptualny: praktyki artystyczne to, inaczej mówiąc, możliwość robienia i działania; odnosi się też do francuskiego

Therefore the BFS offers “shares” of the non-territorial habitat as a new form of collecting art: partaking in the development of the habitat and becoming part of a collective art project.

The first meeting of The Blue Frog Society was held in Vienna in Feb. 2012. The 2nd meeting of The Blue Frog Society in Vienna, proposing *The Blue Frog Society in Ramallah*, took place in June 2013.

Commons Come to Liezen

(Liezen, 2011¹⁰)

On the initiative of the interest group of the Liezen Kirchenviertel and the Institute for Public Art Styria, transparadiso was invited to create a public art project for Liezen which aimed at involving the residents and general public in participating in the process of the project, building a starting point for a longer term perspective. Liezen is the capital of a region in Styria and although it lies at the geographical centre of Austria, at the interface between Salzburg, Graz and Linz, it is far from any large towns. In the 1980s, Liezen decided to make use of this location as a crossroads and position itself as a shopping belt, with many retail centres on the edge of

8] Michael Hardt, *Production and Distribution of the Common_A Few Questions for the Artist*, w: OPEN, 2009/16, wyd. NAI Publishers, 2009

10] Cooperation partners: Radio Freequenns, Jugend am Werk Liezen. *Commons come to Liezen* was initiated by Initiative Kirchenviertel and realized in cooperation with Public Art Styria and the City of Liezen.



Fig. 8. i 9. | *Commons Come to Liezen*, pawilon służący do składowania tangramów, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the pavilion serving as storage for the objects, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso

pojęcia *le partage*, które oznacza współuczestnictwo i dzielenie się – wnoszenie własnego wkładu w „dobro wspólne”⁹.

BFS oferuje więc „udziały” w środowisku nieterytorialnym jako nową formę kolekcjonowania sztuki, poprzez partycypowanie w rozwoju tego środowiska i uczestnictwo w kolektywnym projekcie artystycznym.

Pierwsze spotkanie *The Blue Frog Society* odbyło się w Wiedniu, w lutym 2012. Drugie spotkanie, pod hasłem „Blue Frog Society w Ramallah” odbędzie się w Wiedniu w czerwcu 2013.

Commons Come to Liezen

(Liezen, 2011¹⁰)

Na zaproszenie współpracujących ze sobą instytucji, Liezen Kirchenviertel oraz Styryjskiego Instytutu Sztuki w Przestrzeni Publicznej, transparadiso zrealizowało projekt w przestrzeni publicznej, mający na celu zaangażowanie społeczności lokalnej (i nie tylko) w proces tworzenia projektu, co miało być punktem wyjścia dla długoterminowej perspektywy jego trwania. Liezen jest stolicą Styrii i mimo że leży w samym centrum Austrii, pomiędzy Salzburgiem, Grazem i Linzem, znajduje

9| *ibid.*

10| Partnerzy: Radio Freequenns, Jugend am Werk Liezen. Projekt *Commons Come to Liezen* odbył się z inicjatywy Initiative Kirchenviertel i został zrealizowany we współpracy z Public Art Styria oraz Miastem Liezen.

town. The consequence of this was that more and more shops in the city centre closed down, taking prosperity with them to the edge of the town.

Commons Come to Liezen is an art project that discussed and implemented new forms of commons as social acting. The concept considers art as a space of reflection and action, expanding the classic concept of sculpture so that this is continually redefined, in the sense of a metamorphosis from a storage space to a space of acting through the game down to the pavilion open to different usages and ongoing redefinitions. Through a series of dialogues, the project intervenes directly into people’s living space.

The location – an orchard formerly used as commons in the centre of the town, could not have been more ideal for this project: “commons” is common property, and such a common was installed in the form of a pavilion in the town park of Liezen. A project space was set up at the start of the project close to the park in which various public tangram game sessions, with objects made to a scale of 1:10, used the game as a tool to broach topics such as ‘art collecting not just for the rich’, and to discuss the future of Liezen. The game sessions were also established to introduce opportunities of the game with the large tangram objects as “minimal sculptures”, which were on sale as shares in a collective work of art. The pavilion was used at the beginning as a collective “art storage space” for the tangram



Fig. 10. i 11. | *Commons Come to Liezen*, po przedaniu tangramów pusty pawilon stał się rzezbą – elementem infrastruktury parku, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the empty pavilion after the pieces were sold – now a sculpture as infrastructure for public use, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso

się daleko od dużych miast. W latach 80. władze miasta postanowiły wykorzystać położenie Liezen na skrzyżowaniu dróg i stworzyć strefę handlu, budując wiele centrów handlowych na obrzeżach miasta. W rezultacie wiele sklepów w centrum zostało zamkniętych i przeniesionych na peryferia, gdzie zyski były większe.

Projekt *Commons Come to Liezen* analizował i wprowadzał nowe formy wspólnoty rozumianej jako działalność społeczna. Jego koncepcja zakładała, że sztuka jest przestrzenią refleksji i działania oraz rozszerzyła pojęcie rzeźby do nieustannie przekształcającej się formy – w ten sposób zwykły magazyn przeszedł metamorfozę, w wyniku której najpierw stał się przestrzenią działania poprzez różne gry, a następnie pawilonem otwartym na różne funkcje i ulegającym ciągłemu przededefiniowaniu. Po odbyciu wielu rozmów, projekt stał się bezpośrednią interwencją w przestrzeń życiową mieszkańców.

Lokalizacja (sad, który wcześniej był wspólną przestrzenią w centrum miasta) nie mogła być bardziej idealna do realizacji tego projektu: „wspólna przestrzeń” jest własnością wszystkich, i właśnie taka wspólna przestrzeń została stworzona w formie pawilonu w parku miejskim w Liezen. Na początku, przestrzenią dla projektu było miejsce w pobliżu parku, gdzie mieszkańcy mogli układać tangramy za pomocą kostek w skali 10:1 i przy oka-

objects. These were numbered, signed and offered for sale to Liezen residents at a (subsidised) price of 100 Euros. The proceeds flew back directly to Liezen and will support further usage of the commons pavilion and help develop a durational perspective.

Since August 2011 the pavilion has been available for use by the residents and visitors for their own events.

Paradise Enterprise

(Judenburg, 2012-2014¹¹)

Since the commune of Liezen was not interested in continuing a longer term perspective addressing urban and societal issues based on and beyond the public art project, we decided to conceive an exemplary project for *Direct Urbanism* in direct cooperation with another regional town in Austria. This sample situation should convey how short term artistic urban interventions prepare longer term urbanistic and societal perspectives and become an integral part of considering urban development as societal issue.

Due to the funding we were able to shift the roles: rather than being in the position of architects aiming at receiving a commission, we approached towns and investigated their commitment and

11 | *Paradise Enterprise* is a project for *Direct Urbanism*, subsidized by departure, Vienna, in collaboration with the City of Judenburg



Fig. 12. | Transport tratwy AMAMUR z rynku w Judenburgu i inauguracja na osiedlu Feldgasse / Transport of the raft AMAMUR from the main square in Judenburg to its launch at Feldgasse, a social housing area, 2013 / © Photo: transparadiso

zji zapoznawać się z kwestiami takimi jak „kolekcjonowanie sztuki jest nie tylko dla bogatych” oraz dyskutować na temat przyszłości Liezen. Zorganizowanie sesji tej gry miało także na celu stworzenie okazji do konstruowania „minimalistycznych rzeźb” za pomocą wielkich tangramowych kostek, sprzedawanych jako udziały we wspólnie wykreowanym dziele sztuki. Pawilon najpierw służył za wspólny „magazyn dzieł sztuki”, w którym przechowywano kostki do układania tangramów – były one ponumerowane i podpisane, a mieszkańcy mogli je nabyć za (subsydiowaną) cenę 100 euro. Zyski były przekazywane bezpośrednio do miasta i zostaną przeznaczone na dalsze użytkowanie wspólnego pawilonu w perspektywie długoterminowej.

Od sierpnia 2011 pawilon został udostępniony mieszkańcom i osobom przyjeźdnym, by mogli tam organizować swoje własne wydarzenia.

Paradise Enterprise

(Judenburg, 2012-2014¹¹)

Kiedy okazało się, że mieszkańcy Liezen nie byli zainteresowani kontynuowaniem długoterminowej wizji projektu wykraczającego poza ramy sztuki w przestrzeni publicznej, postanowiliśmy



Fig. 13. | AMAMUR odsłania nowe perspektywy i nieznanne rejony rzeki w centrum miasta / The AMAMUR opening up a new perspective on the hidden and unrecognized qualities of the river banks as central element of the town, 2013 / © Photo: transparadiso

openness towards involving new tools and strategies for *Direct Urbanism* – and their engagement in an open ended process. Based on this research we selected Judenburg, a small town in Styria/ Austria, disposing of a historical heritage and town center. Since the privatization of the former steel industry, Judenburg has been suffering from a process of shrinking, which has affected many postindustrial areas in Europe in various degrees.

In a 2 ½ years cooperation we are now realizing specialised tools and long-term strategies with a focus on conceiving perspectives for the future of young people.

Paradise Enterprise aims at reinterpreting the area of the vanished “paradise garden” of the former nunnery (which has been reused as social housing with a bad reputation) for creating a commons in this central location of Judenburg by connecting the historical town center to the urban development of the 1960s around the steel factory on the other side of the river Mur. As a first step we explored “secret” locations together with young inhabitants of Judenburg along the river Mur. In a collective action with the youth, a special raft was constructed as the first basic tool for shifting the perception and perspective by accessing the hidden potentials of this jungle like area from the river based on the local experts and their decisions.

11 | *Paradise Enterprise* jest projektem z dziedziny Urbanistyki Bezpośredniej, dotowanym przez agencję departure z Wiednia, przy współpracy Miasta Judenburg.



Fig. 14. | Licealiści badający jakość wody w rzece Mur z tratwy AMAMUR / Highschool students on AMAMUR taking samples of the water quality in the river Mur, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

stworzyć wzorcowy projekt z dziedziny Urbanistyki Bezpośredniej w ścisłej współpracy z regionalnym miasteczkiem w Austrii. Przykład tej sytuacji powinien pokazać, w jaki sposób krótkoterminowe interwencje artystyczne w przestrzeni miejskiej mogą przygotować grunt dla działań urbanistycznych i społecznych odbywających się w dłuższej perspektywie czasowej.

Dzięki otrzymanym dotacjom mogliśmy wystąpić w innej roli: nie wychodziliśmy już z pozycji architektów starających się o dofinansowanie – zamiast tego zwracaliśmy się do różnych miast i badaliśmy ich zaangażowanie i otwartość na stosowanie nowych narzędzi i strategii oferowanych przez Urbanistykę Bezpośrednią, a także ich chęć do wzięcia udziału w otwartym procesie. Na podstawie tych badań wybraliśmy Judenburg, małe miasteczko w Styrii, które mimo swojego dziedzictwa historycznego i funkcjonującego centrum, bardzo ucierpiało z powodu prywatyzacji przemysłu stalowego – w podobnej sytuacji znalazło się wiele innych europejskich obszarów postindustrialnych.

Przy okazji tej trwającej już dwa i pół roku współpracy tworzymy wyspecjalizowane metody i długoterminowe strategie mające na celu zbudowanie nowych perspektyw dla młodych ludzi.

Paradise Enterprise reinterpretuje miejsce, w którym kiedyś znajdował się „rajski ogród”: w okolicy byłego klasztoru (w którym później urządzono mieszkania socjalne, a samo miejsce



Fig. 15. | AMAMUR zakotwiczona przy obozie letnim centrum młodzieży / AMAMUR's landing at the outdoor camp of the youth center, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

In this way, the young people, many of whom do not have much in the way of future prospects, are actively involved. Adventure, research and a sensitive approach to the nature space, which has already been remodelled several times, will subsequently lead to an innovative urban concept stretching out along the whole area of the river Mur. By considering longer-term socio-political factors and Judenburg's prospects, particularly for young people, the concept extends the urban planning level. In addition *transparadiso* will invite other artists to work on the future paradise garden.

Finally, an exemplary catalogue will propose tools and strategies for *Direct Urbanism*, based on *Paradise Enterprise* and earlier projects by *transparadiso*. This catalogue will serve a reference work for municipalities regarding the complex challenges posed by urban planning, taking far-reaching current and future societal issues into account.

These artistic methods require a bowing out from short term visible – in the sense of econom-



Fig. 16. | Dawny klasztor klarysek przekształcony w osiedle mieszkaniowe o złej reputacji. Kiedyś *rajski ogród* – dziś urbanistyczna przepaść / The former clarisses nunnery reused as social housing of a notorious reputation. The former paradise garden is currently an urban void, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

okryło się złą sławą) zaaranżowano wspólną przestrzeń zlokalizowaną w samym centrum Judenburga, poprzez stworzenie połączenia pomiędzy starym miastem a zabudową z lat 60., otaczającą hutę położoną na przeciwległym brzegu rzeki Mur. Naszym pierwszym krokiem było zbadanie „sekretnych” miejsc nad rzeką wspólnie z młodymi mieszkańcami Judenburga. Następnie, przy współpracy młodzieży, zostanie skonstruowana tratwa, która stanie się pierwszym narzędziem dającym nowe spojrzenie na okolicę i pozwalającym na odkrycie nieznanego potencjału tego przypominającego dżunglę terenu, oglądanego z perspektywy rzeki, przy uwzględnieniu pracy i decyzji miejscowych ekspertów.

W ten sposób wielu młodych ludzi, których perspektywy na przyszłość są ograniczone, będzie mogło wziąć aktywny udział w tym przedsięwzięciu. Przygoda, prowadzenie badań oraz uważne podejście do tej wielokrotnie przekształcanej przestrzeni, dziś odzyskanej przez naturę, umożliwią stworzenie innowacyjnej koncepcji urbanistycznej, obejmującej cały teren w pobliżu rzeki Mur. Poprzez uwzględnienie długoterminowych czynników socjopolitycznych oraz perspektyw otwierających się dla Judenburga (a zwłaszcza jego młodych mieszkańców), ta koncepcja wykracza poza poziom planowania urbanistycznego. Ponadto, transparadiso planuje zaprosić innych artystów do wspólnej pracy nad przyszłym rajskim ogrodem.

ically measurable – results and a reconsideration of economical values including complex issues of society. Art can interfere directly in processes of urban development – but it needs to counteract being instrumentalized for problemsolving etc. and maintain its independence and criticality beyond expectations.

issue # 3 **(of the Blue Frog Society)**

Imagine the impossible (and work on it). Imagine the impossible (and work on it). Imagine the impossible and maybe it does not need so much work. Imagine the impossible. The impossible is personal. The impossible concerns society. We do not want to create a new utopia. Utopias also mean that something needs to be destroyed. We do not want to destroy. We want to cultivate. The moment you read these words, you dedicate yourself to the possibility of the impossible. This is what is needed – what you need. What society needs. All societies. Sharing the moment of the impossible. Sharing. The impossible always escapes.

Wreszcie, wydany zostanie katalog proponujący narzędzia i strategie Urbanistyki Bezpośredniej, opracowane na przykładzie *Paradise Enterprise* i wcześniejszych projektów *transparadiso*. Katalog ten posłuży jako materiał źródłowy dla samorządów miejskich, opisujący złożoność wyzwań związanych z planowaniem urbanistycznym i zwracający uwagę na szeroko pojęte przyszłe i obecne zagadnienia społeczne.

Te metody artystyczne wymagają pożegnania się z dającymi się przewidzieć – w sensie ekonomicznym – wynikami, oraz ponownego przemyślenia ekonomicznych konsekwencji uwzględniających złożone kwestie społeczne. Sztuka może mieć bezpośredni wpływ na rozwój miast – ale należy sprzeciwić się jej instrumentalnemu traktowaniu w celu rozwiązywania problemów itd. i pozwolić jej zachować niezależność i krytyczny charakter – mimo że ich konsekwencji nie da się przewidzieć.

Trzecie założenie (The Blue Frog Society)

*Wyobraź sobie to, co niemożliwe (i pracuj nad tym).
Wyobraź sobie to, co niemożliwe (i pracuj nad tym).
Wyobraź sobie to, co niemożliwe, a może okazać się, że to wcale nie wymaga tyle pracy. To, co niemożliwe, jest osobiste. To, co niemożliwe, dotyczy społeczeństwa. My nie chcemy tworzyć nowej utopii. Tworzenie utopii zakłada, że coś trzeba będzie zniszczyć. My nie chcemy niszczyć. My chcemy pielęgnować. W chwili, kiedy to czytasz, otwierasz się na możliwość niemożliwego. I właśnie to jest konieczne – właśnie tego ty sam potrzebujesz. Tego potrzebuje społeczeństwo. Wszystkie społeczeństwa. Trzeba się dzielić chwilą niemożliwości. Dzielić się. To, co niemożliwe, zawsze umyka.*



Fig. 17. | *Transparadiso* rozpoczyna aktywizację i re-interpretację rajskiego ogrodu jako przestrzeni publicznej dla mieszkańców Judenburga. Pierwsza interwencja przeprowadzona ze studentami architektury Politechniki Wiedeńskiej, 2013 / *Transparadiso start activating and re-interpreting the paradise garden as contemporary public space for Judenburg. First interventions carried out with students from the Faculty of Architecture/Vienna University of Technology, 2013 /*
© Photo: *transparadiso*

Aneta Szyłak

| Słoń w przestrzeni publicznej: problem wyjaśniony
w kilku scenach

| Elephant in the Public Space: The Concern Explained
in the Couple of Scenes

Zacznijmy tę opowieść w następujący sposób... Kilka lat temu w pewnym europejskim mieście miałam kuratorować międzynarodową wystawę z rozszerzeniem w przestrzeni publicznej. *Wiesz* – powiedział komisarz projektu desygnowany przez miasto – *w zeszłym roku mieliśmy dwadzieścia drewnianych słoń wzdłuż największego deptaku w centrum i chcielibyśmy, abyś zrobiła dla nas coś podobnego*. Łatwo wyobrazić sobie, że w wyniku dalszej rozmowy nie podpisaliśmy umowy z powodu dość symptomatycznego zderzenia pomiędzy tym, czym mogłyby być intencje kuratorskie w stosunku do przestrzeni publicznej a oczekiwaniem generowania radosnych tłumów przechadzających się upiększonymi alejami, marnującymi czas i pieniądze na złudzenie partycypacji.

Lecz w przestrzeni publicznej rzeczywiście jest słoń. Nie jest to dokładnie TEN słoń, który zainspirował tytuł tego tekstu, jako że należy on jedynie do większej rodziny *słoniowatych*, jeśli chodzi o neoliberalne rozumienie przestrzeni “publicznej” i związanej z nią sztuki. Rola, którą ona odgrywa, jej zamówienia, struktury finansowe, które za nią stoją, więzi korporacyjne, formy styczności z publicznością, sposoby jej oceny, rezultaty promocyjne, potencjał performatywny, i tak dalej.

Wszyscy my, artyści i twórcy sztuki w przestrzeni publicznej czy funkcjonującej w sferze publicznej, musimy wynaleźć samych siebie na nowo w obliczu zmieniających się warunków

So let's start with the story like this... Some years ago in some European city, I was supposed to curate an international exhibit with the public space extension. 'You know', the municipal commissioner said, 'last year we had twenty wooden elephants along our largest pedestrian walkway in the center and we would love you do something like this for us'. As one can imagine, the result of further conversation meant my services were not hired in this quite symptomatic clash between what the curatorial intention towards the public space could be and the expectation towards producing happy crowds, strolling the adorned alleys and squandering time and pennies with the illusion of participation.

But yes, indeed there is an elephant in the public space. It is not exactly THAT elephant alone that gave a title to this text, as it is only one of a larger family of *elephantidae*, when it gets to the neoliberal understanding of the 'public' space and its art. The role it plays, the commissions, the financial structures behind it, the corporate bonds, the modes of encounter with the public, the means of evaluation, promotional outcomes, the performative capability, you may continue to name it.

We all, artists and producers of art in public space or functioning in the public realm, have to reinvent ourselves in the shifting political and economic condition through which art is being produced and circulated.

politycznych i ekonomicznych, w których sztuka jest tworzona i rozpowszechniana.

Jednym z najbardziej kłopotliwych elementów tego, co możemy spornie określić jako sztukę publiczną, jest niewystarczająco jasne określenie, jak bardzo „publiczna” jest przestrzeń publiczna. Odwiedzając ostatnio Nowy Jork po kilku latach nieobecności przeżyłam zaskoczenie nie mogąc odnaleźć agorafobicznego miasta opisywanego niegdyś przez Rosalynd Deutsche. Parki, kiedyś prywatne, były teraz otwarte, wszędzie składane krzeselka i przechodnie rozkoszujący się parnym wieczorem na Manhattanie. Nie jest to jednak wynik ruchu Occupy, mówi Maureen Connor, lokalna artystka i aktywistka, lecz neoliberalne ulepszanie miasta. Wraz z Maureen, artystką, której praca w ostatnich dekadach silnie związana była z transformacyjnymi możliwościami sztuki¹, zastanawialiśmy się, jak to się stało, że partycypacja tak szybko stała się modną frazą lokalnej polityki i jak trudno ochronić sferę sztuki i praktyki kuratorskiej przed rozplynięciem się pod naporem społecznie korekcyjnych i profesjonalnie przeprowadzanych menedżerskich projektów. Jak mamy bronić eksperymentalnych, partyzanckich, laboratoryjnych praktyk i szukać możliwości, by utrzymać sztukę w stanie nie-oswojonym? Jak nie stać się jedynie kolejnym dostępnym i posłusznym narzędziem w rękach strategii neoliberalnych promocji miast jako produktów turystycznych i biznesowych?

Niemniej jednak, wraz z coraz silniejszymi ruchami mieszkańców, którzy odzyskują dostęp do miejsc publicznych z podobnym powodzeniem, jak uzyskują prawo do budżetów partycypacyjnych, kształtuje się opozycja wobec prywatyzacji i komercjalizacji przestrzeni publicznej, gdzie każda najmniejsza część ma określoną i mierzalną wartość rynkową. Wszyscy funkcjonujemy w tym

One of the most disturbing elements of what we can debate as public art is the fact that it is not clear enough how 'public' the public space is? I was quite astonished when recently visiting New York after some years. I could not find the agoraphobic city as once described by Rosalynd Deutsche. The parks, once private, were open with folding chairs all over the place and passers-by enjoying warm evenings in Manhattan. But it is still, says Maureen Connor, artists and activist from the town, not an outcome of the Occupy movement, just the neoliberal improvement of the city. With Maureen, an artist whose practice of the last decade is deeply connected to the transformative abilities of art¹, we were wondering how the participation so rapidly became a buzzword for local policies. We are also facing a hard time with how the fields of art and curatorial practice can be protected from dissolving in the stream of the socially corrective and managerially conducted projects. How to defend the experimental, guerrilla, laboratory practices and seek possibility for art to not be tamed? And to not become just one of the available and obedient tools of the neoliberal strategies to promote cities as tourist and entrepreneurial products?

However, as the city inhabitants' movements are getting stronger and they reclaim access to public squares no less successfully than the right to participatory budgets, these actions are in opposition to the privatization and commercialization of the public space where every hint of visibility has an exact and measurable market value. We are all functioning in this problematic, ideological split in relation to art in public spaces.

In her article *Public constructions*, [1995] Patricia C. Phillips wrote once that regardless of the original intention of making art available democratically outside an institutional frame, public art is still marginalized. She claimed this marginal position of this art is actually an opportunity for

1| Więcej informacji na temat artystki znaleźć można na jej stronie internetowej www.maureenconnor.net oraz na stronie The Institute for Wishful Thinking <http://theiwt.com/>

1| For more information about the artist please visit www.maureenconnor.net and the website of The Institute for Wishful Thinking <http://theiwt.com/>

problematicznym ideologicznym rozdarcu, jeśli chodzi o sztukę w przestrzeni publicznej.

W artykule *Public constructions* (1995) Patricia C. Phillips napisała, że bez względu na oryginalne intencje tworzenia sztuki dostępnej na demokratycznych zasadach poza ścianami instytucji, sztuka publiczna nadal jest marginalizowana, a owa marginalna pozycja sztuki oferuje tak naprawdę możliwość radykalnej edukacji społecznej, z czym entuzjastycznie zgadzałam się już wcześniej². Zakładam, że to właśnie temu przekonaniu oraz dziesięcioleciom praktyki społecznie zaangażowanych i konceptualnych artystów postulujących ciągle zadawanie pytań o to, czym jest zbiorowość, performatywność i o to, co publiczne, zawdzięczamy obecnie to, że sfera kultury i różne formy organizacji non-profit tak silnie wspierają inicjatywy i wyłaniające się potrzeby mieszkańców i ruchów obywatelskich. Znamy to z doświadczenia i obecnie powracamy do tych strategii. Rzeczywistość zmieniła się dość znacząco od czasu, kiedy Phillips opublikowała swój artykuł i można powiedzieć, że obecnie społecznościowy wymiar projektów artystycznych, które są partycypacyjne i/lub wydarzyły się w przestrzeni publicznej, jest więcej niż mile widziany i stał się centralnym punktem polityk kulturalnych. Coraz trudniej i trudniej jest prowadzić działania BEZ wymiaru edukacyjnego i partycypacyjnego, a to, co kiedyś było marginalne, obecnie jest mainstreamowe, normatywne i pospolite. Stało się pożądaną formą, która uzasadnia, po co wydaje się pieniądze na kulturę i wyraźnie wskazuje, jakie ekonomie stoją za uzasadnianiem wydatków na sztukę. Dotyczy to zarówno tradycyjnego wrzucania dzieł sztuki w przestrzeń publiczną, jak i umieszczania w relacji do miejsca, tworzenia przestrzeni dla wymiany społecznej, z uwzględnieniem dzieł bardziej efemerycznych i performatywnych. Samo miasto stało się zarówno areną kamawałowych zabaw, podobnie jak we wspomnianym mieście, którego nazwa pozostanie

a radical communal education, an opinion I enthusiastically shared². I assume that it is because of this belief that decades of socially engaged practices and conceptual artists, who insist on continuously questioning the communal, the performative and the public that today makes the field of culture and various forms of non-profit organizations, so strongly support the needs and urgencies of the citizens movements. We have been there and now we revisit those strategies. Things have changed quite strongly since the article of Phillips was first published, and we could say that now the communal dimension of artistic projects that are participatory and/or happen in public spaces are more than welcomed and have become central points of cultural policies. It is becoming harder and harder to run activities WITHOUT educational and participatory dimensions, once marginal practice became mainstream, normative and generic. It has become a desired form that explains the spending of cultural budgets and clearly indicates how the economies behind art produce explanations of expenses. This applies to more traditional plunging artworks to public spaces, or inserting them more site-specifically, and production of spaces for social encounters including more ephemeral and performative artworks. The city itself has become an arena of both carnivalesque festivities as in the mentioned city, which name will remain secluded, or other orchestrated manifestations of the participatory and the common. So we should perhaps take a closer look at what is behind production structures, sphere of intentions, the approach toward the public and so forth.

But still there is something ticking underneath. While I am writing this text, someone has just cut-off the right hand of the Ronald Reagan statue in Gdansk. Even if this was an attempt to have a piece of scrap metal to sell, let's imagine (or hope), that this is an outcome of a political action, a visual

2] Patricia C. Phillips, *Public Constructions* w: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle Washington 1995, s. 60-71

2] Patricia C. Phillips, *Public Constructions* in: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle Washington 1995, pp. 60-71



Fig. 1. | Historyczna brama nr 2 Stoczni Gdańskiej po staranowaniu czołgiem T-55, 16.12.1981, fotografie archiwalne z archiwum IPN, oddział w Gdańsku (sygn. IPN GD 0360/40) / The historic gate 2 of Gdansk Shipyard after being demolished by a T-55 tank on 16.12.1981, photography from the Archives of IPN in Gdańsk (signature: IPN GD 0360/40)

ukryta, lub wyrażanych w ten czy inny sposób partycypacji i wspólnoty. Powinniśmy być może zatem spojrzeć bliżej na to, co stoi za strukturami produkcji, sferą intencji, podejściem do publiczności i tak dalej.

Gdzieś w środku nadal jednak coś tyka. Kiedy piszę ten tekst, ktoś właśnie odciął rękę pomnikowi Ronalda Reagana w Gdańsku i nawet jeśli była to próba zdobycia kawałka złomu na sprzedaż, wyobraźmy sobie (lub miejmy nadzieję), że jest to skutek działania politycznego, wizualna manifestacja krytyki „niewidzialnej ręki rynku”, jak komentowaliśmy ten incydent zeszłej nocy w mediach społecznościowych. Może jednak intencje nie mają znaczenia, skoro najważniejsze jest to, jakie jest oddziaływanie tego zdarzenia. Ogłoszono, że naprawa kosztować będzie około 100 tysięcy złotych (suma ogromna dla niejednej walczącej o przetrwanie organizacji non-profit), a w dyskusji, którą obecnie śledzę, padła opinia, że pomnik powinien pozostać w takiej postaci, jako że sam Reagan przeciwny był wydawaniu pub-

manifestation of a critique of the ‘invisible hand of the market’, as we were comically commenting through social media last night. Or maybe the intention does not matter, as most important is what it has become. It is been announced that the repair is to cost about 25.000 euro (an amount for each many non-profit organizations in the country would die for) and the discussion I am now following says it should be left as it is, as Regan himself was against spending public funds on things of such kind. This could be a true homage to his economic agenda and by the same token, visual representation of the ideological trap in the neoliberal understanding of the relationship between the market and the government – that is not supposed to control but must be ready to help when something goes wrong. And the reason for which I am mentioning it in this very context is not the statue itself, as this is perhaps not the subject of our consideration, but the fact that something in it describes best the troublesome nature of com-



Fig. 2. | Historyczna Brama nr 2 Stoczni Gdańskiej po staranowaniu czołgiem T-55, 16.12.1981, fotografie archiwalne z archiwum IPN, oddział w Gdańsku (sygn. IPN GD 0361/5) / The historic gate 2 of Gdansk Shipyard after being demolished by a T-55 tank on 16.12.1981, photography from the Archives of IPN in Gdańsk (signature: IPN GD 0361/5)

licznych pieniędzy na podobne cele. Cóż, mógłby to być także prawdziwy hołd dla jego polityki ekonomicznej i jednocześnie wizualny symbol ideologicznej pułapki w neoliberalnym rozumieniu relacji pomiędzy rynkiem i rządem, któremu nie wolno nad rynkiem sprawować kontroli, lecz musi zareagować i pomagać, kiedy coś pójdzie źle. Powodem, dla którego o tym mówię w tym właśnie kontekście, nie jest sam pomnik, jako że sam w sobie nie jest obiektem naszego zainteresowania, lecz fakt, że jest w tym coś, co najlepiej opisuje kłopotliwą naturę upamiętniania, zamówień publicznych i tego, co oznaczać może pomnik w przestrzeni publicznej i jak znaczenie to można całkowicie zmienić. W tym miejscu przechodzimy do tematu pomnika i upamiętniania i rozważań na temat tego, jak pamięć materializuje i dematerializuje się w przestrzeni publicznej.

Dorota Nieznalska, rzeźbiarka z Gdańska, odkryła na podstawie dokumentacji fotograficznej, którą badała, że owa słynna brama stoczni będąca

memorandum, public commissions and what the monument in the public space can mean as well as how this meaning can be transformed completely. And here we are entering the subject of the monument and commemoration and other operations on how commemoration materializes and dematerializes itself in a public space.

Dorota Nieznalska, a sculptress from Gdansk, has found out on the basis of the photo documentation she researched, that the much admired shipyard gate that is a memorial site adorned with flowers and religious symbols is not the one depicted on 1980 photographs from the legendary strikes. It is not the one by which the workers were meeting people coming to support them. Not the photos of which circulated through the global media more than 30 years ago. Not the one her father, the photographer of the strikes once documented. When the Martial Law was proclaimed in December 1981, the army pacified the shipyard and the tank demolished the gate. The damage



Fig. 3. | Brama nr 2 przed wymianą na obecną / The gate 2 before the change / © Photo: Dorota Nieznalska

miejszem pamięci ozdobionym kwiatami i symbolami religijnymi, nie jest tą samą bramą, którą widać na zdjęciach z 1980 roku ukazujących legendarny strajk. Nie jest to brama, przy której robotnicy spotykali ludzi przychodzących wyrazić poparcie. Nie jest to brama, której fotografie krążyły po całym świecie ponad trzydzieści lat temu. Nie jest to brama, którą zarejestrował jej ojciec, fotograf ówczesnych strajków. Kiedy ogłoszono stan wojenny w 1981 roku, wojsko spacyfikowało stocznię, a czołg zniszczył bramę. Szybko wymieniono ją na nową, widać jednak po bliższej analizie, że posiada ona inne elementy i podziały. Praktycznie nikt w tamtym czasie nie zauważył zmiany, jako że wszyscy mieli wtedy większe zmartwienia, a może też w tamtym czasie rzeczywistość bramy w jej materialności nie stanowiła jeszcze przedmiotu zaborczych strategii kommemoratywnych. Zapewne nie było wtedy jasne, jaką rolę brama odgrywać będzie w przyszłości tego ruchu, który posiada tak znikome wizualne dziedzictwo, obecnie już dogłębnie eksplorowane przez artystów, kuratorów i filmowców. Lub być może odwrotnie właśnie, wytarcie z pamięci faktu wymiany bramy było tym właśnie zabiegiem mitologizacyjnym, jaki jest potrzebny dla uwiecznienia historii w trwałym materiale.

W czasie reparacji bramy w 1982 roku nadal znajdowało się na jej szczycie imię Lenina. W ko-



Fig. 4. | Dorota Nieznalska, *Re-konstrukcja z dnia 16.12.1981*, (Rekonstrukcja Historycznej Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej z dnia 16.12.1981), 2011 / Dorota Nieznalska, *Re-construction of 16.12.1981*, (Reconstruction of the state of the historic gate on 16.12.1981), 2011 / © Photo: Dorota Nieznalska

was swiftly replaced by the new gate. If you study it closely, it has different bars and partitions. Practically nobody at the time noticed the change as everyone had lots of other worries and maybe at the time the physical state of the gate was not yet a subject to the possessive commemoration strategies. Perhaps it was not clear by then what kind of role the gate would play in the future of the movement, which had limited visual heritage, already explored by the artists, curators and cinematographers. Or maybe the other way around, the erasing from memory the fact, that the gate has been replaced was exactly that mythologizing operation for which it is necessary for the history to be grounded in material evidence.

At the time of reparation of the gate in 1982, there was still the name of Lenin on the top. In the course of the coming decades the new gate has become THAT gate and for 3 decades it was looked for and admired, although at the moment of transition the name of Lenin was removed to accentuate the split from the Soviets. For her 2011 exhibition, Nieznalska made 1:1 replica of this destroyed form accompanied by the results of her archival research. Nieznalska's discovery has led the city of Gdansk to the unusual decision to bring back the gate to its 'original' state from 1980, with

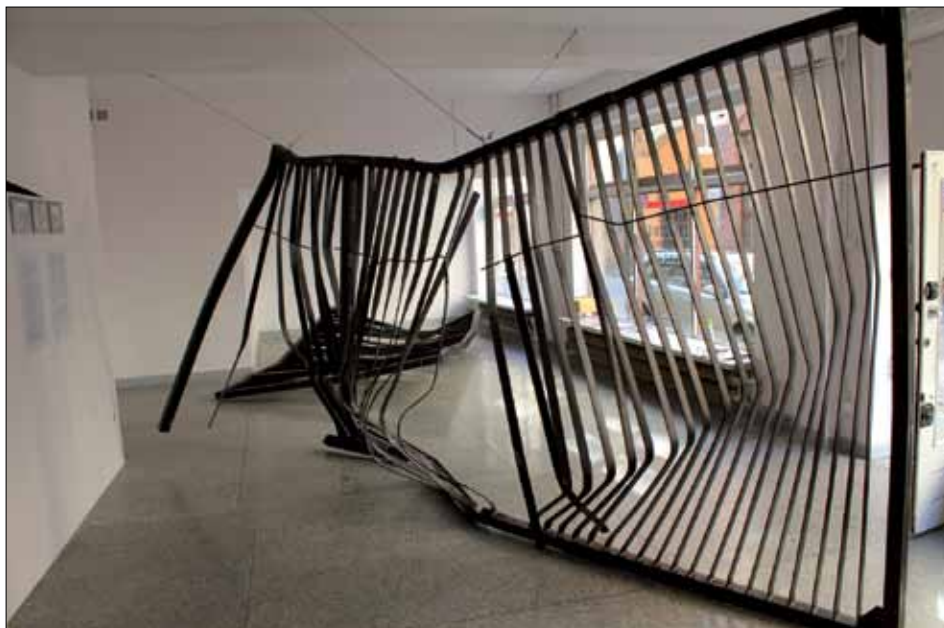


Fig. 5. | Dorota Nieznańska, *Re-konstrukcja z dnia 16.12.1981*, stal, materiały archiwalne, (Rekonstrukcja Historycznej Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej z dnia 16.12.1981, po staranowaniu czołgiem T-55. Odtworzenie na podstawie fotografii archiwalnych, materiałów IPN oraz relacji świadków tamtych wydarzeń), 2011 / Dorota Nieznańska, *Re-construction of 16.12.1981*, steel, archival materials, (Reconstruction of the state of the historic gate on 16.12.1981 after being demolished by a T-55 tank - on the basis of archival photographs of IPN and witnesses' testimonies), 2011 / © Photo: Dorota Nieznańska

lejných dziesięcioleciach nowa brama stała się TĄ bramą i przez trzydzieści lat patrzono na nią i podziwiano ją, choć w momencie transformacji imię Lenina zostało usunięte, by podkreślić oderwanie od Związku Radzieckiego. Na potrzeby swojej wystawy zorganizowanej w 2011 roku Nieznańska wykonała replikę zniszczonej bramy w skali 1:1, którą wystawiła wraz z wynikami badań archiwalnych. Odkrycie Nieznańskiej doprowadziło do tego, że miasto Gdańsk podjęło niezwykłą decyzję o przywróceniu bramy do jej „oryginalnego” stanu sprzed 1980 roku, wraz z imieniem Lenina, w czym istotną rolę odegrały wyniki studiów Nieznańskiej przy jej osobistym zaangażowaniu. Wywołało to protest związku, który nie miał ochoty na ducha swojej przeszłości, lecz na imię, które reprezentowałyby dzisiejsze miejsce pracy Stocznię Gdańsk SA. Miasto nalegało na formę bramy sprzed 1980 roku i projekt został wykonany. Spowodowało to nerwowe reakcje i protesty

the name of Lenin included, what artists facilitated with her research. It caused the union's protest, as they did not want déjà vu of their past, but a name that manifests the actuality of their labor Stocznia Gdansk SA. The city insisted on the form from 1980 and the project was realized. This caused the nervous reaction of the workers and city inhabitants who actively protested against it. Soon after the anonymous action happened, when the name of Lenin has been covered with Solidarność logo (it has been revealed just recently, that it was in intervention by the art academy student Jerzy Bogdan Szumczyk). The last accords happened when the current leader of Solidarność arrived with the saw to remove Lenin from the gate and although the city had an intention to put it back, it never happened. The legal trial against the union for damages is on the way. It seems to be a very interesting appropriation of the artistic strategies by the

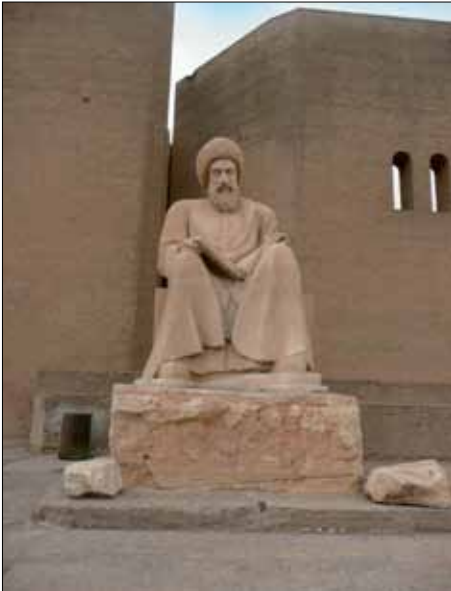


Fig. 6. do 9. | *Pomnik, Gaylan Abdullah Ismail, dokumentacja fotograficzna akcji, 2008 / Monument, Gaylan Abdullah Ismail, photo documentation of the action, 2008 / © Photo: Gaylan Abdullah Ismail*

robotników i mieszkańców. Wkrótce potem miało miejsce anonimowe działanie, w ramach którego imię Lenina przysłonięte zostało logiem Solidarności (dopiero ostatnio ujawnił się autor tej akcji, student rzeźby Jerzy Bogdan Szumczyk). Ostatni akord miał miejsce, gdy obecny lider Solidarności przyjechał z piłą, by usunąć Lenina z bramy i choć miasto miało zamiar umieścić go tam z powrotem, nigdy tego nie zrobiło. Trwa obecnie proces sądowy przeciwko związkowi za spowodowane szkody. Wydaje się jednak, że związek dokonał bardzo interesującego zabiegu przywłaszczenia strategii artystycznych, co poprzedziły lata zmagania się przez różnych artystów z dziedzictwem Solidarności i Stocznii i który przez to stał się skuteczną strategią przejmowania debaty w przestrzeni publicznej za pomocą środków wizualnych.

Mniej więcej siedem lat temu natknęłam się na dokumentację fotograficzną akcji Gaylana Abdullaha Ismaila, którą zainicjował on w cytadeli Qala – klejnocie starożytności, który zajmuje całe wzgórze w Irbilu – stolicy Kurdyjskiego Okręgu Autonomicznego w Iraku. Lokalny rząd postawił tam

union, preceded by the number of years spent by different artists dealing with the Solidarność and the Shipyard legacy and it became quite an efficient strategy to take over the debate in the public space by visual means.

About 7 years ago I encountered a photo documentation of the action by Gaylan Abdullah Ismail, which he initiated in the citadel Qala – the ancient gem that takes entire hill in Erbil – a capital of the Kurdish Autonomy in Iraq. The local government has erected there a new but traditional looking sculpture of the national poet in the form that neither fits the location nor represents the way a young generation of artists think of possible art in a public space. Gaylan called his friends to climb the sculpture and they were joined by passers-by to completely cover the statue for a moment. This short action, though ephemerally, embodied the new generation of not only artists but also citizens and inhabitants who do not agree with historical politics and are not necessarily believers of how the nation can be expressed and represented. They have become a collective body and have presented



nowy, choć tradycyjnie wyglądający pomnik poety narodowego w formie, która ani nie pasuje do lokalizacji, ani nie odzwierciedla sposobu, w jaki młode pokolenie artystów myśli o sztuce w przestrzeni publicznej. Gaylan poprosił swoich przyjaciół, by wspięli się na rzeźbę, a następnie dołączyli do nich przechodnie, tym samym całkowicie zakrywając pomnik na jakiś czas. Ta krótkotrwała akcja uobecniła (jakkolwiek chwilowo) nowe pokolenie nie tylko artystów, ale także obywateli i mieszkańców, który nie zgadzają się z polityką historyczną i niekoniecznie wierzą w tego rodzaju wyrażanie i reprezentowanie narodowości. Stali się oni ciałem kolektywnym i pokazali się w przestrzeni publicznej. Była to akcja, która zapowiedziała wiele przyszłych wydarzeń.

Kilka lat później, wiosną 2011 roku, inny artysta Kurdyjski, Hiwa K, wziął udział w trwających tygodniami demonstracjach antyrządowych na ulicach miasta As-Sulaimanijja. W przeciwieństwie do artystów, którzy filmują demonstracje ukryci za kamerą, wziął udział w demonstracji, stworzył na bazie kompozycji

themselves in the public space. It was an action that has announced the events for the years to come.

Some years later, another Kurdish artist Hiwa K has thrown himself to the weeks long street protest against the government in spring 2011 in the city of Sulaimany. Opposite to those artists who film demonstrations setting themselves behind the camera, he took part in the demonstration as well as prepared on the basis of Morricone's composition and performed the musical signal of the protest at the very forefront of the march. His only footage from the action comes from the cameras of people around him and the signal, played on a harmonica becomes an immediate energizer for the protest and is followed and interpreted live by the protesters. Hiwa does not want to depict the demonstration but become a part of it through musical intervention, which in a split second from the art form becomes the political one.

It can be clearly seen through these examples that something has happened to the way we may or may not agree to the forms of commemoration, monumentalization and participation. So



Fig. 10. | *Pomnik*, Gaylan Abdullah Ismail, dokumentacja fotograficzna akcji, 2008 / *Monument*, Gaylan Abdullah Ismail, photo documentation of the action, 2008 / © Photo: Gaylan Abdullah Ismail

Morricone i wykonywał muzyczny sygnał protestu na samym czele maszerującego tłumu. Jego jedyne nagrania z całej akcji pochodzą z osobistych kamer osób, które znajdowały się wokół niego, a sygnał wygrywany na harmonijce stał się natychmiastowym katalizatorem protestu, podchwytywanym i interpretowanym na żywo przez demonstrujących. Hiwa nie stara się przedstawić demonstracji, lecz stać się jej częścią poprzez interwencję muzyczną, która w ułamku sekundy ze sztuki zmienia się w działanie polityczne.

Na podstawie powyższych przykładów zauważyć można, że coś zmieniło się w sposobie, w jaki zgadzamy lub nie zgadzamy się na formy upamiętniania, monumentalizacji i partycypacji. Zatem pytanie, które prawdopodobnie powinniśmy postawić, dotyczy tego, czy jesteśmy w stanie zaoferować formy relacyjności i modele zamieszkiwania przestrzeni, które nie były możliwe poprzez inne formy życia publicznego? W jaki sposób mogą one być anonowane i rozpoznawane? W jaki sposób określić miarę skuteczności dla

the question we perhaps ought to set is whether we can offer forms of relationality and modes of inhabitation of space that were not possible through other means of public life? How it can be announced and recognized? How we can set the measurability of the effectiveness of such events? And can we possibly withdraw from the outside for a while?

Virtual Economic Zone curated by Jakub Szreder, which landed as some sort of glamorous spaceship in the midst of St. Dominic's Fair in Gdansk as a public space extension of 2013 Alternativa, is designed as a form that not only manifests itself but dissolves in its immediate surrounding. Speaking in very general terms, the Fair that takes over the Main Town in Gdansk for 3 weeks every summer is a gigantic privatization and commercialization of the public space. The mirrors that cover the cube as designed by Natalia Romik and Maciej Czeredys, were making it almost disappear as it was reflecting everything that happens around, whilst the inside was busy with short term exhibits, actions, performances and events. Discussions were hosted on the top of the climbable sculpture, generating a number of possible modalities. The project that has included critical activities became a mirror for itself - exploring the paradoxes, constraints and concerns of the relation between economy of artistic production, the notion of value of art and its circulation as well as the actual reality of the fair.

Doreen Massey, in her book *For Space*, asserts: "thinking the spatial in a particular way can shake up the manner in which certain political questions are formulated, contributing to political arguments already under way, and – most deeply – can be an essential element in the imaginative structure which enables in the first place an opening up to the very sphere of the political" (Massey, 2005, p.9). Massey sees a potential in the connections between spatial and political imaginations. I believe this means to seek possibilities in activation of the context of the different forms of public

takich wydarzeń? I czy możemy na chwilę odsunąć się z bycia na zewnątrz?

Wirtualna Strefa Ekonomiczna kuratorowana przez Jakuba Szredera, która wylądowała niczym zjawiskowy statek kosmiczny na środku Jarmarku św. Dominika w Gdańsku jako część festiwalu Alternativa 2013 zorganizowana w przestrzeni publicznej, zaprojektowana została w formie, która nie tylko ujawnia samą siebie, ale wtapia się w najbliższe otoczenie. Mówiąc bardzo ogólnie, jarmark, który pochłania Głównie Miasto w Gdańsku na trzy tygodnie każdego lata, stanowi gigantyczną prywatyzację i komercjalizację przestrzeni publicznej. Lustra, które pokrywają szeszcian zaprojektowany przez Natalię Romik i Macieja Czeredysa, sprawiały, że stawał się niemal całkowicie niewidoczny, odbijając wszystko, co działo się wokół, podczas gdy w środku odbywały się krótkotrwałe wystawy, akcje, performanse i wydarzenia. Forma obiektu, umożliwiająca wspinanie się po nim i organizowanie dyskusji na dachu, sama z siebie generowała możliwe zmienności. Projekt, który uwzględniał działania krytyczne, stał się zwierciadłem dla samego siebie, odkrywając paradoksy, ograniczenia i kwestie dotyczące relacji pomiędzy ekonomią i produkcją artystyczną, pojęciem wartości sztuki i jej obiegu, a także faktycznych realiów jarmarku.

W książce pt. *For Space* Doreen Massey twierdzi, że: *myślenie o przestrzeni w określony sposób może wstrząsnąć sposobami formułowania niektórych kwestii politycznych, może wspierać już sformułowane argumenty polityczne i – przede wszystkim – stanowić kluczowy element struktury wyobrażonej, która w ogóle umożliwia otwarcie się na sferę polityczną* (Massey, 2005, s. 9). Massey dostrzega potencjał w związkach pomiędzy wyobraźnią przestrzenną, a polityczną. Wierzę, że oznacza to szukanie możliwości w aktywowaniu kontekstu różnych form przestrzeni publicznej. Wypełniamy ją naszymi oczekiwaniami wobec niej. Można powiedzieć, że oferuje nam ona naszą



Fig. 11. | Hiwa K, *This Lemon Tastes after Apple*, dokumentacja wideo interwencji / video documentation from the intervention, 2011 / © Photo: the Artist and Alternativa/Wyspa Institute of Art

space. We furnish it with our expectations toward it. One could say that it offers us the positioning – we have to find ourselves in it. The immediacy of context is a source of political responsibilities and actions to be taken. It is not an expansion of the field of art but a way of looking at art and its answerability in the larger backdrop of being active in the public.

The ambiguity of context in relation to how art and subsequently the curatorial might operate makes it necessary to explore the notion of context again. Critique of localized practices is a critique of the means and uses of those practices. Our practice as artists and curators is not disconnected from our realities through our everyday life, professional relations and institutional, political and economic entanglements. I will argue that the strongest potential is happening not only by the theme or formal feature, or intention of going to or turning towards ‘an outside’, but by its performance. We tend to think sometimes that context of the public space is a passive environment ready to be taken over, made better, decorated, put on display or transformed. The situation however, is much more complicated and the context more volatile and unwieldy than it appears. Rogoff writes – “meaning is not excavated for, but rather, that it takes place in the present.”³ Curating in the ‘public then, would be a set of possible actualizations that would serve

3| Irit Rogoff, *Smuggling—An Embodied Criticality*, <http://transform.eipcp.net>

pozycję – musimy się w niej odnaleźć. Aktualność kontekstu stanowi źródło politycznej odpowiedzialności i działań, które należy podjąć. Nie jest to rozszerzenie pola sztuki, lecz sposób jej postrzegania i jej odpowiedzialności na szerszym tle bycia aktywnym w sferze publicznej.

Ambivalencja kontekstu w relacji do tego, jak sztuka i podążająca za nią praktyka kuratorska mogą funkcjonować, zmusza nas do ponownego przemyślenia pojęcia kontekstu. Krytyka praktyk umiejscowionych jest krytyką środków i sposobów użycia owych praktyk. Nasza praktyka jako artystów i kuratorów nie jest odcięta od rzeczywistości naszego życia codziennego, relacji zawodowych oraz uwikłań instytucjonalnych, politycznych i ekonomicznych. Sądzę, że największy potencjał nie kryje się lub nie kryje się wyłącznie w danym temacie lub formalnym aspekcie, w intencji wyjścia lub zwrócenia się „na zewnątrz”, lecz w sposobie wykonania. Czasem zdarza nam się myśleć, że kontekst przestrzeni publicznej stanowi bierne środowisko gotowe, by nim zawładnąć, ulepszyć je, udekorować, wystawić na widok czy przekształcić. Sytuacja jest jednak dużo bardziej złożona, a kontekst dużo bardziej zmienny i niewygodny, niż mogłoby się wydawać. Rogoff pisze, że „znaczenia nie wydobywa się z ukrycia, ono rozgrywa się właśnie teraz”³. Kuratorowanie tego, co „publiczne” oznaczałoby zatem zestaw możliwych aktualizacji służących tymczasowej reaktywacji zastałych form reprezentacji, symbolizacji i polityzacji. Czy też, jak chciał Rancière, chodzi tu o to, jak podchodzimy do kwestii podziału na strategiczne i estetyczne koncepcje sztuki. Mówiąc ogólnie, nie chodzi o to, „co” robimy, ale „jak” to robimy.

Gdańsk, październik 2013

to temporarily reactivate the calcified forms of representation, symbolization and politicization. Or, as Rancière would formulate, it is how we are dealing with the matter of division between strategic and aesthetic concepts of art. So basically it is not about ‘what’ kinds of things we do but ‘how’.

Gdansk, October 2013

3| Irit Rogoff, *Smuggling—An Embodied Criticality*, <http://transform.eipcp.net>

Joanna Warsza

| Rozkwit i upadek Jarmarku Europa.
Miejsce publiczne, którego nie było
| The Rise and Fall of Jarmark Europa.
A Public Space That Never Was

Warszawski Stadion Dziesięciolecia został wybudowany w 1955 roku z gruzów stolicy zniszczonej podczas II wojny światowej. Przez czterdzieści lat miał dbać o dobre imię komunizmu. W połowie lat osiemdziesiątych obiekt przestał jednak pełnić funkcje sportowe. Popadł w ruinę, stając się postkomunistycznym fantomem. Na początku lat dziewięćdziesiątych „ożywiła” go inteligencja wietnamska oraz kupcy z Rosji, Polski i bloku wschodniego – pionierzy kapitalizmu w Europie Środkowej, którzy ustawili na koronie Stadionu łóżka polowe z najróżniejszymi towarami. Targowisko rozwinęło się w ogromny bazar pod gołym niebem, zwany Jarmarkiem Europa, na który składały się metalowe budki handlarzy, sektory, które można określić kulturowymi, czy zależnymi od rodzaju towarów. Jarmark okazał się nagle jedynym wielokulturowym miejscem w homogenicznym mieście. Funkcjonował w latach od 1989 do 2008, kiedy to stał się placem budowy dla nowego Stadionu Narodowego. Tereny pod bazar – najpierw zasiedlone nieformalnie, z czasem oficjalnie – dzierżawiono zarówno od miasta, jak i od klubu sportowego. Stadion i bazar stały się jedynym w swoim rodzaju fenomenem miejskim, społecznym i politycznym przełomu wieków w tej części Europy. Oprócz funkcji handlowych teren ten stał się polem badań dla archeologów, socjologów, botaników, architektów, aktywistów, a później również artystów; stał się także

The 10th Anniversary Stadium in Warsaw was built in 1955 from the rubble of a war-ruined Warsaw. It was to preserve Communism's good name for forty years. By the mid-80s, the site stopped being used as a sports venue. It fell into ruin, becoming a post-Communist phantom. In the early 1990s, it was 'revived' by the Vietnamese intelligentsia together with the Russian, Polish and eastern block traders – pioneers of early capitalism in Central Europe – who set up camping beds with all sorts of wares on the crown of the Stadium. The latter expanded into an immense open-air market named Jarmark Europa with solid trading barracks, sectors, restaurants, cultural and goods oriented zones of influence. Suddenly the site became the only multicultural hub in the homogeneous Polish capital. The market was operating between 1989 and 2008 before becoming a construction site for a new National Stadium. This first informal and later very well established market, with the premises rented both from the city and the sport club, has become a unique urban, social and political phenomenon in the turn of the century in this part of the world. Next to its trading functions it developed into a workshop for archaeologists, sociologists, botanists, architects, activists and later, also for artists. It also transformed into an area of religious diversity in catholically dominant Poland with the relocated seat of Jehovah's Witnesses and the first Buddhist



Fig. 1. | Stadion X-lecia, Warszawa, 2007 / The 10th Anniversary Stadium, Warsaw, 2007 / © Photo: Marek Ostrowski

enklawą różnorodności religijnej w katolickiej Polsce, czego wyrazem było przeniesienie tam siedziby Świadków Jehowy i konstrukcja pierwszej buddyjskiej pagody w Warszawie. Jarmark kojarzył się z azjatycką suburbia, pierwotną puszcza czy postkomunistycznym dyskontem wybudowanym na ruinach upadającego klubu sportowego. Jego nieformalna, i odmienna logika, heterogeniczność, wieloletnia symboliczna (nie)obecność w centrum postkomunistycznego miasta, niewidzialność mniejszości wietnamskiej, debata na temat budowy nowego Stadionu Narodowego na mistrzostwa Europy w piłce nożnej Euro 2012, a wreszcie brak krytycznego spojrzenia na socjodolnowoczesne dziedzictwo architektoniczne okresu powojennego – to wszystko sprawiło, że też „zatrudniałam się” na Stadionie jako kuratorka wpisanych w jego kontekst projektów uformowanych w trzyletnim projekcie *Finisaz Stadionu X-lecia*, w latach 2006-2009 i który następnie zmaterializował się w formie publikacji readera *Stadion X – Miejsce, którego nie było* (2009).

pagoda temple in Warsaw. The place felt like an Asian suburb, a primeval forest, a post-communist discount shopping mall built upon a sports club in demise. Its informal but very witty logic, its heterogeneity, the longstanding symbolic (non)-presence in the middle of the post-Communist city, the invisibility of the Vietnamese minority, the debate around the development of a new National Stadium here for the Euro 2012 football cup, and finally the lack of a critical take on Poland's post-war and social modernist architectural legacy – all these factors made me work at the Stadium as in-house, context-responsive-curator and served as the inspiration for the three year project – *Finissage of Stadium X* that I carried out on the site between 2006-2009, and which later materialized as the publication of the Reader: *Stadium X – A Place That Never Was* (2009).

The Stadium was built in 1955 from the rubble of a war-ruined Warsaw in World War II. It was to preserve Communism's good name for forty years, but paradoxically the most important events dur-



Fig. 2. i 3. | *Wizja Lokalna na Stadionie X-lecia. Inscenizowany spacer z udziałem świadków pewnych wydarzeń*, kuratorzy: Joanna Warsza, Cezary Polak, Warszawa, 2007 / *On-Site Inspection. With the Participation of Eyewitnesses to Certain Events*, curated by: Joanna Warsza, Cezary Polak, Warsaw, 2007 / © Photo: Marta Pruska

Stadion wybudowano w 1955 roku z gruzów stolicy zniszczonej podczas II wojny światowej. Przez czterdzieści lat miał dbać o dobre imię komunizmu, paradoksalnie jednak najistotniejszymi wydarzeniami tego okresu było tragiczne samospalenie Ryszarda Siwca w 1968 roku, msza papieska w 1983 roku i koncert Stevie'ego Wondera w 1989 roku. W połowie lat osiemdziesiątych obiekt ostatecznie przestał pełnić funkcje sportowe, a teren zaczęła zajmować infrastruktura targowiska. Zrujnowany obiekt został w 1989 roku wydzierżawiony przez miasto spółce handlowej Damis, a ta założyła tam Jarmark Europa, który miał stać się największym bazarem pod gołym niebem w Polsce. Według statystyk roczne obroty Stadionu w latach jego świetności, np. w 2001 roku, wynosiły dwaście miliardów złotych. Nie można było jednak precyzyjnie oszacować wielkości szarej strefy. Podczas pierwszych dziesięciu lat działalności bazaru, policja miała skonfiskować około dziesięć milionów pirackich płyt CD i kaset VHS. Należy jednak zauważyć, że organy ścigania były zainteresowane tylko działalnością europejskich lub zachodnich producentów i sprzedawców pirackich towarów. Na Stadionie działało kilkanaście wietnamskich sklepów, które niezagrożone oferowały niezliczone azjatyckie składanki karaoke na kopiowanych płytach CD czy seriale telewizyjne i opery mydlane na niebieskich kasetach VHS z etykietami własnej produkcji. Były to kluczowe produkty kulturowe

ing that time were the tragic self-immolation of Ryszard Siwiec in 1968, the 1983 Papal Mass, and the Stevie Wonder concert in 1989. By the mid-80s, the site had definitively stopped being used as a sports venue and this is when the infrastructure of the market started to occupy the site. In order to maintain the derelict facility, the stadium was leased by the city of Warsaw in 1989 to the commercial company Damis, who founded "Jarmark Europa" ("Market Europe") – which was to become the biggest open-air market in the country. According to the statistics, the annual turnover in its best years, like 2001, was twelve billion zlotys. However, the shadow trade of the market could not be precisely calculated. In the first ten years of the market's operation the police apparently seized around ten million pirated CDs and video tapes. However, it is important to note that the police were in fact chasing only European or western pirate producers and resellers. There were several Vietnamese video shops that continued to offer, without any danger, endless Asian karaoke compilations on copied CDs and TV series and soap operas on blue VHS cassettes with a homemade sticker on them. Those were the crucial cultural products for the local Vietnamese traders and clients, spared from the local jurisdiction, just as their owners were often ignored as a growing Polish population.

By mid 2000, the city considered the market as an over-scaled, parasitic enterprise and probably



Fig. 4. | Massimo Furlan, *Boniek!*, jednoosobowe odtworzenie meczu Polska-Belgia z 1982 roku, performans, kuratorka: Joanna Warsza, Warszawa, 2007 / Massimo Furlan, *Boniek!*, A One-man Re-enactment of the 1982 Poland-Belgium football match, performance, curated by Joanna Warsza, Warsaw, 2007 / © Photo: Mikołaj Długosz

dla miejscowych wietnamskich kupców i klientów, które zostały wyłączone spod lokalnej jurysdykcji, podobnie jak ich właściciele, często ignorowani jako rosnąca grupa mieszkańców Polski.

W połowie lat dwutysięcznych miasto uważało bazar za przerośniętego pasożyta i prawdopodobnie żałowało decyzji o dzierżawie terenu, okazało się bowiem, że targowisko rozlało się na cały obszar Stadionu – od korony aż po bramy główne, szatnie, równoległe boiska piłkarskie, aż do stacji kolejowej i autobusowej Warszawa Stadion, która praktycznie stała się centrum dostaw.

Bazar pod nazwą Jarmark Europa działał do końca września 2007 roku, kiedy to wygasła umowa ze spółką Damis. Wówczas rozpoczęła się pierwsza ewakuacja kupców. Zostali oni zmuszeni do opuszczenia strategicznych miejsc na koronie Stadionu i przeniesienie się do niższych części, które dorobiły się w międzyczasie lepszej infrastruktury, ale były znane jako sektory bułgarski, rosyjski, ukraiński i azjatycki. Jednocześnie nowa tymczasowa administracja obiektu miała formę spółdzielni zrzeszającej samych kupców. Nie chcieli oni zrezygnować z pracy na terenie i odrzucali kolejne oferty miasta innych lokalizacji na przedmieściach. Dni bazaru były jednak policzone: dzierżawę przedłużano kilka razy na okres sześciu miesięcy, aż targowisko zniknęło ostatecznie w 2010 roku.



Fig. 5. | *Boniek!*, jednoosobowe odtworzenie meczu Polska-Belgia przez Massimo Furlana do komentarza Tomasza Zimocha, kuratorka: Joanna Warsza, Warszawa, 2007 / *Boniek!*, A One-man Re-enactment of the 1982 Poland-Belgium Football Match by Massimo Furlan with commentary by Tomasz Zimoch, curated by Joanna Warsza, Warsaw, 2007 / © Photo: Albert Zawada (Agencja Gazeta)

regretted its decision to lease it, as they had discovered that the market had covered the huge landscape of the Stadium from its crown down to the main gates, the changing rooms, the parallel soccer fields, all the way down to Warszawa Stadium's bus and train station, which practically became a hub for the trade delivery.

The market, under the name of "Jarmark Europa", ran until late 2007 when the contract with the Sport Centre Damis ended. This is when the first evacuation of the traders started. They were obliged to leave very strategic positions on



Fig. 6. | Massimo Furlan, *Boniek!*, jednoosobowe odtworzenie meczu Polska-Belgia z 1982 roku, performans, kuratorka: Joanna Warsza, Warszawa, 2007 / Massimo Furlan, *Boniek!*, A One-man Re-enactment of the 1982 Poland-Belgium football match, performance, curated by Joanna Warsza, Warsaw, 2007 / © Photo: Mikołaj Długosz



Fig. 7. | Stadion X-lecia, Warszawa, 2008 / The 10th Anniversary Stadium, Warsaw, 2008 / © Photo: Marta Pruska

Pierwsi i ostatni lokatorami stadionu byli przeważnie Wietnamczycy mieszkający w Polsce, często absolwenci wymian studenckich z Wietnamiem Północnym. Jeden z nich, dziennikarz i aktywista Ngo Van Tuong, opowiedział mi swoją wersję historii „Białego Domu”, jak Wietnamczycy ironicznie nazwali swój skrawek ziemi z białymi, prowizorycznymi budami. Ngo Van Tuong uświadomił mi, że to właśnie przedstawiciele wietnamskiej inteligencji w Polsce stali się pionierami i wzorem przedsiębiorczości dla kupców, a niektórzy z nich następnie założyli lokalny ruch opozycyjny.

Nasi sprytni rodacy sprzedawali teraz tak zwane 'artykuły regionalne'. Handlowali towarami, które

the top crown of the Stadium and to move to the lower parts with, by then, better infrastructure, but known as Bulgarian, Russian, Ukrainian and Asiatic sectors. At the same time, the new temporary administration of the site was a cooperative composed by the traders themselves, who didn't want to give up working on the location, and who did not accept the city counter-offers to move to the suburbs. The days of the market were nevertheless counted, the loan was prolonged ever so often for half a year, until the market finally disappeared in 2010.

The first and the last tenants of the site were mostly Vietnamese people living in Poland because of scholar exchanges with North Vietnam. One of them, today a journalist and activist, Ngo Van Tuong told me his story of the market at the 'White House', as the Vietnamese had ironically dubbed this plot of land with its white makeshift stalls. Ngo Van Tuong made me realize that it was in fact the members of the Vietnamese intelligentsia in Poland who became the pioneers and role models of the market vendors, later giving rise to a local opposition movement.

Our savvy compatriots were now able to sell what was known as 'regional articles.' They offered merchandise, sent to Poland in parcels by post: souvenirs, knick-knacks, embroidered housecoats, and so on. The slogan 'trade is life' suddenly proved



Fig. 8. do 11. | *Radio Station*, Międzynarodowa rozgłośnia na weekend we wszystkich językach stadionu, akcja grup Radio Simulator i backyardradio Berlin, kuratorka: Joanna Warsza, Warszawa, 2008 / *Radio Station, An International Radio Station for the Weekend in All the Languages of the Market*, action by Radio Simulator and backyardradio Berlin, curated by Joanna Warsza, Warsaw, 2008 / © Photo: Mikołaj Długosz (Fig. 9.) Marta Pruska (pozostałe)

przysyłano do Polski w pocztowych paczkach: pamiątkami, bibelotami, wyszywanymi podomkami, i tak dalej. Slogan „handel to życie” nagle okazał się prawdziwy. Handel kwitł wszędzie: na targowiskach pod gołym niebem, na bazarach, w przejściach podziemnych, w zasadzie w całym mieście. Rynek był nienasycony – można było sprzedać praktycznie wszystko. Okazało się, że kupcem mogą zostać ja, inżynier mechanik, a także moi przyjaciele, specjaliści w dziedzinie produkcji stali, metalurgii, górnictwa czy matematyki.

Spotkanie z Ngo Van Tuongiem zaowocowało wspólnym projektem z 2006 roku *Podróż do Azji. Spacer akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu Dziesięciolecia*. W następnych latach byłam kuratorką serii „odcinków” *Finisażu Stadionu i Jarmarku*. Projekty przeprowadzone w latach 2007–2008, takie jak *Boniek!* Massimo Furlana, *Wizja lokalna*, *Likwidacja Jarmarku Europa*, *Radio Stadion Nadaje*, *Palowanie* Anna Kollektiv czy Schengen szwajcarskiej grupy teatralnej Schaubplatz Interna-

true. Trade flourished everywhere, in open-air markets, bazaars, in underpasses, here and there, and everywhere. The consumer market was insatiable; you were able to sell everything you had on offer. It turned out that being a market trader was no problem either for me, a mechanical engineer, or for my friends with degrees in steel production, metallurgy, mining, or mathematics.

The meeting with Ngo Van Tuong resulted in our common staged site-specific 2006 project – *A Trip to Asia: An Acoustic Walk Around the Vietnamese Sector of the 10th–Anniversary Stadium*. In the following years I curated a series of six ‘episodes’ of the *Finissage of the Stadium and the Market*. Carried on between 2007–8 art projects such as *Boniek!* by Massimo Furlan, *On–Site Inspection*, *The End of Jarmark Europa*, *Radio Stadion Broadcasts*, *Pile Driving* by Anna’s Kollektiv, and *Schengen* by the Swiss theater group Schaubplatz International were subjective excursions undertaken by artists, athletes and activists into the reality



Fig. 12. do 15. | *Radio Station*, Międzynarodowa rozgłośnia na weekend we wszystkich językach stadionu, akcja grup Radio Simulator i backyardradio Berlin, kuratorka: Joanna Warsza, Warszawa, 2008 / *Radio Station*, An International Radio Station for the Weekend in All the Languages of the Market, action by Radio Simulator and backyardradio Berlin, curated by Joanna Warsza, Warsaw, 2008 / © Photo: Mikołaj Długosz

tional były subiektywnymi wyprawami artystów, sportowców i aktywistów do rzeczywistości „nieistniejącego już” Stadionu, ale wskazywały też na jego problematyczne istnienie. Powstały projekty o charakterze performatywnym i paradokumentalnym (spacer, mecz piłki nożnej, niedzielny radiowęzeł, spektakl na placu budowy, wystawa z udziałem prawdziwych ludzi), poruszające kwestie pamięci, degradacji, nieformalności, samoorganizacji, urbanistyki, lokalnej fauny i flory, mikrostrategii dźwiękowych, losu kupców, przeszłości i przyszłości piłki nożnej, jak też kłopotliwej egzotyczności tego miejsca.

Jeden z projektów w labiryncie jarmarku nosił tytuł *Radio Stadion*. Członkowie warszawskiego Radio Simulator oraz backyardradio z Berlina przekształcili lokalny radiowęzeł nadający różnorodne komunikaty przez głośniki w weekendową radiostację, której audycje były proponowane przez artystów radio-artu oraz międzynarodową społeczność kupców w ich językach. Na jeden

of a Stadium ‘no longer existent’ which also signaled its problematic existence. The results were projects of a performative and semi-documentary nature (a walk, a football match, a Sunday radio station, a spectacle on a building site, an exhibition featuring real people) which touched upon issues of memory, deterioration, informality, self-organization, city planning, local fauna and flora, the sonic micro-strategies, the traders fate, football’s past and its future, as well as on the problematic exoticism of the place.

One of those projects in the labyrinths of the market was called *Radio Stadium*. Warsaw-based Radio Simulator and the backyard Radio from Berlin transformed the local PA address system, which was transformed into a weekend station, with programs proposed by radio-art artists and the international community of traders in their own languages. For a day, the scene changed; loudspeakers broadcasted in all the languages of the minorities represented at the bazaar – Russian,



Fig. 16. | Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Podróż do Azji. Spacer Akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu X-lecia*, Warszawa, 2006 / Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Trip to Asia. An Acoustic Walk Around the Vietnamese Sector of the 10th-Anniversary Stadium*, Warsaw, 2006 / © Photo: Joanna Warsza

dziień sytuacja uległa zmianie: głośniki nadawały we wszystkich językach obecnych na bazarze mniejszości – rosyjskim, wietnamskim, armeńskim – ale nie po polsku. Projekt zainspirowany był pracą duńskiego artysty Jensa Haaninga, w której artysta na jednym z głównych placów Kopenhagi emitował przez głośniki żarty po turecku. Naturalnie rozumiała je tylko ta mniejszość. Instalacja zawieszała na chwilę moc władczą języka urzędowego, wydobywając tych „niewidzialnych”. Projekt, pomyślany jako działanie pojednawcze, szybko przerodził się w konflikt – były próby przejęcia radiostacji, polscy handlarze ze Stadionu ukradli leżaki, a artystyczna interwencja wywołała chaos i poczucie niepewności. Konflikt ten okazał się ciekawszy i bardziej odkrywczy z kulturowego punktu widzenia niż czynność słuchania czegoś wspólnie. Projekt obnażył hierarchię systemu władzy obowiązującego na jarmarku i na Stadionie.

Dziś co setny warszawiak jest z pochodzenia Wietnamczykiem, jednak są oni nieobecni w homogenicznej strukturze miasta. Po zlikwidowaniu

Vietnamese or Armenian – but not in Polish. The project had been inspired by a work of the Danish artist Jens Haaning, who in the central square of Copenhagen had broadcasted jokes in Turkish through loudspeakers. Of course, they were only understood by that minority. For a moment, the installation suspended the power of the official language, bringing the ‘invisible’ to the surface. The project, which had been conceived as conciliation, quickly turned into a conflict – there were attempts to take over the station, Polish traders at the Stadium stole the sun loungers and the project created havoc and a feeling of insecurity. And it was that conflict which was more interesting, more culturally innovative than the action of listening to something together. The project exposed the hierarchy of the power system ruling the market and the Stadium.

Today more than every hundredth citizen of Warsaw is Vietnamese, but they are absent in the homogeneous structure of the city. After the liquidation of Jarmark Europa and the derelict commu-



Fig. 17. | Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Podróż do Azji. Spacer Akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu X-lecia*, Warszawa, 2006 / Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Trip to Asia. An Acoustic Walk Around the Vietnamese Sector of the 10th-Anniversary Stadium*, Warsaw, 2006 / © Photo: Joanna Warsza

Jarmarku Europa i zrujnowanego komunistycznego stadionu powraca pytanie o to, co stało się ze społecznością wietnamską. Wielu jej członków przeniosło się do centrum handlowego w Wólce Kosowskiej, założonego i znacznie rozbudowanego bez udziału polskiego kapitału, w dużym stopniu z zysków z Jarmarku Europa. Centrum Handlowe Wólka Kosowska, zlokalizowane na kilkunastu akrach ziemi na przedmieściach Warszawy, powoli staje się samowystarczającym wielokulturowym miastem. W ciągu zaledwie kilku lat gmina Lesznowola stała się jedną z najbogatszych w Polsce. Dzięki sukcesowi gospodarczemu i wysokim podatkom płaconym przez centrum władzom samorządowym azjatycki biznes wywiera wpływ na polskich urzędników, przyczyniając się do tworzenia postępowych inwestycji publicznych, takich jak integracja szkół czy budowa kompleksów sportowych. Jednocześnie Wólka grozi jednak zjawisko *white flight*, czyli kulturowej gettoizacji Azjatów i odpływu ludności autochtonicznej. Lokalni socjologowie wietnamskiego pochodzenia prowadzą badania kulturowe, które mają zmienić punkt ciężkości komercyjnych aspiracji procesu emancypacji mniejszości wietnamskiej w Polsce, przekształcając ich akulturację w kulturę.

Kiedy dziś patrzę na pusty biało-czerwony Stadion Narodowy i przypominam sobie barwny

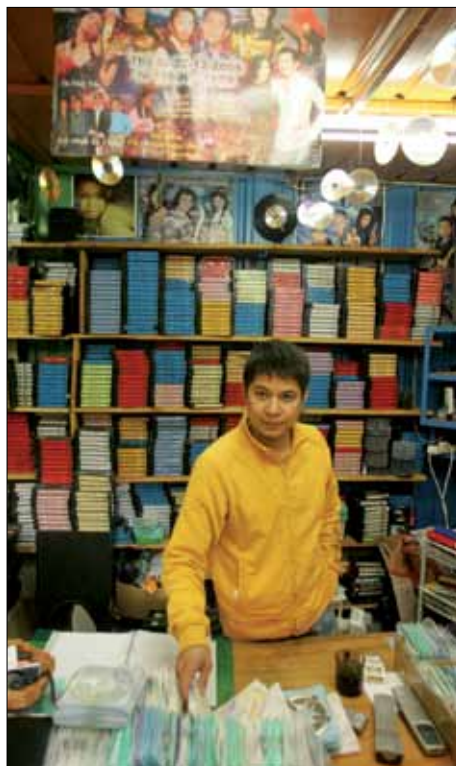


Fig. 18. | Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Podróż do Azji. Spacer Akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu X-lecia*, Warszawa, 2006 / Ngo Van Tuong, Joanna Warsza, *Trip to Asia. An Acoustic Walk Around the Vietnamese Sector of the 10th-Anniversary Stadium*, Warsaw, 2006 / © Photo: Joanna Warsza

nist Stadium the question returns, what happened with the Vietnamese community? Many of them moved to the Shopping Center Wólka Kossowska, founded and largely expanded without the participation of Polish capital, with much of the investment gained in Jarmark Europa. Located on several acres in the suburbs of Warsaw – the business center Wólka Kossowska – is slowly becoming again a self-sufficient multicultural city. The local municipality of Lesznowola has become – just in a few years - one of the richest in Poland. Economic success and high taxes fed by the center to the local government make Asian businesses exercise influence on Polish authorities, and contribute to the creation of progressive public investments – such



Fig. 19. | *Kamikaze Loggia*, Tbilisi, 2007 /
© Photo: Levan Asabashvili/Urban Reactor

Jarmark Europa, załując, że Stadion Dziesięciolecia nie został zaadaptowany na wielofunkcyjny kompleks sportowy, który obejmowałby park, plac zabaw i kilka zielonych pagórków, a przede wszystkim niesławny bazar. Do lat siedemdziesiątych Stadion Dziesięciolecia był otwarty i dostępny dla wszystkich nawet nocą. Z kolei Stadion Narodowy to niedostępna forteca. Można było przebudować międzynarodowe targowisko, które istniało tam od lat dziewięćdziesiątych, przekształcić były Jarmark Europa w inteligentnie zaprojektowany obszar. Stadion i otaczający go bazar mogłyby stać się czymś, co nazywam architekturą performatywną – architekturą, która bierze pod uwagę to, co wydarzyło się w ciągu ostatniego dwudziestolecia i wykorzystuje ten potencjał do zaprojektowania nowego centrum sportowego. Miejsce to, które w ostatnich latach było jednym z najbardziej wielokulturowych obszarów na mapie Warszawy, nagle stało się afirmacją kultury narodowej w jej zamkniętej, zdeterminowanej i niemal wymarłej postaci. Ten gigantyczny biało-czerwony „kosz” wygląda dziś jak statek nacjonalistycznych kolonizatorów, którzy podbijają wyspę w przekonaniu, że nic tam wcześniej nie istniało.



Fig. 20. | *Kamikaze Loggia*, Pawilon Gruzji, widok ogólny, Wenecja, 2013 / *Kamikaze Loggia*, Pavilion of Georgia, general view, Venice, 2013 /
© Photo: Gio Sumbadze

as school integration or sports complexes. At the same time Wolka is threatened with so called *white flight* phenomenon – the cultural ghettoization of the Asians and outflow of indigenous inhabitants. Local researchers of Vietnamese origin are leading the Cultural-research projects attempting to shift the commercial aspirations of the empowerment process of Vietnamese minority in Poland, turning their acculturalization into culture.

Today, looking at the empty white and red National stadium and remembering the vividness of the Jarmark Europe market I regret that the Tenth Anniversary Stadium was not adapted to become a multi-functional municipal sports complex that would include a park, a playground and some green hills and, above all, the infamous bazaar. The Tenth Anniversary Stadium was, until the 1970s, open and available to all, even at night. In comparison, the National Stadium is a fortress. It would have been possible to rebuild the international marketplace that has existed there since the 1990s into something modern, to turn the former European Bazaar into an intelligently planned place. The Stadium and surrounding market could become, what I call *performative architecture* – one that takes into account what has happened in the

Kamikaze Loggia – **Emancypacyjna architektura** **paszytnicza**

Pawilon Gruzji na 55. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji jest paszytniczą przybudówką na dachu budynku w weneckim Arsenale. Ta nieformalna, charakterystyczna dla Tbilisi struktura, tak zwana *kamikaze loggia*, została zaprojektowana przez Gio Sumbadze, artystę, badacza typologii architektury post-sowieckiej oraz założyciela Urban Research Lab. Na początku lat 90. mieszkańcy tbiliskich bloków często składali się na projekt pirackiego, przyklejonego do budynku pionu. Nowa część – zwana właśnie *kamikadze loggia* – była wykorzystywana jako taras, lodówka lub – jak w przypadku Gio Sumbadze – pracownia artysty. Podobno jeden z rosyjskich dziennikarzy nazwał je „kamikadze”, podkreślając ich samobójczo-romantyczny charakter, a także nawiązując do gruzińskich nazwisk kończących się przyrostkiem „-adze”. Architektura tego typu odnosi się również do swoistej idei palimpsestu i techniki budowania domów na istniejących budowlach na stromych górskich zboczach, która była bliska mieszkańcom Kaukazu od średniowiecza. *Kamikaze loggia* jest jednak typowym produktem lat 90., kiedy to w Gruzji – jednej z najbogatszych dawnych sowieckich republik, nastąpiły biedne lata rządów Eduarda Szewardnadze i konfliktów wewnętrznych. Wówczas kontynuowano aranżowanie tymczasowego komfortu oraz budowę tarasów i balkonów za pomocą złomu lub innych znalezionych materiałów, nie niszcząc, a zawłaszczając i przekształcając dziedzictwo sowieckiego modernizmu.

W tym roku Pawilon Gruzji przybierze formę *kamikaze loggia* i zaprezentowana zostanie tam wystawa artystów: the Bouillon Group, Thea Djordjadze, Nikoloz Lutidze, Gela Patashuri oraz Ei Arakawa i Sergei Tcherepnin, Gio Sumbadze.

Wystawa w tymczasowym pawilonie gruzińskim jest próbą spojrzenia na nieformalną oraz

last twenty years and uses that potential to design a new sports center. This place, which, in recent years was one of the most multi-cultural places on the Warsaw map, suddenly affirms the national culture as one that is closed, single-minded and almost withered. Today, that giant white and red ‘basket’ looks like a ship of nationalists conquering an island with the conviction that nothing was there previously.

Kamikaze Loggia – **The Emancipatory Parasite** **Architecture**

The Pavilion of Georgia at the 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia is a parasitic extension to an old building in the Arsenale. This informal structure called *kamikaze loggia* – characteristic of Tbilisi – has been designed by the artist Gio Sumbadze, who is a researcher of the typology of these architectural additions. Vernacular extensions of modernist buildings have been created since the 1990s as an organic response to the new, “lawless” times after the fall of the Soviet Union. They increase the living space and are usually used as terraces, extra rooms, open refrigerators, or – as in Sumbadze’s case – an artist studio. It is said that a Russian journalist named them *kamikaze*, drawing a parallel between the romantic and suicidal character of such an endeavour and the typical ending of most Georgian family names “-adze”. This architecture also refers back to the local palimpsestic building technique, which since the Middle Ages has allowed new houses to be built on top of existing ones on the steep slopes of the Caucasus Mountains thus not monumentalising the past but expanding on it for the future. This year the Pavilion of Georgia will take the form of a *kamikaze loggia* hosting an exhibition of the Bouillon Group, Thea Djordjadze, Nikoloz Lutidze, Gela Patashuri with Ei Arakawa and Sergei Tcherepnin, and Gio Sumbadze. The exhibition looks at

samowystarczalną sztukę i architekturę południowego Kaukazu – obecną w strukturach *kamikaze* czy *euroremontach* (szybkim przekształcaniu środowiska do zachodnich standardów) – jako rezerwuuar inspirujących i progresywnych rozwiązań kulturowo-przestrzennych, często antycypujących przyszłość. Projekt jest także krytycznym spojrzeniem na społeczny, polityczny, ideologiczny i, przede wszystkim, artystyczny klimat ostatnich dwudziestu lat kraju, który czasem opisuje się też jako „Włochy, w których nastał marksizm”.

the creation of such informal architecture, a manifestation of the refusal of dominant structures, in order to incorporate provisional liberty, local self-determination and contemporary appropriation of the infrastructural legacy of Soviet master plans.

The exhibition aims at presenting the extraordinary range of informality, bottom-up solutions and the concept of self-organization in Georgian art and architecture. Looking at local examples of self-initiated environments – e. g. *kamikaze loggias*, *euroremonts*, beautifications or other modifications of the Soviet heritage – the project will seek to examine their anticipatory and often progressive potential. It will cast a critical look at the social, political and ideological discourses of the last twenty years in Georgia – thus introducing an artistic scene of a country that sometimes is described as “Italy gone Marxist”.

Julia Draganović

| Być widzianym i słyszonym.
O sztuce publicznej opartej na działaniu w czasie
| Being Seen and Heard. On Time Based Public Art

Przykuwanie uwagi – „bycie widzianym i słyszonym” – nie jest łatwym zadaniem w nasyconym bodźcami środowisku współczesnych miast. Jeśli chodzi o sztukę publiczną, widoczność jest wyzwaniem, któremu nie zawsze udaje się sprostać za pomocą strategii skupiających się na rozmiarze czy na byciu „spektakularnym”. Artystyczne interwencje, oparte na działaniu w czasie, często łączą się z utrudnieniem, jakim jest ich odbiór jako sztuki, szczególnie wtedy, kiedy zajmują się praktykami i estetyką życia codziennego. Publiczność na wystawach sztuki współczesnej w tak zwanym *white cube* muzeum czy galerii sztuki przygotowana jest na spotkanie z czymś nowym lub na znalezienie czegoś, co już widziała lub uważała za sztukę – nawet jeśli okaże się to niezrozumiałe na pierwszy rzut oka. Publiczność jest zazwyczaj gotowa podjąć wysiłek i starać się odcyfrować, czasem nieczytelny, język współczesnych artystów. W przestrzeni publicznej natomiast artysta nie może liczyć ani na przygotowanie, ani na chęć publiczności, by zrozumieć, „co się właściwie dzieje”. Jakie są zatem artystyczne strategie, by przekształcić heterogeniczną grupę przechodniów w przestrzeni publicznej w publiczność? Jak artyści i dzieła sztuki mogą wejść w interakcję z ludźmi w „nieartystycznym” kontekście?

Wszystko zaczęło się w 1973 roku, kiedy artysta brytyjski Stephen Willats, po długim okresie pracy w różnych społecznościach w Londynie i Oxfordzie, opublikował pracę *The Artist*

Attracting attention – “being seen and heard” – is not an easy endeavour in the stimulus saturated environments of contemporary cities. When it comes to public art, visibility is a challenge that can’t always be met with strategies focusing on size or on being “spectacular”. Process based artistic interventions often present a further handicap to make themselves perceivable as art, most of all if they play with practices and esthetics of everyday life. The audience of art exhibitions in the so-called white cube of museums or art galleries is prepared to encounter something new or to look at something they have already seen and consider it as an artwork – even if it might not be comprehensible at first glance. They are – usually – ready to make an effort and try to decipher the sometimes cryptic language of contemporary artists. In the public space however, the artist can’t count neither on the preparedness nor on the willingness of the public to understand “what is going on”. So what are the artistic strategies to transform a heterogeneous group of passersby in a public space into an audience? How can artists and artworks interact with people in a non-art context?

It goes back to 1973, that British artist Stephen Willats, after a series of extensive experiences of working in different communities in London and Oxford, published *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and*

as an *Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*¹. Willats silnie zainspirowany analitycznymi metodami behawioryzmu oraz najnowszymi osiągnięciami cybernetyki, zastosował terminologię znaną z tych dziedzin nauki, lecz zupełnie nową w pisaniu o sztuce. Jego celem było stworzenie modeli komunikacji odpowiednich dla artystów, którzy – podobnie jak sam Willats – porzucili *white cube*, by pracować w przestrzeni publicznej, w której świat sztuki dotychczas nie gościł. W jednym z pierwszych wykresów modeli komunikacji, które Willats zaprezentował w swojej książce (wydanej ponownie w 2010 roku przez Occasional Paper), postuluje on zastąpienie tradycyjnej jedno-kanałowej transmisji systemem dialogicznym. Podczas gdy model jednokanałowy składa się z jednego nadawcy i jednego odbiorcy, w systemie dialogicznym nadawca i odbiorca wciąż zamieniają się funkcjami w sposób, który umożliwiłby odbiorcy także wysyłanie wiadomości i na odwrót.

Obecnie model ten wydaje się być truizmem: wszyscy przyzwyczajeni jesteśmy do nowych technologii komunikacji, takich jak programy internetowe umożliwiające jednoczesne odbieranie i nadawanie: mam tu na myśli narzędzia dostarczane przez serwisy społecznościowe typu Facebook, Twitter, Wikipedia i tak dalej. Clay Shirky wyjaśnia, że aplikacje 2.0 (które stanowiły nowość w momencie, kiedy pisał on swoją książkę pt. *Here Comes Everybody*²) umożliwiły użytkownikom Internetu pozbycie się ich leniwych nawyków sprowadzających się do biernej konsumpcji informacji oraz samodzielne produkowanie i rozpowszechnianie informacji. Niemniej jednak, idąc dalej za Skirky'm, owe nowe możliwości prowadzą większość użytkowników do zastosowania tych narzędzi głównie

Behaviour.¹ Willats, highly inspired by the analytic methods of behaviourism, but also by recent developments in cybernetic, applied a terminology one might know from these scientific fields albeit unusual for art writing. His goal was to elaborate communication-models appropriate for artists who, like Willats himself, left the white cube to work in public spaces, which are not frequented by the art scene. In one of the first diagrams for communication models, which Willats presents in his book (republished by Occasional Papers in 2010), he advocates the replacement of the traditional mono-channel transmission by a dialogical system. While the mono-channel model consists of one transmitter and one receiver, in the dialogical system the transmitter and receiver constantly swap their functions in a way that allows the receiver to send messages as well and vice versa.

Nowadays this model seems to be a truism: we are all used to the new communication-technology consisting in online software that allows to receive and to transmit at the same time: I'm talking of social network tools like Facebook, Twitter, Wikipedia and so on. Clay Shirky explains that web 2.0 applications (which were brand new at the time he wrote his book *Here Comes Everybody*²) empowered the internet users to get rid of their "couch-potato" attitude of only consuming information and to start producing and distributing news by themselves. Nevertheless, following Shirky these new opportunity leads the majority of users to apply these tools mainly as one-directional information channels, but now in the inverted direction: most of the social network users transmit rather than receive information. Real dialogues in which the transmitter

1| Stephen Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*, Gallery House Press, Londyn 1973 (pierwsze wydanie w 1973 roku nakładem Gallery House Press, Londyn), Occasional Papers, Londyn 2010.

2| Clay Shirky, *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin, Wielka Brytania 2009.

1| Willats, Stephen, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*, Gallery House Press, London 1973 (first published in 1973 by Gallery House Press, London), Occasional Papers, London 2010.

2| Clay Shirky, *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin, UK 2009

jako jednokierunkowych kanałów informacji, lecz teraz w odwrotnym kierunku: większość użytkowników mediów społecznościowych nadaje, raczej niż odbiera informacje. Prawdziwe dialogi, w czasie których nadawca często zmienia się w odbiorcę, a odebranie informacji wpływa na kolejny przekaz, wydają się stanowić wyjątek. Wszyscy lubimy mówić, lecz mamy problem ze słuchaniem...

Mimo tego, że nowe technologie ułatwiają dialogiczną komunikację, musi istnieć kolejny trik na rozpoczęcie rozmowy – tym bardziej tam, gdzie nie spodziewamy się być wciągnięci w dialog. Willats wskazuje na to, że istnieją trzy sposoby, by umożliwić w środowisku niezwiązanym ze sztuką rozpoczęcie dialogu z odbiorcą. Jeśli artysta stosuje swoje własne, często prywatne i niejasne sposoby na wyrażenie siebie poprzez swoje prace, dzieło musi zarówno zainteresować publiczność nieprzygotowaną do odbioru sztuki, jak i wzbudzić ich zainteresowanie na tyle, by postarali się odszyfrować wiadomość przekazywaną w obcym im języku. Bardziej elastyczny artysta, gotowy przystosować się do okoliczności może rozważyć a) wejście w życie codzienne swojej publiczności, aby zmienić środowisko i „mówić językiem” niezwiązanych ze sztuką osób lub b) rozwinięcie i / lub negocjowanie nowego wspólnego, trzeciego języka, który ostatecznie artysta może dzielić ze swoją publicznością³.

W eseju tym przedstawię trzy studia przypadków różnych artystycznych koncepcji rozpoczęcia dialogu z publicznością, która niekoniecznie odwiedza miejsca prezentujące sztukę. Wszystkie trzy przykłady stanowią tymczasowe interwencje w przestrzeni publicznej, zrealizowane w Europie i Stanach Zjednoczonych. W związku z tym, że różne geograficzne, miejskie, kulturowe i historyczne

frequently turns into a receiver and the reception of news influences the next transmission, seem to be the exception. We are all talkers and have difficulties to listen...

Even though the new technologies facilitate dialogical communication, there must be a further trick to start a conversation – even more where we are not expecting to be engaged in a dialogue. Willats points out, that there are three possibilities to enable the public in a non-art environment to implement a dialogue with their audience. If the artist uses his own, sometimes private and cryptic way to express himself through his art work, the art work has to attract not only the attention of the non-artistic public but also trigger their curiosity to decipher a message transmitted not in their language. A more flexible artist, ready to adapt to the circumstances might consider; a) to enter in the everyday-life of his audience in order to change its environment and to “speak the language” of these non-art related people, or, b) to develop and / or negotiate a new common, eventually third language, which the artist and their audience are able to share.³

In this essay, I will present three case studies regarding different artistic approaches to launch a dialogue with audiences, which do not necessarily frequent art-contexts. All three examples are temporary interventions in the public space, realised in Europe and the USA. As the diverse geographical, urban, cultural and historical contexts build a “scene” for these interventions that influences their very nature, I will allow myself to give a short introduction into the specific context for each case study.

3| Niezbędnym źródłem w tej tematyce jest: Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, London 2004. Grant Kester śledzi historię relacji pomiędzy artystami a publicznością, skupiając się tylko na momentach dialogicznej wymiany, choć nie ogranicza swojej refleksji wyłącznie do sztuki publicznej.

3| An indispensable resource for this issue is: Kester, Grant H., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, London 2004. Grant Kester has traced the history of the relationship between the artist and his audience, focusing on just this moment of dialogical exchange, although not reflecting exclusively on public art.

konteksty tworzą „scenę” dla tych interwencji wpływając na samą ich naturę, pozwolę sobie na krótki wstęp wprowadzający w specyficzny kontekst studium każdego przypadku.

Zacznę od Pablo Helguera i *Ælia Media*⁴, projektu, który Helguera zrealizował jako zwycięzca pierwszej edycji International Award of Participatory Art⁵ (Międzynarodowej Nagrody w Sztuce Partycypacyjnej) 2011. Kiedy nagrodę tę wprowadzono po raz pierwszy w 2010 roku w regionie Emilia-Romagna, miasto Bologna i jego samorząd reprezentowało jedną z niewielu centrolewicowych „wysp” we Włoszech. W tamtym czasie krajem nadal rządziła centroprawica premiera Silvio Berlusconi, który był i nadal jest w momencie, kiedy piszę te słowa, największym magnatem medialnym we Włoszech. Postępowanie rządu Berlusconi było później, kiedy na jaw wyszły afery korupcyjne, tematem szerokiej dyskusji.

Kiedy Pablo Helguera prowadził swoje badania w Bolonii w październiku 2010 roku, zauważył nostalgia w stosunku do dwóch momentów niedawnej historii miasta: ludzie mówili z entuzjazmem o roku 1977, kiedy to młodsze pokolenie, głównie studenci, protestowali przeciwko establishmentowi. *I Ragazzi del '77* (Dzieciaki Roku 1977 – jak Bolończycy nazywają obecnie tę niemalże mityczną grupę aktywistów) założyła między innymi jedną z pierwszych wolnych stacji radiowych we Włoszech. *Radio Alice* było pierwszą włoską stacją radiową oferującą tak zwany „otwarty mikrofon”, dając zainteresowanym mieszkańcom pragnącym zabrać głos na jakiś temat możliwość wzięcia mi-



Fig. 1. | Warsztaty zorganizowane w ramach *Ælia Media* z udziałem Anny Santomauro, Giorgii Dolfini, Marianny Mendozza, Fedry Boscaro, Emanuela Ascari, Eleonry Grassi / *Ælia Media* self organized workshop with Anna Santomauro, Giorgia Dolfini, Marianna Mendozza, Fedra Boscaro, Emanuela Ascari, Eleonre Grassi

Let me start with Pablo Helguera and *Ælia Media*⁴, a project Helguera realised as the winner of the first edition of the International Award of Participatory Art⁵ in 2011.

When the International Award for Participatory Art was launched for the first time in 2010 by the Region Emilia-Romagna, the city of Bologna and its regional government represented one of the few center-left oriented “islands” in Italy. At that time, the country was still governed by center-right Prime Minister Silvio Berlusconi, who was and to the day I’m writing this still is, the major media mogul of Italy. The legitimacy of Berlusconi’s government was later, when his corruptive activities became public, largely discussed.

When Pablo Helguera spent his research period in Bologna in October 2010, he noticed a nostalgia for two moments of the recent history of the city:

4| *Ælia Media* to projekt partycypacyjny, którego powstanie umożliwiło zaangażowanie następujących osób, które pracowały i nadal pracują jako producenci radiowi: Katia Baraldi, Fedra Boscaro, Giorgia Dolfini, Vincenzo Estremo, Federica Falancia, Matteo Ferrari, Nathaniel Katz, Tihana Maravic, Marianna Mendozza, Stefano Pasquini, Cinzia Pietribiasi, Linda Rigotti, Anna Santomauro, Alessandra Saviotti, Daniela Spagna Musso, Annamaria Tina. Więcej informacji i aktualności na: <http://aeliamedia.org>

5| Więcej informacji i aktualności na: <http://www.artepartecipativa.it/en>

4| *Ælia Media* is a participatory project that was made possible with the involvement of the following people, which were and partly still are serving as radio-producers: Katia Baraldi, Fedra Boscaro, Giorgia Dolfini, Vincenzo Estremo, Federica Falancia, Matteo Ferrari, Nathaniel Katz, Tihana Maravic, Marianna Mendozza, Stefano Pasquini, Cinzia Pietribiasi, Linda Rigotti, Anna Santomauro, Alessandra Saviotti, Daniela Spagna Musso, Annamaria Tina. For further info and constant updates see: <http://aeliamedia.org>

5| For further info and constant updates see: <http://www.artepartecipativa.it/en>



Fig. 2. | *Aelia Media* na Piazza Puntoni, 2011 / *Aelia Media* in Piazza Puntoni, 2011 / © Photo: Antonella Morrone

krofonu, wyrażenia i nadania swojej opinii. Drugim obiektem nostalgii, za którym tęsknotę wyrażali często ludzie związani z sektorem kulturowym, było miejsce istotne dla kulturowego życia Bolonii w latach dziewięćdziesiątych: studenci i aktywiści zajęli jako squat wcześniejszy budynek przemysłowy i otworzyli polimorficzną organizację kulturową pod nazwą *Link*. *Link* stanowił miejsce, gdzie młodzi, twórcy ludzie mogli próbować tego, co nigdy nie byłoby możliwe w ramach oficjalnej sceny artystycznej, która wydawała im się „ciasna, burżuazyjna i akademicka”.

Kiedy Helguera przyjechał do Bolonii, by odbyć rozmowy z członkami tej sceny, oba mityczne okresy należały do odległej przeszłości. Entuzjazm zmian politycznych z lat siedemdziesiątych zniknął, a *Link*, wcześniej stanowiący punkt spotkań, gdzie spędzano czas niepoświęcany rodzinie czy pracy, miejsce, gdzie przebywało się, by dyskutować i formułować nowe koncepcje i wizje, już dawno przekształcony został w komercyjną dyskotekę.

People spoke with enthusiasm of the year 1977, in which the younger generation, mostly students, revolted against the establishment. *I Ragazzi del '77* (*The Kids of 1977*, as the Bolognese citizens call this now almost mythical group of activist in retrospect) founded, among a lot of other innovations, one of the first free radio stations in Italy. *Radio Alice* was the first Italian radio station to offer a so called “open mike”, which provided citizens willing to speak up for something with the opportunity to take the microphone and express and broadcast his / her opinion. The second object of nostalgia that people engaged in the cultural sector often expressed a yearning for, was a place important for Bologna’s cultural life in the 90’s: students and art activists had squatted in a former industrial building and opened a polymorph cultural production site called *Link*. *Link* was a place where young creative people tried out what they never could have experimented in what seemed to them the “narrow, bourgeois and academic” official art scene of the city.

When Helguera came to Bologna to talk to the cultural scene, both mythical periods had long passed by. The enthusiasm of the political upheavals of the 70s had evaporated and *Link*, formerly used as a meeting point to spend the time not dedicated to a job or family, a place to hang out and discuss and form new ideas and visions, had long been transformed into a commercial discotheque. The former creative forces that had founded and run *Link* for so many years, had long ago split into different groups, which followed their own fragmented interests. It seemed that the different groups rarely talked to each other anymore and the younger generations felt excluded from the new “establishment” formed by the former alternatives. The Dutch artist collective *Fucking Good Art*, who had been invited to a trip through Italy to analyse the art scene, found a formula to describe the Bolognese mood



Fig. 3. | *Aelia Media*, Piazza Puntoni, 2011 / © Photo: Antonella Morrone

Wcześniejsze twórcze siły, które stworzyły i prowadziły *Link* przez wiele lat, już dawno podzieliły się na osobne grupy, co szło za ich własnymi zróżnicowanymi interesami. Wydawało się, że poszczególne grupy już nawet rzadko ze sobą rozmawiały, a młodsze pokolenia czuły się wykluczone z nowego „establishmentu” stworzonego przez uprzednio alternatywne ruchy. Holenderski kolektyw artystyczny o nazwie *Fucking Good Art*, zaproszony w podróż po Włoszech, aby przeanalizować scenę artystyczną, znalazł formułę odpowiednią do opisanego nastroju, jaki panował wtedy w Bolonii: problemem Bolonii było „brakujące ogniwo”⁶.

Biorąc pod uwagę potrzebę i nostalgię za „trzecim sektorem”, brak niezależnych kanałów informacji, niedostatek możliwości i brak motywacji wśród twórców kultury, by wymieniać pomysły i nawiązywać współpracę, Helguera zaproponował stworzenie samo-organizującej się szkoły dziennikarstwa związanej z wędrowną publiczną stacją radiową z kanałem multimedialnym specjalnie na potrzeby Międzynarodowej Nagrody Sztuki Partycypacyjnej w Bolonii w 2011 roku. Wraz z moją koleżanką Claudią Löffelholz z *LaRete Art Projects* brałam udział w pracy nad tym projektem jako kuratorka.

Jednym z głównych wyzwań projektu było, z mojego punktu widzenia, to, jak stworzyć i utrzy-



Fig. 4. | *Aelia Media*, Marianna Mendozza & Assemblea dello sgabello, 2011 / © Photo: Antonella Morrone

that hit the spot: What Bologna was suffering from was “the missing link”⁶.

Considering the need and nostalgia for a “third space”, the lack of independent information channels, the scarce opportunities and the lack of motivation for cultural producers to exchange ideas and try out collaborations, Helguera proposed a self-organised school for journalism connected to an itinerant public radio station with a multi-media channel to be realised for the International Award for Participatory Art in Bologna in 2011. Together with my colleague Claudia Löffelholz of *LaRete Art Projects*, I accompanied the development of this project as a curator.

One of the main challenges of the project was, from my point of view, how to generate and enhance self-organisation in a group of people that had gone through a highly hierarchical education system and that was used to following instructions and learning by heart, but which had never been asked to think about its own needs. Helguera had developed a basic schedule for the (de-)schooling period, that started with two days of retreat at Centro Malaguzzi in Reggio Emilia, a centre for educational research for the so called *Reggio Children* method. The twenty-two producers, recruited through an open call and selected

6] *Italian Conversation. Art in the Age of Berlusconi*. Red. *Fucking Good Art HQ* – Rotterdam / Berlin. Post Editions, Rotterdam; NERO publishing, Rome; oraz *Fucking Good Art*, 2012.

6] *Italian Conversation. Art in the Age of Berlusconi*. Edited by *Fucking Good Art HQ*, Rotterdam / Berlin. Post Editions, Rotterdam; NERO publishing, Rome; and *Fucking Good Art*, 2012.



Fig. 5. | *Aelia Media*, Bifo Berardi & Giorgia Dolfinin, Piazza Puntoni, 2011 / © Photo: Antonella Morrone

mać samo-organizację w grupie ludzi, którzy przeszli przez silnie hierarchiczny system edukacji i przywykli do tego, by wykonywać polecenia i uczyć się na pamięć, lecz nigdy nie wymagano od nich, by myśleli o własnych potrzebach. Helguera rozwinął podstawowy grafik na okres (od-)szkolny, który rozpoczął się od dwudniowego pobytu w Centro Malaguzzi w Reggio Emilia, centrum badań nad edukacją rozwijającego tak zwaną metodę *Dzieci Reggio*. Dwudziestu dwóch twórców, którzy zgłosili się w otwartym konkursie i wybrani zostali przez Helguera na podstawie listów motywacyjnych, spotkało się tam po raz pierwszy, dowiedziało o partycypacyjnych metodach edukacji i bawiło-uczyło wspólnie w laboratoriach światła i rzeźby centrum edukacyjnego. Po tym nastąpił okres niemal pięciu miesięcy, w trakcie których Helguera prowadził swoje zajęcia częściowo poprzez zdalne nauczanie internetowe, a częściowo osobiście w czasie kilku wizyt w Bolonii.

Od początku jasne było, że Helguera będzie prowadził ten projekt grupowy głównie z odległości – i to okazało się istotnym elementem rozwijającym samo-organizacyjne umiejętności członków grupy. Członkowie *Aelia Media*, których Helguera nazywał „producentami”, czuli się na początku bezradni: oczekiwali, że uczyć się ich będzie w sposób, do którego byli przyzwyczajeni, idąc za określonym schematem lekcji i zadań, gdzie treści i strategii rozwiązywania problemów zależne



Fig. 6. | *Aelia Media*, Linda Rigotti Babe Ferrari & Federica Falancia, 2011 / © Photo: Antonella Morrone

by Helguera reviewing their motivation letters, met there for the first time. They heard about participatory education-methods and play-learned together in the light-and sculpture laboratories of the education centre. Then followed a period of almost 5 months in which Helguera led his class partly through a virtual online class-room from a distance and partly in person during a number of visits to Bologna.

It had been clear from the beginning that Helguera would orchestrate this group-project mainly from a distance – and this turned out to be an important element to develop self-organisational skills within the group of participants. The members of *Aelia Media*, which Helguera called “producers”, felt helpless in the beginning: they had expected to be taught something in the way they were used to, following an entirely prescribed agenda of lessons and tasks where contents and problems solving strategies were decided by the authorities. It took some time for everybody to understand that neither the artist nor the curators had the intention of impressing their decisions on the group, but expected them to work in a flat hierarchy where decision-making processes were shared by the whole group. Contents and agendas had to be partly developed by the students of *Aelia Media's* journalism school. The withdrawal of the authority of the artist (and the curators) as the single ones in charge of providing information, instructions and permissions was

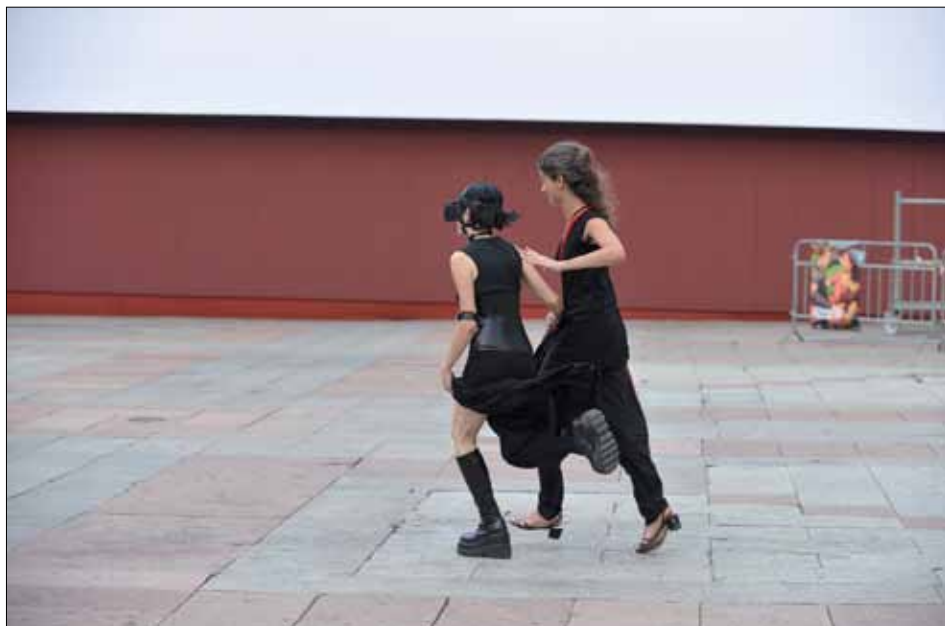


Fig. 7. | VIREs, *The Blinder Piece*, Maria Jose Arjona, Bologna 2010 / © Photo: Rolando Paolo Guerzoni. Courtesy by the artist and galerie more. charpentier, Paris–Bogota

były od nauczycieli. Wszystkim zajęło trochę czasu, zanim zrozumieli, że ani artysta, ani kuratorzy nie zamierzali narzucać grupie swoich decyzji, lecz oczekiwali pracy w hierarchii horyzontalnej, gdzie proces decyzyjny zależał od całej grupy. Treści i porządek zajęć musiały być częściowo opracowywane przez uczniów szkoły dziennikarstwa *Ælia Media*. Zanik autorytetu artysty (i kuratorów) jako jedynych osób odpowiedzialnych za dostarczanie informacji, instrukcji i zgody była niezbędnym krokiem do przekazania władzy uczestnikom tak, aby stać się mogli prawdziwymi „producentami”.

Stacja radiowa *Ælia Media* znajdowała się w sercu dzielnicy uniwersyteckiej Bolonii na Piazza Puntoni. Jej „przestrzeń fizyczną” stanowiła przezroczysta struktura wykonanej z surowców wtórnych, otwarta z jednej strony. Rozkład radio-kiosku wymuszał otwartość, która zmieniała transmisje w wydarzenia, do których przyłączały się i w których uczestniczyły osoby zapraszane przez producentów. Także przechodnie mogli włączyć się do programu i komentować, jeśli tylko mieli na

an indispensable step to empower the participants to become real “producers”.

Ælia Media's radio station was set up in the heart of the university quarter of Bologna in Piazza Puntoni. The physical space consisted in a recyclable transparent structure, which was open at one side. The layout of the radio-kiosk made for an openness that turned the broadcasting sessions into events that were shared and joined by people invited by the producers as well as by passers-by, who could comment on and contribute to the program if they wished. This way, one had three possibilities to listen to the program: by coming to the *Ælia Media* kiosk, through listening to the traditional broadcasting program on the frequencies of the local free radio stations which had partnered in the project and had provided airtime for *Ælia Media*, and sitting in front of a computer listening to the streaming on *Ælia Media's* website. To enforce the dialogical structure of the radio station, the producers also opened an email account and provided a telephone number for listeners to

to ochotę. W ten sposób istniały trzy możliwości słuchania programu: można było przyjść do kiosku *Ælia Media*, słuchać tradycyjnej transmisji radiowej nadawanej na częstotliwościach lokalnych darmowych stacji radiowych, które uczestniczyły w projekcie i zaoferowały *Ælia Media* trochę swojego czasu radiowego, a także siedzieć przed komputerem i słuchać audycji na stronie internetowej *Ælia Media*. By wzmocnić dialogiczną strukturę stacji radiowej, producenci założyli także adres mailowy i numer telefonu, za pośrednictwem których słuchacze mogli komentować i włączać się w tworzenie programu nawet jeśli nie byli w stanie przyjść i uczestniczyć osobiście w akcji na placu.

Jeszcze jedna kwestia wydaje mi się tutaj istotna: pomysł Helguery, by stworzyć niezależny kanał informacji w państwie rządzonym przez niemal dwadzieścia lat przez skorumpowanego polityka, który za pośrednictwem swoich prywatnych firm kontrolował większość mediów w kraju, czy to drukowanych, telewizyjnych czy radiowych, może nie być od razu oczywisty. Czemu ze wszystkich możliwych mediów wybrał on akurat radio? Historyczne tło tego wyboru zostało już wspomniane wyżej – w latach siedemdziesiątych *Radio Alice* w Bolonii zrobiło ogólnokrajową karierę. Wierzę jednak, że użycie radia jako narzędzia dającego ludziom władzę wyrażania własnych opinii ma trzy kolejne zalety w porównaniu z mediami drukowanymi czy telewizyjną: po pierwsze, słowo mówione ma dużo bardziej natychmiastowy efekt niż słowo pisane, jest bardziej spontaniczne i pozwala na szybszą reakcję. Po drugie, fizyczne zaangażowanie głosu jest dużo silniejsze niż zaangażowanie piszącej ręki, jako że całe ciało spikera radiowego działa jak pudło rezonansowe. I wreszcie: można słuchać swojego własnego głosu, co dostarcza natychmiastową wiadomość zwrotną – a to jest jedną z najważniejszych różnic pomiędzy radiem a telewizją. W tej ostatniej głosowi towarzyszy obraz filmowany przez kamerę. Choć jesteś w stanie do pewnego stopnia „kontrolować jakość”

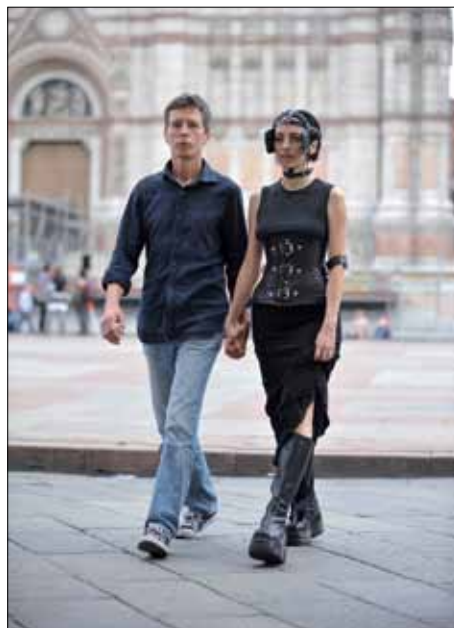


Fig. 8. | *VIRES, The Blinder Piece*, Maria Jose Arjona & Gino Gianuzzi, Bologna 2010 / © Photo: Rolando Paolo Guerzoni. Courtesy by the artist and galerie more. charpentier, Paris–Bogota

comment and contribute to the program, even if they were not able to come and join in personally on the square.

One further question seems important for me to tackle: Helguera's idea to provide an independent information channel in a country that for almost twenty years had been run by a corrupt politician who, with his private companies, held the majority of all media in his country, be it print, TV or radio, might be comprehensible at once. Why of all possibilities did Helguera propose a radio station? The historical background for this choice has been mentioned previously – in the 70s Bologna's *Radio Alice* had made history Italy-wide. But I believe that the use of the radio as a tool to empower people to express their own opinion has three further advantages in comparison with print media and television: The first is that the spoken word is much more immediate than the written word. It is more spontaneous and allows a faster response. Secondly, the physical



Fig. 9. | *VIRES, The Blinder Piece*, Maria Jose Arjona, 2010 / © Photo: Rolando Paolo Guerzoni. Courtesy by the artist and galerie more. charpentier, Paris–Bogota

swojego głosu (tak jak możesz nauczyć się słyszeć, czy twój głos jest zbyt głośny, zbyt nieśmiały czy drżący), nie możesz samego siebie oglądać. Słowo mówione dostarcza natychmiastowej wiadomości zwrotnej, ponieważ ty sam jesteś pierwszą osobą, która słucha i upewnia się, jak wiadomość została przekazana.

Zatem zaproszenie, by używać własnego głosu posiada dodatkową wartość edukacyjną. Strach przed mikrofonem jest szeroko rozpowszechnionym symptomem braku pewności siebie. Przewyciężenie tego strachu jest pierwszym krokiem ku temu, by stać się osobowością wyemancypowaną zdolną przemawiać publicznie i bronić swoich praw i obowiązków.

Skoro mowa jest o wadze wiadomości zwrotnej w modelach komunikacji dla projektów sztuki publicznej, chciałabym omówić serię performansów *VIRES. Exercises of Power – Exercises of Choice* Marii José Arjony jako drugie studium przypadku. *VIRES* (liczba mnoga łacińskiego słowa „vis” oznaczającego siłę) to tytuł serii performansów, które

involvement of the voice is much stronger than the one of a hand writing down a text as the whole body of a radio-speaker functions as a resonating cavity (well, in the best case). Last but not least: you can listen to your own voice, which provides an immediate feedback for yourself – and that is one of the most important differences between radio and television. In the latter your voice is accompanied by the image taken by a camera. While you can bear a certain quality control over your voice (as you can train to hear whether your voice is too loud or too shy or trembles), you can't watch yourself. The feedback of the spoken word is immediate in so far as you yourself are the first one to listen and to make sure how the message has been sent.

The invitation to use your own voice, therefore, has an additional educational value. Being afraid of a microphone is a wide spread symptom of lack of self-esteem. Beating this fear is a first step towards becoming an emancipated personality able to speak up in public and stand up for one's own rights and responsibilities.



Fig. 10. | *VIRES, The Blinder Piece*, Maria Jose Arjona & Silvia Evangelisti, Bologna 2010 / © Photo: Rolando Paolo Guerzoni. Courtesy by the artist and galerie more. charpentier, Paris-Bogota

artystka stworzyła, by podnieść świadomość nie tylko sposobów tworzenia relacji (władzy) pomiędzy jednostkami, ale także naszych własnych możliwości podejmowania decyzji oraz możliwości komunikowania się ze sobą nawzajem w sposób fizyczny, twarzą w twarz. Performerka Maria José Arjona zmęczona była szeroko rozpowszechnionym defetyzmem osób czujących się jak ofiary pozbawione jakiegokolwiek władzy na tym świecie, gdzie komunikacja elektroniczna, za pomocą poczty elektronicznej czy Facebooka, stała się normą i wszyscy czują się niemal niepewnie, kiedy muszą stanąć oko w oko ze współmówcami.

Seria *VIRES* zainicjowana została we Włoszech jako wspólny projekt Muzeum MADRE w Neapolu i *LaRete Art Projects* w Bolonii. Każdy z partnerów projektu zaprosił Arjonę, by zaprezentowała trzy części *VIRES*. Każda z tych części jest ważna ze względu na rozwijane przez artystkę strategie interakcji z publicznością, lecz w tym miejscu skupię się na pracy, która wykonana została w przestrzeni publicznej Bolonii pod tytułem *The Blinder Piece*.

Talking about the importance of feedback in communication models for public art projects, I would like to introduce Maria José Arjona's performance series *VIRES. Exercises of Power – Exercises of Choice* as the second case study. *VIRES* (plural form of the Latin word "vis" meaning power) was the title of a series of performances which the artists developed to raise awareness, not only about the ways in which (power) relations between individuals are created, but also about our opportunities to make decisions by ourselves and about the possibilities to communicate with each other in a one-to-one, physical manner. Performance-artist Maria José Arjona was tired of the widespread defeatism of people feeling victimised and without power in a world where communicating in a digital way, via email or Facebook had become the norm and everybody felt almost insecure when he had actually to face his / her interlocutors.

VIRES started in Italy as a joined project of Museum MADRE in Naples and *LaRete Art Projects* in Bologna. Each project partner invited Arjona to

Performans był reklamowany jako wycieczka z przewodnikiem po historycznym centrum Bolonii, prowadzona przez urodzoną w Kolumbii i mieszkającą w USA artystkę Marię José Arjonę. Osoby, które przyszły na wycieczkę lub zatrzymały się w punkcie wyznaczonym na Piazza Maggiore, gdzie kuratorzy umieścili znak i listę zapisów dla tych, którzy chcieli dołączyć do wycieczki, znalazły artystkę ubraną w strój przywołujący na myśl praktyki sadomasochistyczne: obcisłą czarną sukienkę i skórzaną uprząż wraz z klapkami nakładanymi koniom na oczy. Znak i instrukcja wyjaśniały, że artystka oczekiwała od publiczności, że ta ją poprowadzi. Oznaczało to, że oczekiwanie na wycieczkę z przewodnikiem nie zostało spełnione, lecz zmieniło się w coś przeciwnego: klient musiał zostać przewodnikiem przejmującym rolę lidera. Maria José Arjona jasno określiła, że nie zna geografii Bolonii, że klapki zasłaniają jej widok i w związku z tym ograniczają jej możliwość orientacji w mieście. Do tego nie była w stanie pytać o drogę, bo nie знаła włoskiego. Aby dołączyć do wycieczki zapisane osoby musiały wziąć artystkę za rękę i prowadzić ją po mieście rysując strzałki na jej plecach. Tempo spaceru regulowano ściskaniem ręki Arjony. Niezwykły wygląd artystki był na tyle urzekający, że zapisało się około trzydziestu uczestników. Arjona przekazała się w ręce tych uczestników, którzy przyjęli rolę liderów trzymając ją za rękę i decydując zarówno o trasie, jak i prędkości i rytmie spaceru. Niemal wszyscy uczestnicy wrócili podekscytowani doświadczeniem odpowiedzialności za tę przyciągającą wzrok, lecz niewidzącą kobietę. Czuwanie nad kimś, kto nie widzi, choć przykuwa uwagę widzów, podniosło świadomość widzów, jeśli chodzi o ich otoczenie i rzeczywiście wyostrzyło ich percepcję, a także sprawiło, że spojrzeli na swoje miasto z innej perspektywy.

Formularz zgłoszeniowy, który uczestnicy musieli podpisać, zanim opuścili miejsce zbiórki na głównym placu Bolonii zabierając na spacer



Fig. 11. | *Conflict Kitchen*, Skype'owy posiłek Pittsburgha z Teheranem, 2010 / *Skype meal between Pittsburgh and Teheran*, 2010 / © Photo: Conflict Kitchen

present three parts of VIRES. Each part of VIRES has its one importance regarding the artist's strategies to interact with the audience, but here I will concentrate on the piece that was executed in a public space in Bologna, entitled *The Blinder Piece*.

The performance was announced as a guided tour with Colombian born and US based artist Maria José Arjona through the historical city centre of Bologna. The people who followed the invite or who just stopped by at the meeting point in Piazza Maggiore, where the curators had put up a sign and a subscription sheet for those who wanted to join the tour, found the artist dressed in an outfit that reminded of sadomasochist practices: a tight black dress and a leather harness that included blinders used for carriage-horses. The sign and instruction sheet explained that the artist expected to be led by the public. That meant that the expectations in an guided tour were not fulfilled, but turned into their opposite: the customer had to be the guide taking over the role of the leader. Maria José Arjona made it clear that she did not know the geography of the city of Bologna, that the blinders obstructed her view and, therefore, her possibility to gain orientation in the city as well. On top of that she was not able to ask for directions, as she didn't speak Italian. To join the tour, the subscribers would have to take the hand of the artist and guide her through the city giving directions

bezbronną artystkę, zawierało dokładne instrukcje co do tego, jak się z nią komunikować: *Rozpocznij spacer ściskając raz rękę artystki. Jeśli chcesz przyspieszyć, ściśnij dwa razy. Jeśli chcesz się zatrzymać, ściskaj rękę, aż artystka się zatrzyma. By iść prosto, narysuj palcem na jej plecach linię prostą. By skrócić w prawo, narysuj linię poziomą od jej kręgosłupa w kierunku prawego ramienia. By skrócić w lewo, narysuj linię poziomą od kręgosłupa po lewe ramię.* Arjona relacjonowała później, że każdy z uczestników stworzył swoją własną interpretację owego systemu znaków i zabrało trochę czasu, zanim ona i uczestnicy nawiązali porozumienie – w zasadzie komunikacja pomiędzy uczestnikiem i artystką, przewodnikiem i prowadzoną osobą musi za każdym razem być określana na nowo metodą prób i błędów.

Erika Fischer-Lichte poddała głębokiej refleksji pojęcie tak zwanego *feedback loop*⁷ charakteryzującego artystyczne performanse: w trakcie każdego performansu artysta widzi zachowanie publiczności w inny sposób (czy to jako hałas, który widzowie wytwarzają nieświadomie lub specjalnie, ich wyraz twarzy i ekspresję ciała, czy nawet wydychane powietrze). W mniej lub bardziej zamierzony sposób artysta dostosowuje swój performans do tego, jak w jego mniemaniu reaguje na dane działania publiczność. W trakcie *VIRES. The Blinder Piece* Marii José Arjony *feedback loop* znajduje się w samym centrum performansu. Z powodu wyeliminowania tradycyjnych metod komunikacji, uczestnicy zmuszeni są wejść w fizyczną interakcję z artystką bez jakichkolwiek wcześniejszych przygotowań. Pisemne instrukcje podane na formularzu zgłoszeniowym, muszą być interpretowane i przekładane na gesty i ruchy samodzielnie przez każdego uczestnika. W tej grze ról, gdzie artystka wywraca do góry nogami cały sens wycieczki z przewodnikiem i prosi kilka osób, by ją prowadziły, struktury władzy nie są, mimo to, tak oczywiste,



Fig. 12. | *Conflict Kitchen*. Czytanie gazetki-opakowania, 2010 / *Wrapper reading*, 2010 / © Photo: Conflict Kitchen

by drawing arrows on the back of the artist. The speed of the walk could be regulated by squeezing Arjona's hand. Arjona's extraordinary appearance was captivating enough for some thirty participants to sign up for a tour. Arjona delivered herself to the participants, who assumed the role of the leader, holding the artist's hand and deciding the route to take as well as the speed and the rhythm of the walk. Almost all of the participants came back excited by the experience of assuming the responsibility for this eye-catching, but apparently blind woman: to watch out for someone who is not able to see, but who nevertheless attracts the attention of a lot of passersby, raised the participants' awareness for the surroundings and actually sharpened the participants perception and made them look at their own city with different eyes.

The subscription sheet that participants had to sign before they left the meeting point in Bologna's main square taking the defenceless artist for a walk, contained precise instructions about how to communicate with the artist: *Start your walk by squeezing the hand of the artist once. If you want to accelerate the walk, squeeze twice. If you want to stop, squeeze without release until the artist stops. To go straight ahead, draw an upward line on the back of the artist with your finger. To turn right, draw a horizontal line on the back of the artist from her spine to her right shoulder. To turn left, draw a horizontal line*

7] Więcej na temat pojęcia *feedback loop* w praktyce performerskiej w: Erica Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt 2004



Fig. 13. | Afgańska wersja *Conflict Kitchen* / Afghan version of *Conflict Kitchen* / © Photo: Conflict Kitchen

jak mogłoby się wydawać. *The Blinder Piece* jest grą ze zmieniającymi się i ambiwalentnymi rolami: uczestnicy dają instrukcje artystce, lecz artystka reaguje jedynie wtedy, kiedy je rozumie. Zmuszanie jej do czegokolwiek byłoby żenujące, jako że uczestnik, który obserwuje artystkę i jej otoczenie, jest przedmiotem uwagi także sporej ilości przechodniów. Zatem w pewnym sensie artystka i uczestnik mają władzę nad sobą nawzajem: spacer jest jedynie możliwy w wyniku ciągłych re-negocjacji w ramach złożonego systemu fizycznej interakcji pomiędzy nimi dwojgiem. W ten sposób relacja, która się między nimi łączy, jest intymna i efemeryczna. Język, który razem formułują, nie jest znany nikomu innemu i prawdopodobnie nigdy więcej nie zostanie użyty. To, co zostanie, to być może doświadczenie i świadomość większych możliwości używania własnego ciała, słuchania i odczuwania ciała innych ludzi. Zestaw możliwości fizycznej wymiany służący komunikacji jest dużo większy niż może się wydawać.

from her spine to her left shoulder. Arjona reported that each participant developed his/her own interpretation of this signal system and that it took some time for herself and the participant to understand each other – basically the communication between participant and artist, guide and conducted person had to be defined each time from scratch by using a trial and error approach.

Erika Fischer-Lichte has extensively dwelled on the concept of the so-called *feedback loop* typical for art performances: In each live performance the artists perceives the behaviour of the audience in different ways (be it the noise the viewers produce unconsciously or wilfully, their facial or body expression or even the exhalation they emanate. In a more or less deliberate way the artist adjusts his/her performance according to what he/she believes is the audience' response to his own actions. In *VIRES. In The Blinder Piece* by Maria José Arjona, the *feedback loop*⁷ is in the centre of the performance. Because of

⁷ To learn more about the concept of *feedback loop* in performance practice see: Fischer-Lichte, Erik, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt 2004



Fig. 14. | Wenezuelska wersja *Conflict Kitchen* / Venezuelan version of *Conflict Kitchen* / © Photo: Conflict Kitchen

Trzecim studium przypadku, które chciałabym zaprezentować, jest *Conflict Kitchen*⁸ Jona Rubina (i Dawna Weleski'ego) odnosząca się do jeszcze bardziej cielesnego artystycznego podejścia do komunikacji z ludźmi: jesteś tym, co jesz i zmieniając to, co jemy, możemy także zmienić samych siebie.

Conflict Kitchen narodziła się z refleksji na temat mieszkańców Stanów Zjednoczonych, którzy często mają stereotypowe poglądy na temat swoich wrogów powstałe pod wpływem mediów, a nie mające nic wspólnego z ich własnym doświadczeniem. Jon Rubin starał się wzbogacić doświadczenie ludzi związane z grupami, których wcale nie znają, ale na temat których mają ustalone poglądy. Pomysł Rubina był prosty (lecz z drugiej strony ambitny,

the exclusion of usual communication methods, the participants are forced to interact in a physical way with the artist without having had any previous exercises. The discursive instructions given on the subscription sheet have to be interpreted and translated into gestures and movements by each participant on his own. In this role game, where apparently the artist turns the sense of guided tour around by asking people to lead them, the power structure is, nevertheless, not as explicit as it seems. The *Blinder Piece* is a game with shifting and ambiguous roles: The participants give instructions to the artist, but the artist responds only if she understands the signals. Forcing her to do something would be embarrassing, as the participant, who watches the artist and his surroundings, is in the centre of attention of a good part of the passersby too. So, in a way the artist and the participant are both in power of each other: the walk is only possible through constant re-negotiations regarding the complex system of physical interaction between the two of them. The relationship they build in this way is intimate and

8| Więcej informacji i aktualności: <http://www.conflictkitchen.org>. Muszę przyznać, że jest to jedyne studium przypadku przedstawione tutaj, którego osobiście nie miałam okazji doświadczyć. Mój tekst jest rezultatem rozmowy z Jonem Rubinem w czasie jego pobytu badawczego w Bolonii, gdzie znajdowałam się jako kuratorka projektu *International Award for Participatory Art*, a także rezultatem lektur wielu tekstów, które powstały na temat projektu.

związany z intensywną pracą i czasochłonny): otworzył on restaurację z jedzeniem na wynos pochodzącym z kuchni krajów, z którymi Stany Zjednoczone pozostawały w konflikcie. Potrawy z każdego kraju sprzedawane były przez okres około sześciu miesięcy. Projekt fasady budynku zmieniał się w zależności od tego, z jakiego kraju dania akurat sprzedawano – oznakowanie było w tymże języku, a jedzenie pakowane było w kolorowe i specjalnie zaprojektowane opakowania z wydrukowanymi wywiadami z obywatelami poszczególnych państw, opowiadającymi o problemach, jakie Amerykanie mają z tymi kulturami. Co więcej, Rubin zorganizował spotkania pomiędzy lokalnymi społecznościami pochodzącymi ze wspomnianych krajów – wywiady, które znajdowały się na opakowaniach, zostały przeprowadzone z ludźmi mieszkającymi w okolicy. Osoba sprzedająca jedzenie zazwyczaj była dwujęzyczna i mogła prowadzić rozmowę zarówno po angielsku, jak i w języku danego kraju. Osoba ta otrzymała instrukcje, by zachęcać klientów, by rozmawiali ze sobą. Rozmowy na Skype'ie z ludźmi mieszkającymi w miejscach, których dotyczył projekt, oraz obiady odbywające się w Pittsburghu i w krajach biorących udział w projekcie skomunikowane poprzez Skype, zintensyfikowały kontakt pomiędzy mieszkańcami Pittsburgha i krajów, z którymi Stany Zjednoczone pozostają w konflikcie.

By zrozumieć sukces *Conflict Kitchen* (która otwarta została w 2010 roku i przeniesiona do mniejszej przestrzeni w śródmieściu Pittsburgha w 2012 roku), trzeba wiedzieć, że Pittsburgh w Pensylwanii nie jest centrum kulinarnych eksperymentów, lecz reprezentuje kulturę jedzenia typową dla amerykańskiego środkowego-wschodu. Jedzenie amerykańskie jest obfite i bardzo pożywne i znane nie tylko Amerykanom, ale dzięki globalizacji także w wielu innych miejscach na świecie. Kiedy Jon Rubin przeprowadził się do Pittsburgha z San Francisco, znanego ze swoich wyszukanych restauracji, targów z jedzeniem organicznym i amatorów gotowania, mógł tęsknić

ephemeral. The language they develop together will not be shared by anybody else and probably will never be used again. What might persist is the experience and awareness of the extended opportunities to use one's own body and to listen to and sense the body of other people. The array of possibilities for physical interchange for communication purposes is much wider than one might think.

The third case study I present is Jon Rubin's (and Dawn Weleski's) *Conflict Kitchen*⁸, which refers to an even more corporal artistic approach to communicate with people: you are what you eat and by interchanging the things one eats a person undergoes changes as well.

Conflict Kitchen was born out of the idea that the citizens of the US often live with a stereotype of enemies dictated by the media, which do not correspond to any personal experience. Jon Rubin wished to enrich peoples experience regarding those groups of people they hardly know but might already have quiet a fixed idea about. Rubin's idea was simple (but on the other hand ambitious, work intensive and time consuming): he opened a take-away restaurant serving food exclusively from countries the United States of America are in conflict with. Each countries recipes are served over the period of circa six months. The design of the façade changes according to the countries whose food is being offered. Signage is done in the language of the host country and the food is wrapped in colourful and especially designed paper which carries interviews with citizens from the specific country, talking about issues Americans have with the respective culture. Furthermore, Rubin organises encounters

8| For further info and constant updates see: <http://www.conflictkitchen.org>. I have to admit, that this is the only case study presented here, which I have not experienced myself. My writing is a result of conversations with Jon Rubin during his research stay in Bologna which I accompanied as curator for the *International Award for Participatory Art* and of readings about the project which has been written about extensively.

w nowym otoczeniu za ekscytującymi kulinarnymi doświadczeniami. W Pittsburghu nie spotyka się kuchni zagranicznej, a ludzie mogli być zaintrygowani *Conflict Kitchen* po prostu w wyniku kulinarnej nudy. Pomysł Rubina i Weleskiego otworzył się na ludzką ciekawość, którą na początku pobudzić mogła jedynie obietnica uczy. Wywołali oni w publiczności pierwszą reakcję, która następnie mogła rozwinąć się w głębsze zainteresowanie innymi kulturami. Droga do ich umysłów mogła na początku prowadzić przez żołądek, jak i serce...

Wszystkie trzy studia przypadków mają wspólną cechę, to znaczy artyści stworzyli je w odpowiedzi na coś, co postrzegali jako niezaspokojone ludzkie potrzeby: Pablo Helguera chciał stworzyć trzecią przestrzeń, aby zainicjować i wspierać samoorganizującą się szkołę dziennikarstwa i wędrówną, otwartą, interaktywną stację radiową w kraju, który był wówczas pod rządami magnata medialnego. Maria José Arjona odpowiedziała na brak fizycznej samoświadomości i pewności siebie ludzi w środowisku zdominowanym komunikacją wirtualną. Rubin i Weleski zareagowali na brak dobrego i interesującego jedzenia w swoim mieście, a także na brak wiedzy o krajach, z którymi Stany Zjednoczone pozostają w konflikcie. Wszystkie te trzy działania stworzyły nowe „języki”, strategie komunikacji, możliwości wypowiedzania się, czy nawet dotykania innych ludzi, bądź też dosłownego włączenia ich w swoją własną kulturę.

Trudno powiedzieć, jakiego rodzaju długotrwałe efekty wyrzucić mogą owe interwencje artystyczne na zaangażowane w nie osoby. Wydaje się jednak oczywiste, że wszystkie trzy projekty zaoferowały wyjątkowe doświadczenia, które, nawet jeśli były bardzo ograniczone w czasie, skutecznie rozwinęły nowe formy komunikacji z innymi osobami w specyficznych sytuacjach.

with local communities coming from the country in question – the interviews one finds on the wrapping paper stem from people who live in the neighbourhood. The person who serves the food at the take out is usually bilingual and able to moderate conversations in both American English and the language spoken in the country in question. She or he is instructed to foster conversations between the customers coming to the counter. Skype conversations with people living in the specific contest area and dinners shared contemporarily in Pittsburgh and in the country in question, intensify the contact between the citizens of Pittsburgh and those countries the US are in conflict with.


To understand the success of *Conflict Kitchen* (which opened in 2010 and moved from a smaller space into the downtown area of Pittsburgh in 2012) one has to know that Pittsburg Pennsylvania is not the heart of culinary experiments, but represents what is considered, a typical mid-west fast food culture. Food is American, rich and (hyper) nutritive and familiar not only to Americans but thanks to globalisation, to huge parts of the world's population. When Jon Rubin moved to Pittsburg from San Francisco, famous for its sophisticated restaurant scene, organic food markets and hobby cooks, he might have missed some excitement in the local cuisine. Foreign cuisine was missing almost entirely in Pittsburgh and people might have been intrigued by *Conflict Kitchen* as well out of culinary boredom. Rubin's and Weleski's idea entered opened space for curiosity which, in the first moment, might have been only triggered by a treat. They created a first approach which then allowed development of further inquisitiveness to understand foreign cultures. The way to a man's heart is through his stomach. The way to his brain might first have to pass through the stomach and heart as well...

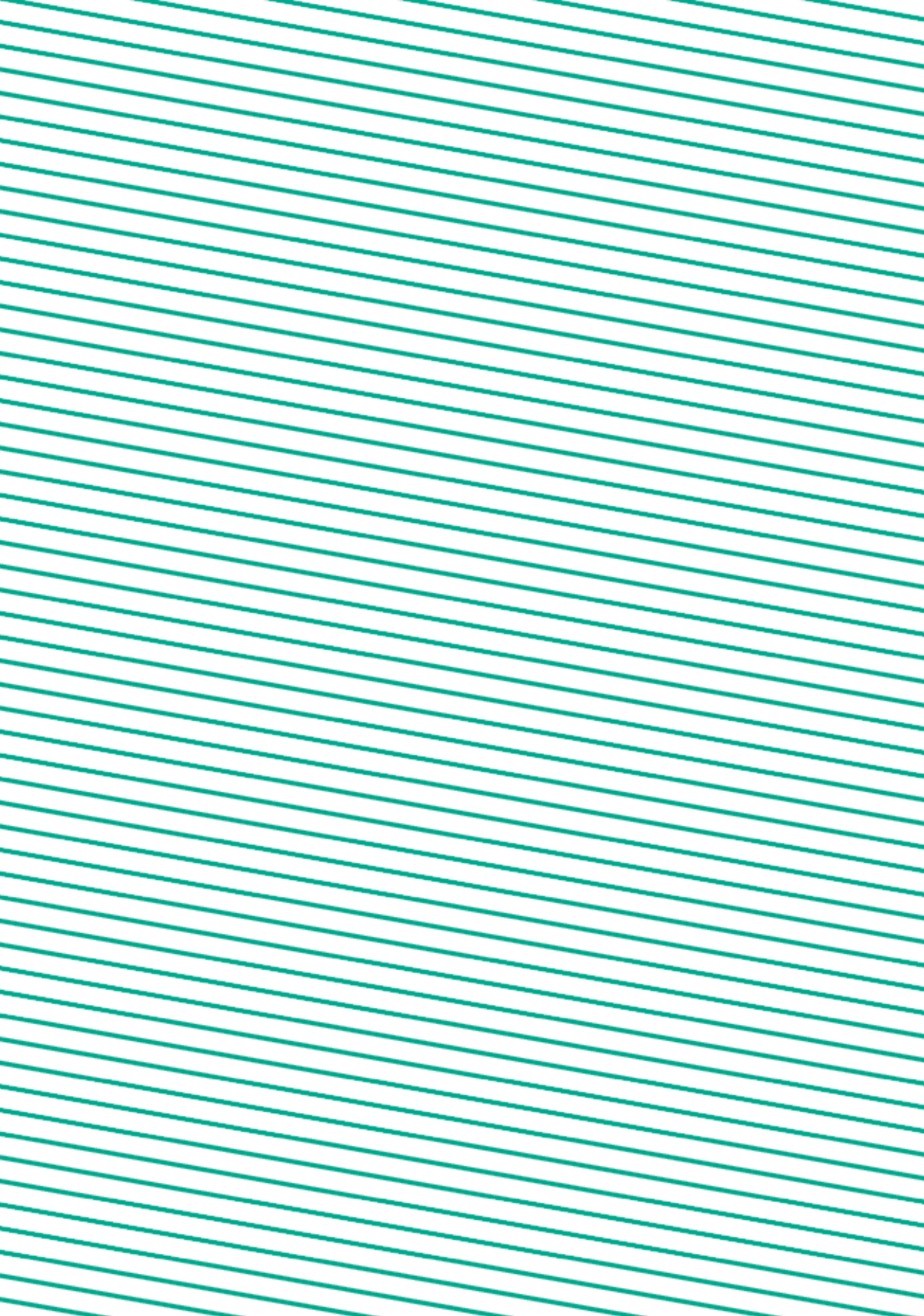
All three case studies have something in common in that the artists developed them out of something they considered an unfulfilled need of

people: Pablo Helguera wanted to create a third space in order to initiate and support a self-organised journalism school and an itinerant, open and interactive radio station in a country that was reigned at that time, by a media mogul. Maria José Arjona responded to the lack of physical self-consciousness and self-confidence of people in the area of virtual communication. Rubin and Weleski reacted to a lack of good and interesting food in their city as well as to the lack of knowledge regarding those countries the United States are in conflict with. All three of them developed new “languages”, be they communication strategies, opportunities to speak to or even touch others or to literally incorporate part of their culture.

It remains difficult to say which long lasting effect these artistic interventions might have on the people involved. But it seems obvious that all three projects offered unique experiences which, even if very limited in time, have some impact on their participants and are examples of successful developed new forms of communications with people in specific situations.

Muzeum bez muzeum.
Taktyka emancypacji i autonomii
Museum without Museum.
Tactics of Emancipation and Autonomy





Claire Doherty

Sztuka publiczna nie na miejscu i nie na czasie Public Art Out of Place and Out of Time

Gdy wykładałem na nowojorskiej Cooper Union na samym początku lat 50., ktoś powiedział mi, jak się dostać na niewykończoną jeszcze autostradę New Jersey Turnpike. Zapakowałem trójkę studentów do auta i przewiozłem z okolic Meadows do Nowego Brunswiku. Noc była ciemna, a droga nieoświetlona i nieoznakowana, pozbawiona pasów, barierek, właściwie wszystkiego poza czarną jezdnią prowadzącą przez płaski krajobraz otoczony pagórkami rysującymi się na horyzoncie, ale urozmaicony również kominami, wieżami, dymem i kolorowymi światłami. Ta przejażdżka okazała się pouczającym doświadczeniem. Mimo że zarówno droga, jak i krajobraz wokół niej są sztuczne, nie można ich było nazwać dziełem sztuki. Z drugiej strony, wrażenia, jakie na mnie wywarły, sztuce nigdy nie udało się osiągnąć. Początkowo nie umiałem tego wrażenia opisać, ale w jego rezultacie uwolniłem się od wielu poglądów, jakie miałem względem sztuki. Zdawało mi się, że oto zobaczyłem rzeczywistość, która nigdy nie znalazła swojego środka wyrazu w sztuce. To, czego doświadczyłem podczas podróży, było czymś zaplanowanym, ale nieznanym społecznie. Pomyślałem sobie, że przecież oczywistym jest, że jest to koniec sztuki. Po czymś takim większość malarstwa wydaje się sztuką czysto obrazkową; a czegoś takiego w żaden sposób nie da się ująć w ramy, to po prostu trzeba przeżyć¹.

Ponad pół wieku temu artysta Tony Smith wyruszył w podróż nieukończoną szosą w stanie New Jersey, której słynny opis po dziś dzień oddziału-

When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the 1950s, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove them somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there which had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.¹

Almost fifty years ago, artist Tony Smith took a journey on an unfinished road in New Jersey. The resonance of this infamous account is as powerful today as it was in 1966: that art's ability to unsettle our view of the world becomes all the more

1| Tony Smith, fragment wywiadu Samuela Wagstaffa z „Artforum”, rocznik V, nr 4 (grudzień 1966), s. 14–19.

1| Tony Smith, from interview with Samuel Wagstaff, “Artforum”, vol. 5, no. 4 (December 1966) 14–19.

je równie silnie, co w 1966 roku. Smith głosił, że zdolność sztuki do burzenia naszego porządku świata rośnie w siłę, gdy uwolniona zostaje z oków reprezentacji; tym bardziej, gdy dochodzi do tego poza ograniczającymi ramami muzeów. Tymczasem, mimo kilkudziesięciu lat tworzenia przez artystów przestrzeni publicznej bądź artystycznych wytworów w jej obrębie, sztuka publiczna dalej uchodzi – przynajmniej w powszechnym rozumieniu – za kontrowersyjnego nieproszonego gościa albo źródło masowej rozrywki. Udane dzieło sztuki, cechujące się monumentalną skalą bądź schlebianiu popularnym gustom, ocenia się na podstawie jego zdolności do szokowania opinii publicznej oraz wkładu w ożywianie przestrzeni. Jeżeli polegnie na którymkolwiek z powyższych obszarów, oceniane jest na podstawie swej materialnej wartości. Nawet u stosunkowo dobrze zorientowanych krytyków sztuka publiczna nie cieszy się zaufaniem: brytyjski dziennikarz Jonathan Jones potępił ją jako *taśmowo produkującą sztukę nudną, której dretwa etyka nie pozostawia miejsca dla indywidualności*².

Takie krótkowzroczne postrzeganie sztuki w przestrzeni publicznej maskuje przeobrażenia, jakim poddane zostały prace wykraczające poza gigantyzm sztuki krajobrazu, wykonywane w ostatnich latach na zlecenie instytucji publicznych. Przesłania też masową popularność sztuki performansu uczestniczącego, czy, z natury wtapiającą się w tło, sztukę projektowania krajobrazu. Do najbardziej znaczących przemian w działaniach kuratorskich, czerpiących z półwiecznej tradycji różnorodnych i zawiłych eksperymentów artystycznych w przestrzeni publicznej, należą: zatrudnianie artystów obecnych w galeriach sztuki współczesnej, którzy posługują się środkami, tworzywami i technikami dotychczas uznawanymi za nieodpowiednie dla przestrzeni publicznej; oraz zastosowanie dynamicznych praktyk kuratorskich i zastąpienie stałych projektów związanych z konkretnym miejscem roz-

powerful when freed from the noose of representation, and even more so when enacted outside the limiting frame of the museum. And yet, despite the intervening decades of artistic enactments in and production of public space, public art, in the collective imagination at least, is still cast either as the controversial, uninvited guest or the mass entertainer. Characterised by monumental scale or mass appeal, the successful public artwork is judged against its ability to galvanise popular opinion and contribute to affirmative place-making. Invariably, if it fails on either count it is judged against its price tag. Even relatively well-informed art critics mistrust the genre. British journalist Jonathan Jones has decried public art as a *production line for boring art, and mavericks have no place in its dreary ethic*.²

And yet this myopic view of art in the public realm masks the recent transformation of commissioned projects beyond the gigantism of landmark sculpture, the mass appeal of participatory performance or the embedded nature of environmental design. Most notable changes to curatorial practice, which draw upon five decades of diverse and complex artistic experiment in public space, include the commissioning of artists from the contemporary gallery sector employing media, materials and processes previously thought unsuitable for the public realm. The incorporation of dynamic curatorial methods and the exchange of single-sited, permanent outcomes have been swapped in favour of dispersed interventions or cumulative, curated programmes, which evolve over space and time. Such works and projects might be described as situation producing rather than simply site-responsive and can be increasingly identified to revolve around what might be termed a charismatic agent – which might be an object, an image, an individual or an encounter.

Situations is a UK-based arts organisation dedicated to the commissioning of artworks in

2| Jonathan Jones, *The fate of Wallinger's horse shows why public art cannot be good art*, „The Guardian”, 5 lipca 2011

2| Jonathan Jones, *The fate of Wallinger's horse shows why public art cannot be good art*, „The Guardian”, 5 July 2011

proszonymi interwencjami artystycznymi bądź też skumulowanymi programami kuratorskimi ewoluującymi w czasie i przestrzeni. Można powiedzieć, że owe dzieła i projekty bardziej tworzą sytuacje niż stanowią odpowiedź na specyfikę swojego miejsca; często też związane bywają z pewnego rodzaju „czynnikami charyzmatycznym”, którym może być określony przedmiot, obraz, człowiek czy spotkanie.

Situations to brytyjska organizacja artystyczna, której działalność polega na zleceniu realizacji dzieł sztuki w odpowiedzi na określone przestrzenie i sytuacje³. Pracując w rozmaitych kontekstach na rozpiętości między Oslo, Nową Zelandią, a południowo-zachodnią Anglią obserwujemy, że coraz częściej artyści zachęcają nas do rozważenia, w jaki sposób dzieło sztuki istnieje nie tylko w „przestrzeni publicznej”, ale i w „czasie publicznym”. Jako że sztuka w przestrzeni publicznej nie zawsze jest rzeczą spodziewaną czy poszukiwaną, a coraz częściej przenika przez wielorakie sieci podróży i wyobraźni, można o niej rozmawiać w sposób łączący wszystkie te aspekty⁴. Przykładem takiego projektu jest *Nowhereisland*⁵ (*Wyspynigdzie*).

Situations było producentem *Nowhereisland* Alexa Hartleya, jednego z dzieł sztuki publicznej zleconych przez miasto Londyn z okazji Olimpiady Kulturalnej w 2012 roku. Pomysł zrodzony i rozwijany na przestrzeni trzech lat opierał się na nietypowym (i pozornie niemożliwym do zrealizowania) pomysłem Hartleya: co by się stało, gdyby wyspa z Arktyki wyruszyła w podróż na południe? Po opuszczeniu Svalbardu na północy Arktyki wyspa znalazła się na wodach międzynarodowych Oceanu Arktycznego, poza jurysdykcją Królestwa Norwegii, gdzie ogłoszono jej niepodległość jako nowego kraju-wyspy (*Wyspynigdzie*), o którego obywatelstwo ubiegać mógł się każdy.

3| Więcej informacji na www.situations.org.uk

4| Por. nasz projekt badawczy opublikowany w książce pod red. Paula O’Neilla & Claire Doherty: *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Amsterdam, 2011.

5| Więcej informacji na <http://nowhereisland.org/>

response to particular sites and situations.³ In our work in diverse contexts from Oslo to New Zealand to the south west of England, we are seeing that artists are increasingly urging us to think about how a work unfolds over ‘public time’, as well as ‘public space’. Because art in a public context is not always expected or sought out and often now infiltrates across multiple networks of journeys and imaginations, it offers the opportunities for cumulative conversations also.⁴ *Nowhereisland* is one such project.

We were the producers of Alex Hartley’s *Nowhereisland*⁵, one of a series of major public art commissions for the London 2012 Cultural Olympiad. A project conceived and developed over three years, *Nowhereisland* centered around Alex Hartley’s remarkable (and seemingly impossible) idea: what if an Arctic island travelled south? After leaving the High Arctic region of Svalbard, the island entered the international waters of the Arctic Ocean outside the jurisdiction of the Kingdom of Norway, and was declared a new island nation – *Nowhereisland* – with citizenship open to all.

As a very different kind of public art project, *Nowhereisland* offered the opportunity to consider how we might judge and describe participation to be taking place through art in the public realm in 2012. *Nowhereisland* was physical matter (it was a sculpture comprising material from the Arctic and a collection of objects, documents, photographs and films in the accompanying land-based mobile museum, The Embassy), it was durational (it unfolded over time); it was nomadic (it moved across locations, towed by a tugboat, accruing different meanings in different contexts); it was an intervention (a geological displacement of material, a landscape moving around another landscape); it was the words and images of others (speaking

3| See www.situations.org.uk for full details.

4| See our research project published in the book *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* edited by Paul O’Neill & Claire Doherty, eds. (Amsterdam: Valiz) 2011.

5| <http://nowhereisland.org/>

Jako bardzo nietypowy projekt sztuki publicznej, *Nowhereisland* skłania do rozważań, w jaki sposób ocenić i opisać partycypację zachodzącą przez sztukę w przestrzeni publicznej w 2012 roku. *Wyspanigdzie* istniała fizycznie (jako rzeźba stworzona z surowców Arktyki, ale także jako zbiór przedmiotów, dokumentów, fotografii i filmów w towarzyszącym jej mobilnym lądowym muzeum – The Embassy). Była rzeźbą czasową (przeobrażającą się na przestrzeni czasu). Miała charakter nomadyczny (ciągnięta przez holownik, zmieniała położenie, zyskując kolejne znaczenia w różnych kontekstach) oraz interwencyjny (geograficzne przemieszczenie surowców, jeden krajobraz podróżujący przez inny). Składały się na nią cudze słowa i obrazy (odnoszące się do projektu w ramach programu nadawania obywatelstwa wyspy), zaś ona sama stanowiła utopijny pomysł (naród wykoncypowany, którego wartości i prawa tworzone miały być w sieci przez tysiące ludzi z całego świata).

Nowhereisland

Początek *Wyspanigdzie* zrodził się z frapującej propozycji Alexa Hartleya: co by się stało, gdyby wyspa z Arktyki wyruszyła w podróż na południe, docierając do wybrzeża Anglii jako państwo wyspiarskie wizytujące Londyn w czasie olimpiady letniej w 2012 roku? Impulsem dla projektu było uczestnictwo artysty w konkursie na realizację pracy w ramach Olimpiady Kulturalnej w 2009 roku, natomiast geneza pomysłu sięga roku 2004. Wtedy to Alex Hartley wziął udział w wyprawie na przylądek Farvel, w rezultacie której zainteresował się trudnodostępnym archipelagiem Svalbard w Wysokiej Arktyce – krajobrazie kształtowanym przez gwałtownie topniejący lodowiec. To miejsce surowe i nieprzyjazne, zaludnione jedynie przez garstkę nowoprzybyłych pionierów, do którego prawa rościły sobie różne kraje, walczące zaciekle o prawa terytorialne i do wydobywania surowców.

back to the project through the citizenship programme) and it was a utopian idea (a conceptual nation involving thousands of people across the world shaping that nation's values and principles online).

Nowhereisland

Nowhereisland began with artist Alex Hartley's intriguing proposition: what if an Arctic island travelled south to the English coast as visiting nation during the summer of the London 2012 Olympic Games? The impetus for his Olympic proposal came from the opportunity to apply for one of the Cultural Olympiad commissions in 2009, but the genesis of the idea began in 2004. It was a Cape Farewell expedition, which first saw Alex Hartley engage with the remote High Arctic archipelago of Svalbard - a landscape shaped by the rapidly receding ice cap. This is a harsh and inhospitable place over which nations have fiercely debated their territorial and mining rights, and an area in which only a handful of pioneering migrants have settled.

Hartley searched for an uncharted island, somewhere no human had stood before. On 19th September 2004, he found an island that had been revealed from the retreating Negribreen glacier. In his blog entry for that day, *New Land Discovered*⁶, the formal tone and language of his words mimicked those of an Arctic explorer's endeavour decades before. *We surveyed the island taking longitude and latitude readings for all features and extremities. A cairn was built and in the age-old style, a claim note was placed inside a tin can and this in turn was inserted into the cairn. The note stated in both English and Norwegian notice of our claim on the newly revealed land.*

In his subsequent request to the Norwegian government to secede the island from the Kingdom of Norway, Hartley summoned a vast body

6 | <http://www.capefarewell.com/expeditions/2004/blog/day-11.html>



Fig. 1. | *Nowhereisland* przepływająca obok Mont Saint-Michel / *Nowhereisland* passes St Michaels Mount /
© Photo: David Bickerstaff

Hartley szukał wyspy będącej „białą plamą”, na której nigdy wcześniej nie stanęła ludzka stopa. 19 września 2004 roku odkrył wyspę, która wyłoniła się spod cofającego się lodowca Negribreen. W nocy *Odkryta nowa ziemia*⁶ zamieszczonej tego samego dnia na swoim blogu, artysta imituje formalny ton i język sprawozdań z wypraw odkrywców Arktyki spisanych kilkadziesiąt lat wcześniej: *Przeprowadziliśmy pomiary wyspy, dokonując odczytów długości i szerokości geograficznych, jej wszystkich cech charakterystycznych oraz punktów skrajnych. Został usypany kopiec z kamieni, w którym zgodnie z pradawnym zwyczajem umieszczona została puszka z dokumentem stwierdzającym w języku angielskim i norweskim nasze prawo do tej świeżo odkrytej ziemi.*

W swojej późniejszej prośbie przedłożonej norweskiemu rządowi o odłączenie wyspy od Królestwa Norwegii Hartley przywołał cały poczet literackich i artystycznych odniesień, gdzie pragnienie

of art and literary references for which the urge to seek out and possess the remote and unfamiliar landscapes at the ‘edges’ of the world have been an enduring creative impulse. In 2009, Hartley began to work with Situations and in autumn 2011, he returned to the Arctic with an expedition team, sailed a portion of this island territory north beyond the jurisdiction of the Kingdom of Norway and into international waters. It was here that it was declared a new island nation – *Nowhereisland* – before its journey on to England. The journey of the Arctic island has always formed the visual heart of this project – but the artwork in its entirety took on a surprising form.

From this artist’s sole Arctic endeavor, and his act of attempted colonization in 2004, emerged a multi-faceted artwork – *Nowhereisland* – that opened out over time, over space and through participation with others, which confounded our assumptions about the fixity of place and inverted the colonialist gesture to claim land by emancipating the land in the name of no-one and nowhere.

6| Więcej informacji na <http://www.capefarewell.com/expeditions/2004/blog/day-11.html>



Fig. 2. | *Nowhereisland* w drodze/ *Nowhereisland* on the move / © Photo: David Bickerstaff



Fig. 3. | Przybycie *Nowhereisland* do Weymouth / *Nowhereisland* arrives in Weymouth / © Photo: Max McClure

odnalezienia i wzięcia w posiadanie odległych nieznanymi krajobrazów na „krańcach” świata stanowi niezmiennie bodziec twórczy. W 2009 roku Hartley nawiązał współpracę z Situations, a jesienią 2011 roku powrócił na Arktykę z własną ekspedycją, aby przekierować terytorium wyspy na północne wody międzynarodowe, a tym samym poza jurysdykcję Norwegii. Wtedy właśnie, jeszcze przed rozpoczęciem rejsu do Anglii, proklamowany został nowy kraj wyspiarski – *Nowhereisland*. Od samego początku podróż arktycznej wyspy stanowiła wizualne „serce” projektu, natomiast jego oprawa graficzna przyjęła zupełnie niespodziewaną formę.

Rezultatem wyprawy arktycznej artysty i jego próby kolonizacyjnej z 2004 roku stała się wielowymiarowa praca, ewoluująca na przestrzeni czasu, wraz ze zmianą miejsca i poprzez udział odbiorców, obalająca nasze założenia o trwałości miejsca oraz stawiająca na głowie kolonialne posunięcia, jakim jest roszczenie sobie praw do danej ziemi, poprzez emancypację tej ziemi w imię niczego. *Nowhereisland* wypływa z fotograficznego i rzeźbiarskiego doświadczenia studyjnego Alexa Hartleya, ale za jej sprawą artysta przeniósł swoje zainteresowania w stronę działalności zaangażowanej społecznie i „post-studyjnej”. Choć artystę zawsze interesowały implikacje, jakie niosą ze sobą prawa terytorialne oraz dostępność przestrzeni publicznej i prywatnej, jego wizualizacje ingeren-

Nowhereisland emerged from Alex Hartley’s studio-based, photographic and sculptural practice, but it also saw the artist move into socially-engaged and so-called ‘post-studio’ fields of practice. Whilst the artist has always maintained a critical interest in the implications of territorial rights and access within public and private space, his visualisations of human intervention had been limited strictly to architectural structures devoid of human presence, or to the figure of the artist himself.

By proposing that citizenship lay at the heart of *Nowhereisland*, the artist understood that the artwork could offer itself up as a proposition with profound social, political and economic implications within the context of London 2012. Futurist writer Thomas Frey has written on the emergent declaration of new island micronations. *A newly formed island with no indigenous people and no existing structures or government, he suggests, becomes a perfect laboratory for experimentation...*⁷

The process of dreaming of how to found a new nation began in each of the host coastal ports towns and cities some eighteen months prior to the island’s arrival and continued through the consensus decision-making of the Arctic ex-

7| Thomas Frey, *Seven Predictions for the Coming Age of Micronations*, “The Futurist”, May/June 2009 also available here <http://www.futuristspeaker.com/2009/04/seven-predictions-and-the-coming-age-of-micronations/>



Fig. 4. | Przybycie *Nowhereisland* do Mevagissey / *Nowhereisland arrives into Mevagissey* / © Photo: Max McClure



Fig. 5. | *Nowhereisland* bierze udział w marszu Męczenników z Tolpuddle, 2012 / *Nowhereisland joins Tolpuddle Martyrs march, 2012* / © Photo: Max McClure

cji ludzkiej ograniczały się wyłącznie do architektonicznych konstrukcji pozbawionych obecności ludzkiej bądź też do postaci samego artysty.

Sugerując, że obywatelstwo stanowi serce projektu *Nowhereisland*, artysta uznał swe dzieło za pewną propozycję o poważnych konsekwencjach społecznych, politycznych i ekonomicznych w kontekście londyńskiej olimpiady. Futurystyczny pisarz Thomas Frey przewidywał rychłe proklamacje nowych mikronarodów wyspiarskich, sugerując, że „nowoutworzona wyspa pozbawiona rdzennej ludności oraz struktury władzy staje się idealnym laboratorium do prowadzenia eksperymentów”⁷.

Proces wymyślenia, w jaki sposób ustanowić nowy naród, rozpoczął się w każdym z goszczących wyspę miast przybrzeżnych na półtora roku przed jej pojawieniem się i był kontynuowany w trakcie wyprawy na Arktkę poprzez decyzje podejmowane na drodze konsensusu, a także w rozważaniach, w jaki sposób wyspa winna być reprezentowana przez swoją mobilną ambasadę. Jednakże udział w projekcie wybiegał daleko poza współpracę „naziemną”, która charakteryzuje takie działania sztuki publicznej.

7] Thomas Frey, *Seven Predictions for the Coming Age of Micronations* [Siedem prognoz nadchodzącego wieku mikronarodów] w: „The Futurist”, maj/czerwiec 2009; artykuł dostępny również pod linkiem <http://www.futuristspeaker.com/2009/04/seven-predictions-and-the-coming-age-of-micronations/>

pedition to the consideration of how the island should be hosted through its mobile Embassy. But participation in this project extended beyond the on-the-ground partnership, which would have characterised any public art project of this nature.

Nowhereisland gathered around it a constituency of thousands of people across the world, all of who contributed to the artwork as active citizens. Whilst historically this form of public engagement might have been considered part of a project’s outreach or curated events programme, *Nowhereisland* self-consciously foregrounded the growing audience (or citizenship) participation as fundamental to the way in which the work unfolds even before the island’s arrival off the south west coast. *Nowhereisland* was not simply an island sculpture on the move – but to see it, to really see the work as a whole, you had to engage with the propositions, exchanges, disagreements, desires and demands of the *Nowhereisland* citizens. Each one contributed to a collective answer to the work’s proposition that “If we were to found a new nation, where would we begin?”

From the moment we set sail to the Arctic in September 2011 until the final weekend of the Cultural Olympiad in September 2012, *Nowhereisland* hosted 52 ‘resident thinkers’. Ranging from internationally renowned academics, to politicians, activists, musicians, poets and broadcasters. These



Fig. 6. | Obywatele *Nowhereisland* / Citizens of *Nowhereisland* citizen / © Photo: Max McClure

Nowhereisland zgromadziła elektorat składający się z tysięcy ludzi z całego świata, którzy mieli swój wkład w dzieło jako jej zaangażowani obywatele. Choć historycznie rzecz ujmując taką formę publicznego zaangażowania można by uznać za część zasięgu oddziaływania projektu bądź programu wydarzeń kuratorskich, *Nowhereisland* świadomie wysuwa na pierwszy plan rosnące zaangażowanie publiczności (czy też obywateli) jako kluczowe dla rozwoju projektu, nawet przed jego dotarciem do południowo-zachodniego wybrzeża Anglii. *Nowhereisland* nie była tylko ruchomą wyspą-rzeźbą – żeby tę pracę zobaczyć, naprawdę zobaczyć w całej jej okazałości, należało zaangażować się w propozycje, interakcje, kłótnie, pragnienia i żądania jej obywateli. Każdy z nich przyczynił się do kolektywnej odpowiedzi na zagadnienie, które porusza ta praca: „gdybyśmy mieli stworzyć nowy naród, od czego byśmy zaczęli?”.

Od chwili wypłynięcia w kierunku Arktyki we wrześniu 2011 roku aż po weekend zamknięcia Olimpiady Kulturalnej we wrześniu 2012, *Nowhereisland* gościła 52 „myślicieli-rezydentów”. Zadaniem owych myślicieli, wśród których znaleźli się światowej sławy akademicy, ale także politycy, aktywiści, muzycy, poeci i dziennikarze, był własny wkład w serię *Listów do Wyspynigdzie* publikowanych co tydzień na stronie projektu.⁸ System ko-



Fig. 7. | Współautorzy Konstytucji *Nowhereisland* / Contributors to the *Nowhereisland* Constitution / © Photo: Max McClure

thinkers were tasked with contributing to a cumulative series of ‘Letters to *Nowhereisland*’ published on a weekly basis on the *Nowhereisland* website⁸. An online commenting system allowed for immediate responses and live chats. As the programme unfolded, a different facet of the work emerged in direct response to contemporary events.

As the Occupy movement snowballed around the globe from the first demonstration in Zuccotti Park, New York, activists Tamsin Omond, Director of Climate Rush and Filipino campaigner, Red Constantino, urged *Nowhereisland* citizens to consider the urgency of taking a stand. On International Migrants Day, exiled Zimbabwean journalist, Forward Maisokwadzo, spoke of the gift of sanctuary. As the UK’s Home Secretary Theresa May took to the dispatch box on the UK’s immigration policy, Manick Govinda has pledged to *Nowhereisland* citizens: *Was it possible to predict the revolutionary impact that Apple Computer guru Steve Jobs, the biological son of a Syrian immigrant to the USA, would have had on communications technology? Or the intellectual and political brilliance of CLR James who emigrated from Trinidad to England in 1932? There should be no such thing as undesirable migrants.*

The diversity of fields from which thinkers were invited has also allowed for the project to extend out across non-arts networks from Canadian

8| www.nowhereisland.org/resident-thinkers

8| www.nowhereisland.org/resident-thinkers



Fig. 8. | Obywatelka *Nowhereisland* / *Nowhereisland citizen* / © Photo: Max McClure



Fig. 9. | Jedna z ambasadek *Nowhereisland* prezentująca Ambasadę / One of the *Nowhereisland Ambassadors* introducing the Embassy / © Photo: Max McClure

mentowania umożliwił natychmiastowe reakcje na listy, jak i prowadzenie czatów na żywo. Wraz z rozwojem projektu ujawnił się jego inny wymiar: bezpośrednia reakcja na bieżące wydarzenia.

Wraz z lawinowym rozwojem ruchu Occupy na świecie, poczynając od pierwszego protestu w nowojorskim Zuccotti Park, aktywiści Tamsin Omond (przewodniczący organizacji Climate Rush) oraz Red Constantino, działacz z Filipin, przekonywali obywateli *Nowhereisland*, że warto zaangażować się i w tę sprawę. W Międzynarodowy Dzień Emigrantów, żyjący na wygnaniu dziennikarz z Zimbabwe, Forward Maisokwadzo, mówił o darze, jakim jest azyl. Podczas gdy minister spraw wewnętrznych Wielkiej Brytanii Theresa May z parlamentarnej mównicy ogłaszała stanowisko kraju odnośnie polityki migracyjnej, Manick Govinda pisał w swej deklaracji do obywateli *Nowhereisland*: *Czy można było przewidzieć rewolucyjny wpływ, jaki na technologię komunikacji będzie miał Steve Jobs, guru komputerów Apple, biologiczny syn syryjskiego imigranta w USA? Czy [można było przewidzieć] geniusz intelektualny i polityczny CLR Jamesa, który wyemigrował w 1932 roku z Trynidadu do Anglii? Nie powinno być takiej kategorii jak „niepożądani imigranci”.*

Różnorodność środowisk jakie reprezentowali zaproszeni myśliciele dała projektowi dostęp do obszarów niezwiązanych ze sztuką, za

ilustrator Keri Smith, author of *An Explorers' Guide to the World*, to mathematician Marcus de Sautoy. *Nowhereisland* represented an experimental place – as suggested by Thomas Frey and conceived of by Alex Hartley – in which our values and principles are tested and challenged and no more so than through the online *Nowhereisland* constitution.

Following the Declaration of *Nowhereisland* as a new nation on 20 September 2011, Hartley and the expedition team proposed that the *Nowhereisland* constitution should be written by its citizens as a cumulative, on-going process - a constitution for the digital age. Barrister and legal blogger, Carl Gardner, advised: *I'm very aware that constitutions are dull things. If we tried to agree a long document establishing rules and procedures for everything in life, we'd soon be tempted to resign from our citizenship. I know; I worked on the failed European constitution, and I think we should try a new way. This is Nowhereisland: we do things differently here.*

We developed an online tool by which propositions of 120 characters (a Twitter-friendly length) could be proposed for the constitution and in turn, could be liked or disliked by citizens. This continuous ranking facility allowed for all propositions to be included in the constitution, but for those which were unacceptable to sink to the bottom, albeit until they became relevant once again in the future. Gardner continues: *The Nowhereisland*



Fig. 10. | *Nowhereisland* opuszcza Bristol / *Nowhereisland* leaving Bristol / © Photo: Max McClure

sprawą m.in. takich ludzi jak kanadyjska ilustratorka Keri Smith, autorka *Przewodnika po świecie dla odkrywcy* (*An Explorers' Guide to the World*), oraz matematyk Marcus de Sautoy. *Nowhereisland* stanowiła miejsce eksperymentalne, w którym – zgodnie z propozycją Thomasa Freya i wizją Alexa Hartleya – nasze wartości i prawa poddawane są próbie, najdobitniej poprzez swą internetową konstytucję.

Po ogłoszeniu deklaracji *Nowhereisland* jako nowego kraju 20 września 2011, Hartley i członkowie ekspedycji zaproponowali, by jego konstytucja była spisywana przez obywateli w trybie kumulatywnego procesu bez końca – jak przystało na konstytucję wieku cyfrowego. Adwokat i bloger prawny Carl Gardner radził: *Zdaję sobie jak najbardziej sprawę, że konstytucje to rzecz nudna. Gdybyśmy usiłowali wypracować długi dokument określający zasady i procedury dla wszystkich aspektów życia, bardzo szybko mielibyśmy ochotę zrezygnować z naszego obywatelstwa. Wiem, bo pracowałem przy nieudanej konstytucji europejskiej; dlatego uważam,*

constitution is not finished and not ready, but always in, like Nowhereisland itself, a state of becoming... It will always be speaking – but listening is a part of our drafting work, too. What a principle means to you today is no less important that what your daughter thinks of it tomorrow – and no more. All will have “the right to be heard” and, because new propositions will be made and responses will shift, our constitution is “subject to change”. Not fixed, not final and not what’s gone before.

Twitter, Tumblr and Facebook and other social media tools are emerging as key communication tools for arts participation – but in *Nowhereisland* we saw the emergence of a new form of participation via social media, which moved beyond self-promotion and feedback. Whilst *Nowhereisland* proposed that its audience, citizens and participants look at the world anew, it counterbalanced the anxiety of doing just that by working through a process of familiarisation. We created reasons for people to become involved with the project through non-art interests, through the opportu-

że powinniśmy wypróbować nowy sposób. W końcu *to Nowhereisland: u nas wszystko wygląda inaczej.*

Stworzyliśmy narzędzie internetowe, poprzez które można było zgłaszać propozycje zapisów konstytucyjnych do 120 znaków (długość wpisu na Twitterze) i które następnie mogły być „polubione” bądź „zniepolubione” przez obywateli. Ów ciągły system rankingowy pozwolił, by wszystkie sugestie zostały zawarte w konstytucji, lecz te nieakceptowalne trafiały na sam dół, przynajmniej do czasu, kiedy kiedyś w przyszłości staną się znów istotne. Jak pisze Gardner: *Konstytucja Nowhereisland nie jest ukończona ani gotowa, lecz wiecznie w procesie „stawiania się”, podobnie jak sama wyspa... Zawsze będzie do nas przemawiać, a my będziemy słuchać, bo to także część naszej pracy przy jej sporządzaniu. Znaczenie, jakie dziś ma dla ciebie dane prawo jest równie (nie mniej i nie bardziej) ważne jak to, co o nim będzie myśleć jutro twoja córka. Wszyscy będą mieli „prawo do bycia wysłuchanym”, a ponieważ będą pojawiać się nowe propozycje, a reakcje na nie będą się zmieniać, nasza konstytucja będzie podlegać zmianom. Nie jest czymś stałym, ostatecznym ani czymś, co już było.*

Twitter, Tumblr, Facebook oraz inne media społecznościowe jawią się jako kluczowe narzędzia komunikacyjne dla partycypacji w sztuce – ale dzięki projektowi *Nowhereisland* wyłonił się nowy rodzaj partycypacji przez owe media, wykraczający poza ramy autopromocji i komentarzy. Zachęcając swoją publiczność, obywateli oraz uczestników do spojrzenia na świat z nowej perspektywy, projekt *Nowhereisland* równoważył niepokój towarzyszący takiej przemianie poprzez przejście procesu familiaryzacji. Stworzyliśmy powody do zaangażowania się w projekt w postaci interesów spoza świata sztuki, dając możliwość wyrażenia swojego zdania oraz bezpośredniego wspierania społeczności lokalnej, co w znacznym stopniu obaliło przeszkody uniemożliwiające partycypację w sztuce współczesnej.

Jaki zatem ma to wpływ na nasze rozumienie tego, w jaki sposób zachodzi partycypacja

nity to make oneself heard or to directly benefit the local community, which have considerably broken down the obstacles to participation in contemporary art.

So what might this mean for our conception of how participation with public artwork works and what kinds of skills, resources and management such works might require in the future? As an artwork unfolds over time through multiple conversations, the form becomes more familiar to participants, the terms of engagement less strange, but the personal investment becomes heightened. Hence the need to skill-up our organisation into using more informal methods of communication, particularly social media and to invest in partnerships with other organisations on the ground who share the load of maintaining consistent one-to-one relationships. But perhaps most importantly, our story of how participation occurred requires another look at the terms we are using to describe how social engagement worked here.

From Relational to Durational

Shannon Jackson's recent book *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* outlines the impasse that the visual arts seem to have reached in regards to the consideration of participation: that it has been framed as a 'trade-off: as social engagement increases, the artfulness and conceptual rigor decreases.'

For those who measure a work's success on its degree of community 'self-definition', its efficacy is measured in its outreach strategies, its means for providing access, the representational demographics of its participants, and its identifiable social outcomes. Such critical barometers also worry about the mediating role of the artist, about whether an artistic vision enables or neutralizes community voices. But other critical frameworks question the concept of artist-as-community-helpmate on different terms; indeed, for some, a critical barometer

w przypadku dzieła sztuki publicznej oraz jakich umiejętności, zasobów i jakiego zarządzania takie prace mogą wymagać w przyszłości? Ponieważ dzieło rozwija się w czasie na drodze rozlicznych równoległych rozmów, jego uczestnicy zaznajamiają się z jego formułą, warunki zaangażowania się w projekt wydają się mniej dziwne, natomiast wkład osobisty uczestnika w niego rośnie. Stąd potrzeba przeszkolenia naszej organizacji w zakresie korzystania z bardziej nieformalnych metod komunikacji (przede wszystkim mediów społecznościowych) oraz rozwój i pielęgnowanie współdziałania innych organizacji w terenie, które odciałyby nas w podtrzymywaniu spójnych relacji jeden-do-jednego z uczestnikami. Wreszcie, co być może najważniejsze, nasze doświadczenia partycypacyjne wymagają przejrzania terminów, jakimi opisujemy społeczne zaangażowanie w odniesieniu do tego projektu.

Od względnosci do trwałości

Najnowsza książka Shannon Jackson *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* zarysowuje impas, w jakim znalazły się sztuki wizualne jeśli chodzi o sens partycypacji, która ujmowana jest jako „kompromis: im większe zaangażowanie społeczne, tym mniejsze walory artystyczne i rygor pojęciowy”.

Ci, którzy uważają, że miarą udanej pracy jest jej stopień „autodefiniowania” wspólnoty, oceniają skuteczność dzieła poprzez jego strategie zwiększenia zasięgu oddziaływania, sposoby umożliwiania dostępu do projektu, reprezentatywność demograficzną jego uczestników oraz wymierne skutki dla społeczności. Takie kryteria uwzględniają również obawy związane z pośredniczącą rolą artysty i kwestią, czy wizja artystyczna udziela głosu społeczności czy go marginalizuje. Z kolei inne ramy krytyczne podważają koncepcję artysty-jako-pomocnika-społeczności na innych warunkach. Niektórzy wręcz uważają, że podstawą krytycznego sprawdzianu

*starts by questioning the concept of community on which such work relies. To what does a term like community refer? Does it pursue or inform visions of harmony and consensus? Should a work seek to represent under-represented voices or provide a shared forum for all? Does the helpmate model obscure other goals of artistic work that might use the language of critique rather than the language of consensus?*⁹

Jackson argues for greater tolerance of the different fields from which critics, artists and producers might approach works. But we would take this even further. There are certain works in the performing and visual arts in which we can see both aesthetic and social provocations occurring together, and which do not, as Claire Bishop argued in 2006, see autonomy and social intervention as contradictory. Such works do not require consensus, but neither do they require antagonism between the artist and a targeted ‘community’.

Nowhereisland arrived in Weymouth as the pyrotechnical celebrations begin for the sailing events of the Olympic Games. The island territory of *Nowhereisland* was unrelenting in its barren nature – very different from the green and fertile Jurassic coastal surroundings for much of the southwest journey, and this alien characteristic was symbolic of a refugee nation. No one could go on the island, no fireworks would be launched off it, no music gig played on it. Alex Hartley remained somewhat wary of describing *Nowhereisland* as an ‘event’, partly because it brings to mind Guy Debord’s characterization of the spectacle as, *that in which shared experience is atomised, consumption is passive and without agency, foreclosing critical distance and creating a false togetherness*.⁷ But *Nowhereisland* used the sense of anticipation of ‘an event’ – the transience of that shared cultural moment of welcoming the island as symbolic of a nation of global citizens – to remake a sense of place and a sense of belong-

9] ‘Quality Time’, Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* (London: Routledge) 2011, pp. 43-74

jest zakwestionowanie pojęcia społeczności, na której opiera się dana praca. Do czego odwołuje się termin „społeczność”? Czy realizuje czy może tworzy wizję harmonii i konsensusu? Czy praca artystyczna winna dążyć do reprezentowania głosów mniej słyszalnych czy tworzyć płaszczyznę wspólną dla wszystkich? Czy schemat artysty-pomocnika zaciemnia inne cele pracy artystycznej, posługujące się raczej językiem krytyki niż konsensusu?⁹

Jackson namawia do większej tolerancji względem rozmaitych obszarów, z których krytycy, artyści i producenci mogą oceniać prace. My natomiast rozciągniemy ten postulat jeszcze dalej. W obrębie sztuki performatywnej i wizualnej istnieją prace, w których dostrzegamy współoddziaływanie estetyczne i społeczne prowokacje, gdzie – jak argumentowała Claire Bishop w 2006 roku – autonomia i ingerencja społeczna nie są względem siebie sprzeczne. Takie prace nie wymagają konsensusu, ale nie wymagają również wrogości między artystą a określoną „społecznością”.

Nowhereisland dotarła do Weymouth w momencie, gdy ruszał pirotechniczny pokaz z okazji rozpoczęcia olimpijskich regat. Terytorium wyspy było bezlitośnie surowe – mocno kontrastujące z zielonym i żyznym wybrzeżem jurajskim na południowo-zachodnim odcinku jej podróży. Owa cechująca wyspę obcość stanowiła symbol kraju uchodźców. Na wyspę nikt nie miał wstępu, nie odpalono na niej żadnego fajerwerku i nie zagrano żadnego koncertu. Alex Hartley ze sporą rezerwą podchodził do terminu „wydarzenie” w odniesieniu do *Nowhereisland*, po części dlatego, że przywołuje ono ukutą przez Guya Deborda definicję spektaklu jako „tego, w czym wspólnota doświadczeń jest rozbijana, konsumpcja jest bierna i pozbawiona mocy sprawczej, a krytyczny dystans wykluczony, zaś sztuczna więź fabrykowana”¹⁰

ing through participation before, during and after the event. Therefore, social engagement extends beyond simply ‘attending’ the work or the event, to ‘co-producing’ the work over time.

This requires the commitment of an informed and involved temporary constituency that gathered around *Nowhereisland*. Could *Nowhereisland* offer us the opportunity to move away from an abstracted idea of participation in public space – as event-based and experienced collectively – towards something ongoing, experienced individually, sometimes discordantly, which is enacted by us as citizens? Such a durational approach works by encouraging subsidiary audiences to form, beyond the initial participants or hosts in this case, permitting others to receive the project anecdotally through the dispersion of the narrative of the project through viral and digital networks, through shared photos, tweets, constitutional propositions, citizenship certificates and, eventually, through the small pieces of rock as the island was dispersed amongst each of the citizens registered by 9th September 2012. In this sense, time can contribute something to the artwork that is immeasurable, unquantifiable and unknowable from the outset – something very hard to communicate to funders and stakeholders at the proposal stage. Participation is not then a relation or social encounter *with* artistic production, but is a ‘socialised’ process necessary for art’s production which occurs through public time not just in public space.¹⁰

Nowhereisland did not prioritise the moment of display or the event of exhibition of the island; it allowed instead for open-ended, accumulative processes of engagement.¹¹ So how might we tell that story of how accumulative engagement occurs?

10| See Guy Debord’s *The Society of the Spectacle* (Paris, 1967). Translated by Ken Knabb.

11| This section is a reworking of a text written collaboratively with Paul O’Neill for the introduction of *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Amsterdam: Valiz) 2011.

9| Por. rozdział „Quality Time” w: Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* (London: Routledge) 2011, s. 43-74

10| Por. Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006.

Jednakże projekt *Nowhereisland* wykorzystał owo oczekiwanie na „wydarzenie” – tę ulotność wspólnego momentu kulturowego, w którym wyspa witana jest jako symbol kraju globalnych obywateli – aby nadać nowy sens miejscu i nowe poczucie przynależności poprzez partycypację przed, w trakcie i po wydarzeniu. Tym samym, zaangażowanie społeczne wykracza poza proste uczestnictwo w pracy czy wydarzeniu, stając się z czasem jego „współtworzeniem”.

Coś takiego wymaga oddanego, świadomego i zaangażowanego tymczasowego elektoratu, jaki wytworzył się wokół *Nowhereisland*. Czy ten projekt może stanowić dla nas okazję do porzucenia wyabstrahowanego pojęcia partycypacji w przestrzeni publicznej – jako wydarzenia doświadczanego zbiorowo – na rzecz czegoś permanentnego, doświadczanego indywidualnie, czasem w zupełnie odmienny sposób, w czym uczestniczymy jako obywatele? Takie „trwałościowe” podejście działa, gdy publiczność uczestnicząca, w tym przypadku poza pierwotnymi uczestnikami i gospodarzami, zachęcana jest do własnej twórczości, gdy umożliwia się jej anegdotyczny dostęp do projektu poprzez rozpowszechnianie jego relacji za pośrednictwem memów, sieci cyfrowych, udostępnianych zdjęć, tweetów, propozycji zapisów konstytucyjnych, dokumentów poświadczających obywatelstwo i ostatecznie – poprzez fragmenty skały z wyspy, które rozdano wszystkim jej obywatelom zarejestrowanym przed 9 września 2012 roku. W tym rozumieniu, czas może oddziaływać na dzieło sztuki w sposób od początku nieskończony, niepoliczalny i niezbadany – coś, co trudno wyjaśnić fundatorom i partnerom na etapie planowania projektu. W takich sytuacjach partycypacja nie jest już stosunkiem bądź zetknięciem społeczeństwa z artystyczną produkcją, lecz „zsocjalizowanym” procesem koniecznym do artystycznej produkcji, która zachodzi nie tylko w przestrzeni publicznej, ale także w czasie publicznym¹¹.

11| Te fragmenty do napisania wspólnie z Paulem O’Neillem zmodyfikowany tekst ze wstępu do książki *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Amsterdam, 2011.

In 2011, Professor Lynn Froggett and her team at UCLAN published their research findings from a two-year-long study into the impact of socially engaged arts practice and the ways in which its value can be evaluated and articulated. The research has been particularly useful to us at Situations in considering how transformation is occurring through participation in *Nowhereisland* and how as a project it could maintain critical rigour whilst also being socially progressive.

The report suggests, *artistic outcome and aesthetic (whether conceived as aesthetic of process or of product) is not subordinate to other social agendas. The artwork remains as an essential third object or point of dialogue between the arts organisation and members of the public who are not arts professionals... To ‘work’ as this third point of attention that activates new interpretations, it must retain aesthetic integrity - this enables it to endure as a third ‘object’ that opens up ways of seeing things differently. Where it ‘collapses’ as a third there may still be pleasurable experiential immediacy but it is unlikely to generate new relational forms or critical dialogue.*¹² It is this aesthetic integrity to which *Nowhereisland* aspires and which we believe distinguishes the project from other cultural activities which offer immediate gratification but which do not generate new forms of critical dialogue or transformation. It is here that we find our argument for the value of contemporary art in the public realm beyond mass spectacle. It is here that we find the argument for investment in durational arts projects, which evolve over time and place to allow for those critical dialogues to emerge.

Nowhereisland, through its existence as both a real place and a work of utopian promise reveals the values and principles of our times. It

12| See Bruce W. Ferguson and Milena M. Hoegsberg, ‘Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity’, eds. Elena Filipovic et al, *The Biennial Reader* (Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010), pp. 361-375.

Projekt *Nowhereisland* zamiast traktować priorytetowo moment prezentacji, czyli wydarzenie, jakim było pokazanie wyspy, umożliwił zaistnienie nieograniczonych i narastających w czasie procesów zaangażowania¹². Jak zatem możemy opowiedzieć o tym, w jaki sposób dochodzi do narastającego zaangażowania?

W 2011 roku prof. Lynn Froggett opublikowała wyniki dwuletnich badań przeprowadzonych ze swoim zespołem badawczym z University of Central Lancashire nad wpływem społecznie zaangażowanych działań artystycznych i sposobów, jak można oceniać i wyrażać ich wartość. Badania te okazały się szczególnie przydatne dla Situations w rozważaniach nad tym, w jaki sposób partycypacja w *Nowhereisland* prowadzi do przemiany, oraz jak taki projekt może utrzymać swój merytoryczny poziom, będąc jednocześnie społecznie postępowym.

Raport Froggett wskazuje, że artystyczny rezultat i estetyka (rozumiana jako estetyka samego procesu, bądź jego wytworu) nie podlegają żadnym innym społecznym porządkom. Dzieło sztuki staje się nieodzownym trzecim elementem, lub przedmiotem dialogu między organizacją artystyczną a członkami opinii publicznej, którzy nie zajmują się sztuką zawodowo... Aby „zadziałać” jako ów trzeci punkt uwagi, uruchamiający nowe interpretacje, dzieło sztuki musi zachować swą estetyczną integralność, dzięki której przetrwa jako trzeci „przedmiot” otwarty na nowe sposoby postrzegania rzeczywistości. Jeżeli się „załamie” jako ów trzeci wierzchołek, wciąż możliwe będzie czerpanie przyjemności z bezpośredniego obcowania z dziełem, ale wielce nieprawdopodobne jest, by wytworzyło ono nowe formy relacyjne bądź krytyczny dialog.¹³ *Nowhereisland* aspiruje do takiej właśnie integralności artystycznej, która naszym

drew upon the aesthetic strategy of ‘modeling’ as a process through which possible worlds are modeled or proposed and in doing so drew out the failings of our society. *Nowhereisland* facilitated change processes in individuals and communities by nourishing the capacity for creative illusion – that is, the ability to think and act *as if things were different*.¹³ As Resident Thinker, Suzanne Lacy, suggested in relation to the charismatic image of *Nowhereisland*, *Powerful ways of acting spring from powerful ways of seeing*.

12] Por. Bruce W. Ferguson i Milena M. Hoegsberg, „Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity”, w: Elena Filipovic [red.] et al, *The Biennial Reader* (Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010), s. 361-375.

13] Z raportu badawczego prof. Lynn Froggett i jej zespołu z UCLAN.

13] Professor Lynn Froggett and her team at UCLAN.

zdaniem odróżnia ten projekt od innych wydarzeń kulturalnych dostarczających natychmiastowej gratyfikacji, ale nie generujących nowych form krytycznego dialogu czy przemian. Na tym właśnie opiera się nasz wywód dotyczący wartości współczesnej sztuki w przestrzeni publicznej wykraczającej poza obszar masowego widowiska. Oto argument na rzecz inwestowania w długotrwałe projekty artystyczne, które ewoluują wraz z biegiem czasu i zmianą miejsca oraz dają możliwość zaistnienia krytycznym dialogom.

Poprzez swoje istnienie jako rzeczywiste miejsce, a jednocześnie dzieło będące rezultatem utopijnej wizji, projekt *Nowhereisland* ukazuje wartości i prawa rządzące naszymi czasami. Czerpiąc z estetycznej strategii „modelowania” jako procesu, za pośrednictwem którego tworzy się plany bądź proponuje inne możliwe światy, projekt ten ukazał tym samym niedociągnięcia naszego społeczeństwa. *Nowhereisland* ułatwiła przeobrażenie jednostek i społeczności poprzez podsycanie zdolności do twórczej iluzji – tj. możliwości myślenia i działania jak gdyby sprawy wyglądały inaczej.¹⁴ Jak Suzanne Lacy, jedna z rezydentek-myślicieli, sugerowała w odniesieniu do charyzmatycznego wizerunku *Nowhereisland: skuteczne sposoby działania wpływają ze skutecznego postrzegania*.

14| Lynn Froggett, op. cit.

Maria Papadimitriou

OVER! LEFTOVER
OVER! LEFTOVER

Greckie słowo oznaczające sztukę – *techne* – nadal składa obietnicę połączenia rzemiosła z wiedzą: praktyczny problem z pięknym rozwiązaniem. W mojej pracy używam samej siebie jako środka otwierającego dialog z innymi ludźmi i aby zrozumieć *techne* jako aktywny proces społeczny, wypełniony zarówno konfliktem, jak i potencjałem.

W tym sensie wydaje mi się, że moją praktykę jako artystki, dotyczącą procesu i zmiany raczej niż skończonego dzieła, uznać można za rodzaj aktywizmu. Postrzegam tworzenie sztuki jako wysiłek humanistyczny, ponieważ widzę sztukę w ludzkości, a także rozumiem ją jako coś, co dotyczy ludzkiego życia i wpływa na nie. Aktywiści badają społeczeństwo i starają się je ulepszyć. Co więcej, zmiany, które udaje im się wprowadzić na poziomie lokalnym stanowią precedens, który ma oddźwięk ponad granicami. Wierzę że my, artyści, musimy w podobny sposób trenować nasze spojrzenie na to, co wokół, by tworzyć sztukę, która istotna jest nie tylko w czasie i miejscu jej tworenia, ale także posiada potencjał przekroczenia konkretnych sytuacji, mówi językiem uniwersalnym i wywrze wpływ także w przyszłości. Sztuka może nie jest w stanie zmienić świata, ale z pewnością może zmusić ludzi do myślenia.

Koncepcja *Muzeum bez ścian* wyrasta z powyższego przekonania, ale w równej mierze z faktu, że jeszcze niecałe 15 lat temu Ateny nie posiadały muzeum sztuki współczesnej. Moją odpowiedzią

The Greek word for art – *techne* – still holds the promise of linking craftwork with knowhow: a practical problem with a beautiful solution. In my work, I use myself as a means to create a dialogue with other people and to understand *techne* as an active social process, filled with both conflict and potential.

In this sense I suppose that my art making, which is about process and change rather than finished product, can be considered a form of activism. I view art production as a humanist endeavor because I see art in humanity as well as something involving and affecting human lives. Activists scrutinize society and work to improve it. What's more the changes they manage to bring about on a local level set precedents that resonate beyond borders. Likewise, I believe that we artists must train our gaze on what's around us to make art that is relevant not only to the era and place of its creation but that also has the potential to transcend the topical, to speak a universal language and to carry its impact into the future. Art may not be able to change the world but it can certainly make people think.

The idea for a *Museum Without Walls* therefore, emerged from this conviction and also from the fact that Athens, until less than 15 years ago, had no museum of contemporary art. My response to the lack of a formal structure to mediate formal artwork was to seek and identify

na brak formalnej struktury mieszczącej materialne dzieła sztuki było poszukiwanie i odnalezienie tych muze-domów, które istnieją w niespodziewanych miejscach. Formalne muzea to wielkie projekty. Mijają lata, zanim się je zaprojektuje, wynegocjuje i zbuduje. Kosztują mnóstwo pieniędzy i mogą doprowadzić do trwałego wysiedlenia i zmiany całych dzielnic. Zatrudniają wielkich architektów, których prace stają się przedmiotem publicznych dyskusji i kontrowersji, dominując lub współzawodnicząc ze sztuką, którą miały w sobie mieścić. W przeciwieństwie do nich *Muzeum bez ścian* nie ma żadnej z tych cech. Muzea takie są spontaniczne, natychmiastowe, nietrwałe, tanie i ze swej natury pozostają w całkowitej harmonii z dziełami, którym służą.

Wydaje mi się ironiczne, że artyści, którzy poza kilkoma wyjątkami mieszkają poza centrami produkcji, ignorują swój własny kontekst starając się tworzyć sztukę „międzynarodową”. Lokalne skarby, rzeczy, które stanowią o wyjątkowości na przykład artysty greckiego, są odrzucane. A wstarczy spojrzeć wokół: *Muzea bez ścian* istnieją wszędzie, gdzie istnieje ludzkość jako zbiorowość. Ponadto, podobnie jak owe muze-domy różnią się między sobą w zależności od miejsca i kultury, różne są także wystawiane tam obiekty. Osobiście skłaniam się ku tym obiektom, które odesłane zostały do czyścica pomiędzy śmietnikiem a składowiskiem: przedmioty znajduwane na pchlich targach, znajdujące się w momencie przejściowym pomiędzy byciem śmieciem dla jednej osoby, a pamiątką dla innej.

W związku z tym, że moje przedsięwzięcie jest przedsięwzięciem wędrownym, a ja sama jestem artystką w ruchu, przemieszczając się i zatrzymując jedynie na chwilę w miejscach, gdzie wystawiam, zawsze staram się podróżować z niewielkim bagażem. Zamiast przesyłać moje prace, co jest drogie i nieekologiczne, wykonuję je z przedmiotów znalezionych na miejscu. Moje projekty są jak „czarne dziury”, które wypełniam za każdym razem

those muse-houses that exist in unlikely places. Formal museums are lofty projects. They take years to plan, negotiate and build. They cost a lot of money and can displace and change entire neighborhoods forever. They employ high-profile architects, whose work then becomes the subject of public discourse and controversy – works that frequently dominate or compete with the art they were designed to display. *Museums Without Walls* on the other hand, are none of these things. They are spontaneous, immediate, impermanent, cheap, and by their very nature, in complete harmony with the creations they serve.

I find it ironic that artists, who live outside the centers of production with a few exceptions, ignore their own context in an attempt to make “international” art. The local treasure, the thing that makes, say, a Greek artist unique, is spurned. We only have to look around us: *Museums Without Walls* exist everywhere there is collective humanity. Furthermore, just as these muse-houses differ from locale to locale and culture to culture, so their objects vary. I’m drawn to those objects that have been relegated to the limbo between refuse and retention: items found in flea markets, in transition from one person’s trash to another’s keepsake.

Since my enterprise is an itinerant one and I am a transient artist, moving through and only stopping briefly in the places where I exhibit, I always try to travel light. Instead of shipping work, which is costly and environmentally unfriendly, I make my art from the objects I find in the places I visit. My projects are like “black holes” that I fill, each time, with different local things. So, in addition to being economical this process also establishes a direct relationship with its audience by way of its familiarity. I want viewers to feel an intimacy with my art that is virtually domestic. I don’t want my work *looked at*; I want it *lived in* – because that is the experience.



Fig. 1. | Maria Papadimitriou, *T.A.M.A./territory*, Lambda print, 1999 / © Photo: Maria Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All

innymi lokalnymi przedmiotami. Zatem poza tym, że jest przyjazny środowisku, proces ten nawiązuje także bezpośrednią relację z publicznością przez to, że oferuje jej to, co znane. Pragnę, by widzowie odczuwali intymny kontakt z moją sztuką, która jest w praktyce bardzo domowa. Nie chcę, by na moje prace patrzono; chcę, by można w nich było żyć – ponieważ takie jest doświadczenie.

Tymczasowe autonomiczne muzeum dla wszystkich

Wyżej opisane pragnienie stanowiło podstawę stworzenia *Tymczasowego autonomicznego muzeum dla wszystkich*, projektu społecznościowego, który trwa nadal od października 1998 roku – muzeum bez ścian, które znane jest pod skrótem T.A.M.A.

T.A.M.A. mieści się w Avlizie, zrujnowanej okolicy w zachodnich Atenach 10 kilometrów od centrum stolicy i bardzo blisko nowej Wioski Olimpijskiej. Wędrownie grupy, takie jak Romowie i rumuńscy Wołosi z północnej Grecji traktują tę okolicę jako tymczasowe miejsce zamieszkania.

Odkryłam to miejsce przez przypadek, lecz moje zaangażowanie w jego życie było intencjonalne. Stanowiło to naturalne rozwinięcie mojej postawy jako artystki. Dostrzegłam w tej okolicy koncepcję tymczasowej osady, rodzaj mobilnego post-urbanistycznego miasta, które zaspokaja



Fig. 2. | Maria Papadimitriou, *T.A.M.A./territory*, Lambda print, 2000 / © Photo: Maria Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All

Temporary Autonomous Museum for All

This was the impetus behind the founding of the *Temporary Autonomous Museum for All*, a community project in progress that began in October 1998 – a museum without walls, which came to be known by the acronym T.A.M.A.

T.A.M.A. is located in Avliza, a rundown area in western Athens 10 kilometers from the centre of the capital and very close to the new Olympic Village. Itinerant populations such as Roma and Vlach Romanians from northern Greece use this area as a pied-à-terre.

My discovery of this place was accidental but my involvement in its life was intentional. It was a natural sequence to my attitude as an artist. What I saw there was the concept of a makeshift settlement, a kind of mobile post-urban city, which serves its inhabitants' temporary housing needs and economic activities. Everything plays an integral part in this small town: landscape – clothing – interiors – unfinished buildings – streets – cars – sky – people. Their nomadic way of living and the particularities of the community gave me the idea of setting up a system of communication and exchange among the inhabitants, the art community, the public and myself. What resulted was the research into these people's traditions, their relation to the state and their methods of survival.

tymczasowe potrzeby mieszkaniowe i ekonomiczne mieszkańców. Wszystko w tym małym mieście ogrywa równie ważną rolę: krajobraz – ubrania – wnętrza – niedokończone budynki – ulice – samochody – niebo – ludzie. Ich nomadyczny sposób życia i szczególne cechy społeczności zasugerowały mi stworzenie systemu komunikacji i wymiany pomiędzy mieszkańcami, światem sztuki, publicznością i mną samą. W rezultacie rozpoczęłam badania nad tradycjami tych ludzi, ich relacją wobec państwa i ich sposobami na przetrwanie.

Moje początkowe podejście do tego miejsca miało źródło w wartościach estetycznych. Jednak po jakimś czasie zaczęłam potrzebować głębszego zrozumienia tej społeczności. Wreszcie skupiłam się na kwestiach politycznych, które sprawiły, że ludzie żyją w ten sposób, według mnie społecznie nie do zaakceptowania. Następnie zdecydowałam się przebadać sytuację i zaprowadzić sprawiedliwość społeczną w tej grupie przez przyjęcie roli mediatora pomiędzy nią, ogółem społeczeństwa a państwem.

Kim są ci ludzie? To obywatele Grecji, ortodoksyjni chrześcijanie. Płacą podatki. Ich synowie odbywają służbę wojskową. Jednak państwo i społeczeństwo nie postrzegają ich jako równych sobie obywateli. Traktowani są jak problematyczna mniejszość, niezasługująca na nawet najbardziej podstawową infrastrukturę: elektryczność, wodę, kanalizację i wywóz śmieci, transport publiczny, itd.

Mój początkowy odbiór tych ludzi był sentymentalny i emocjonalny. Byłam pod wrażeniem ich przeszłości i obecnej kultury, ich codziennego życia, wartości estetycznych, pasji i dumy. Jednak kiedy lepiej ich poznałam i dowiedziałam się o ich codziennych problemach, moja perspektywa stała się polityczna i sprawiła, że jako swych narzędzi używać zaczęłam antropologii, socjologii, architektury, urbanistyki i sztuki. Uznałam, że jedynym sposobem na polepszenie ich bytu, było stworzenie T.A.M.A., które miało służyć jako koń trojański. Mieszkańcy przyjęli je jako środek komunikacji ze społeczeństwem i państwem oferujący środki nacisku na te struktury.

My initial approach to the place derived from aesthetic values. But, after a while I sought a deeper insight to this community. Finally I focused on the political causes that had led them to this way of life, which seemed socially unacceptable to me. I then decided to examine the situation and bring social justice to the community by becoming the mediator between it, society at large and the Greek state.

Who are these people? They are Greek citizens, Orthodox Christians. They pay taxes. Their men do military service. Yet, the Greek state and society do not regard them as equal citizens. They are treated as a problematic minority, undeserving of even the most rudimentary infrastructure: electricity, water, sanitation (sewer system and garbage collection), public transport, etc.

My initial response to these people was sentimental and emotional. I was impressed by their past and present culture, their everyday lives, their unique aesthetic values, their passion and their pride. However, as I got to know them better and learned of the problems they face on a daily basis my viewpoint took a political turn and I began using anthropology, sociology, architecture, urban planning and art as my tools. I felt the only way I could improve their lives was by creating T.A.M.A., which functioned as a Trojan horse. The inhabitants accepted T.A.M.A. as a bridge of communication for society and the state with a means of pressuring them.

The T.A.M.A. project: an open-ended museum experience

My primary reason for presenting this community as a museum with no barriers was to avoid displaying the people as exotic objects. My aim was to preserve their traditions – which are threatened by the sham methods employed by the vis-à-vis state society existing – and to create a new platform of experience on which to develop rela-



Fig. 3. | Maria Papadimitriou, *T.A.M.A./Sentimental*, instalacja wideo w przestrzeni publicznej, Manifesta 04, Dworzec Centralny, 2002. Dzięki uprzejmości the Dakis Joannou Collection, Ateny / Maria Papadimitriou, *T.A.M.A./Sentimental*, Public video installation, Manifesta 04, Central Railway Station, 2002. Courtesy the Dakis Joannou Collection, Athens / © Photo: Jörg Baumann

Projekt T.A.M.A.: otwarte doświadczenie muzealne

Głównym powodem, dla którego postanowiłam zaprezentować tę społeczność jako muzeum bez ścian, była chęć uniknięcia pokazywania ludzi jak egzotycznych obiektów. Moim celem było zachowanie ich tradycji – zagrożonych metodami stosowanymi przez państwo i społeczeństwo – i stworzenie nowej platformy doświadczenia i rozwijania relacji, sytuacji i interakcji. Działając w ten sposób miałam nadzieję, że rząd zrozumie, że ludzie ci zasługują na lepsze traktowanie. Wszystkie działania muzeum wynikały z potrzeb mieszkańców i zostały zaplanowane przez nich we współpracy z grupą architektów i ze mną. Projekt architektoniczny, poprzez stworzenie ruchomej sieci struktur, skupia się na trójstronnej relacji pomiędzy sztuką, architekturą i krajobrazem. Owa sieć poprawi jakość życia i może

relationships, situations and interaction. In so doing, I hoped that the government would realize that these people deserve better treatment. All the museum activities have been planned by the inhabitants and are related to their needs, in collaboration with a team of architects and myself. The architecture project focuses on a three-way connection between art, architecture and landscape, through the creation of a movable network of infrastructures. This network will improve the quality of life and can be used for social, educational, cultural and recreational activities. This system can also be relocated and used by other nomadic populations or transported to serve emergency situations.

The Avliza Roma people are semi-nomadic. They prefer to have a home base, but the nature of their work means that they must also migrate. The distinction between political or economic

zostać użyta do działań społecznych, edukacyjnych, kulturowych i rekreacyjnych. System ten może także zostać przeniesiony lub przetransportowany tam, gdzie służyć może w nagłych sytuacjach.

Romowie z Avlizi są pół-nomadami. Woleliby posiadać stały dom, lecz charakter ich pracy wymaga od nich podróżowania. Różnica pomiędzy politycznymi i ekonomicznymi emigrantami a nomadami polega na tym, że ci pierwsi podróżują, aż znajdą satysfakcjonujące miejsce osiedlenia, podczas gdy ci ostatni wciąż przemieszczają się z miejsca na miejsce. Ich działania zmieniają się wraz z porami roku. Zatem zgodnie z odwiecznymi zwyczajami, stawiają obozowiska w konkretnych miejscach w Europie, które nie są zależne od granic ich własnego kraju.

Co więcej populacje Romów posiadają unikalną sieć społecznościową i tajemniczy, choć doskonały system komunikacji. Wszyscy oni mają własne telefony komórkowe, lecz nie wiedzą, jak korzystać z Internetu. Choć nie posiadają wielu narzędzi komunikacji, których używamy na co dzień, udaje im się zdobywać dokładne informacje o tym, co dzieje się w innych romskich społecznościach w całej Europie. Styl życia tych nomadów oparty jest o rozwój relacji z innymi, a także o innego rodzaju postrzeganie kwestii zamieszkiwania i inne pojęcie przestrzeni prywatnej i publicznej.

Projekt ten zaprezentowany został po raz pierwszy na XXV Biennale w Sao Paulo. Angażował wtedy pięćdziesięciu sześciu działaczy z różnych dyscyplin. Dodatkowo współpracowały z nami dwadzieścia dwie osoby pracujące przy projektach na miejscu. Jednym z najważniejszych był *Peripteron de Cultur* autorstwa brazylijskiego artysty Fabiana de Barros: drewniane pudło o wymiarach 3 x 2.5 x 2 metry, które przybierało różne formy w zależności od sposobu, w jaki otwierano drzwi i panele okienne. W ciągu tygodnia „peripteron” gościł różne działania służąc jako punkt spotkań dla kobiet ze społeczności, tymczasowe biuro informacji medycznej i porad prawnych, plac zabaw dla dzieci, ekran kinowy i teatr marionetek.

migrants and nomads is that the former travel until they find a satisfactory place to settle, whereas the latter move constantly from place to place. Their activities change with the seasons. So, according to age-old patterns, they set up camps in specific spots throughout Europe that are not determined by home-country borders.

What's more, Roma populations have a unique social network and a mysterious yet perfect communication system. They all own mobile phones but don't know how to use the Internet. Although they lack many of the communication tools that we routinely use, they still manage to know exactly what's going on in their communities all around Europe. The lifestyle of this nomadic people is based on the development of personal relationships, as well as a different perception of habitation and a different concept of private and public space.

This project was presented for the first time at the 25th Bienal de Sao Paulo. At that point it had fifty-six contributors from different disciplines. In addition, twenty-two collaborators created several in situ projects. One of the most notable was the *Peripteron de Cultur* by Brazilian artist Fabiana de Barros: a wooden box, 3.00 x 2.50 x 2.00 meters, which could take several forms depending on the way the door and window-panels were opened. During the week, the “peripteron” hosted various activities serving as a meeting point for the women of the community, a temporary information bureau for medical and legal advice, a children's playground, a cinema screen and a puppet theatre.

Over time, the area of Avliza in Menidi where T.A.M.A. is located, changed dramatically. The Athenian capital steadily expanded its edges and, all of a sudden, this community found itself citified. Most of the shanties were destroyed and the patches of greenery built over, except for the eastern region which is traversed by a rivulet and slated by the municipality for transformation into a park. This is where I decided to build the T.A.M.A. house.



Fig. 4. | Maria Papadimitriou, *Luv Car*, (Transbonanza - Platforma dla działań publicznych), instalacja dźwiękowa, technika mieszana, Menidi (Ateny) 2003-2007. Dzięki uprzejmości Marii Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / Maria Papadimitriou, *Luv Car*, (Transbonanza Platform for Public Events), mixed media sound installation, Menidi (Athens) 2003-2007. Courtesy Maria Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / © Photo: Boris Kyrpotin

Z czasem okolica Avliza w Menidi, gdzie znajdowało się T.A.M.A., uległa dramatycznym przemianom. Ateny rozszerzyły znacząco swoje granice i nagle społeczność ta znalazła się w mieście. Większość szop zniszczono, a place zieleni zabudowano, z wyjątkiem rejonu, który przecina strumień i który lokalne władze zamierzają przekształcić w park. Tam właśnie zdecydowałam się zbudować dom T.A.M.A.

Właścicielem tego domu jest Kyriakoula, moja najlepsza przyjaciółka w TAMIE, a także przewodniczka. Zajęliśmy fragment ziemi i zaczęliśmy budować dom bez żadnych zezwoleń. Wszystko było nielegalne: ziemia, dom i robotnicy budowlani.

Oczywiście nie ma nic niezwykłego w spontanicznej budowie domu na greckiej wsi. W rzeczywistości jest to dosyć częsta praktyka bogaczy,

The owner of the T.A.M.A. house is Kyriakoula, my best friend at TAMA as well as the Museum guide. We occupied a piece of land and began building a house with no permits at all. Everything was illegal: the land, the house and the construction workers.

Of course, there is nothing unusual about spontaneous home construction in the Greek countryside. It is in fact, quite a routine practice of the wealthy who feel entitled to illegally build luxury villas on questionably owned land outside the city zoning ordinances. In virtually every case, these homes are either overlooked or eventually sanctioned by the state. In contrast, as one might expect, the Greek state has been known to deal with spontaneous Roma communities by bulldozing them to the ground. The distinction



Fig. 5. | Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, instalacja site-specific, 2006. Dzięki przejmomości Isola Art Center / Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, in situ installation, 2006. Courtesy of The Isola Art Center / © Photo: Fabrizio Stipari

kotórzy wierzą, że mają prawo do nielegalnej budowy luksusowych willi na nie-do-końca swojej ziemi poza zarządkiem stref miejskich. Praktycznie w każdym przypadku domy te są albo ignorowane, albo w końcu sankcjonowane przez państwo. W przeciwieństwie do tego, jak łatwo się domyślić, państwo radziło sobie ze spontanicznymi społecznościami Romów zrównując je z ziemią. Zatem różnica pomiędzy nielegalną willą bogacza (zazwyczaj w ostentacyjnie złym guście) a nielegalną szopą Romów nie zasadza się na prawie czy estetyce, ale na statusie socjoekonomicznym i na tym, kogo państwo postrzega jako pełnoprawnego obywatela.

Uważam dom T.A.M.A. za żywą rzeźbę i chciałabym ją zalegalizować pod tym właśnie terminem, skupiając się tym samym na systemie legalnej i nielegalnej własności ziemi w obliczu prawa społecznego. Jeśli można się powiedzieć, że dom jest zwierciadłem zamieszkującej go osoby, dom rodziny nomadów w Avliza jest także zwierciadłem świata, w którym żyjemy.

Darmowe hotele – pradygmat Isola

Hotel Isola w Mediolanie jest jednym z sieci *Darmowych Hoteli*, które zainstalowałam w niecodziennych miejscach, oferując ludziom okazję, by



Fig. 6. | Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, instalacja site-specific, 2006. Dzięki przejmomości Isola Art Center / Maria Papadimitriou, *Hotel Isola*, in situ installation, 2006. Courtesy of The Isola Art Center / © Photo: Fabrizio Stipari

therefore, between a rich person's illegal villa (usually in ostentatious bad taste) and a gypsy's illegal shanty is not based on law or even aesthetics, but on socioeconomic status and whom society regards to be a legitimate person.

I consider T.A.M.A. house a living sculpture and I want to legalize it under this qualification, thereby focusing on this system of legal and illegal possession of land vis-à-vis social law. If one can say that a home is the mirror of its dweller, then the home of a nomadic family in Avliza is also a mirror of the world we live in.

Free Hotels – The Isola Paradigm

Hotel Isola in Milan is one of a chain of *Free Hotels* that I have installed in unlikely places, offering people a chance to take stock and to rest. The project in general entails creating a type of spontaneous lodging in response to political events and conditions in the city at that particular time. I establish these hotels as a method by which one can read a current local situation. These homes-away-from-home not only function in my work as places for quiet contemplation, but also as sites where another community is grouped together around new relationships and ideas. Like museums without walls, free hotels are ad hoc, temporary, freely accessible to all, commu-



Fig. 7. | Maria Papadimitriou, *Hotel Grande*, instalacja site-specific, 2005. Dzięki uprzejmości Marii Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / Maria Papadimitriou, *Hotel Grande*, in situ installation, 2005. Courtesy of Maria Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / © Photo: Maria Papadimitriou

zastanowili się i odpoczęli. Ogólnie projekt zakłada stworzenie rodzaju spontanicznego miejsca opoczynku w odpowiedzi na wydarzenia polityczne i warunki w mieście w konkretnym czasie. Stworzyłam hotele jako metodę czytania obecnej lokalnej sytuacji. Owe domy-z-dala-od-domu nie tylko funkcjonują w moich pracach jako miejsca cichej kontemplacji, ale także jako miejsca, gdzie inna społeczność skupia się wokół nowych relacji i koncepcji. Podobnie jak muzeum bez ścian, darmowe hotele są spontaniczne, tymczasowe, dostępne dla wszystkich, społecznościowe i społeczne i całościowo zależne od konkretnego czasu i miejsca. Zawierają także dodatkową cechę opoczynku i introspekcji.

Hotel Isola w opuszczonej fabryce składa się z recepcji i pokoju z łóżkiem. Jest dostępny wszystkim: podróżującym ludziom sztuki, zwykłemu

nity and socially driven and intrinsically relevant to their particular time and place. They also embody the additional feature of rest and introspection.

Hotel Isola, in an abandoned factory, consists of a reception desk and a room with a bed. It is open to everyone around the clock: the world's traveling art community, the Milanese passerby, the squatter, the tourist, the city dweller and anyone interested in reflecting on public space from a semi-private perspective.

Ultimately however, *Hotel Isola* is also the result of the surrounding community's conflict with local urban planners and the Garibaldi-Republica building project. The Isola residents would like to transform the disused building into a community center. The planners on the other hand, want to tear down the old structure to make way for high-rise commercial towers. My hotel, as a transient space, offers



Fig. 8. | Maria Papadimitriou, *The T.A.M.A. House*, widok ekspozycji, X Biennale w Lyonie, 2009. Dzięki uprzejmości Marii Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / Maria Papadimitriou, *The T.A.M.A. House*, exhibition view, 10th Biennale de Lyon, 2009. Courtesy of Maria Papadimitriou & Temporary Autonomous Museum for All / © Photo: Blaise Adilon

przechodniowi, squatterowi, turyście, mieszkańcy i każdemu zainteresowanemu tym, by zastanawiać się nad przestrzenią publiczną z pół-prywatnej perspektywy.

Ostatecznie jednak *Hotel Isola* jest także rezultatem konfliktu miejscowej społeczności z lokalnymi urbanistami i projektem budowlanym Garibaldi-Repubblica. Mieszkańcy Isoli chcieliby przekształcić nieużywany budynek w centrum społeczności. Planiści natomiast pragną zburzyć starą strukturę i zrobić miejsce dla nowych wysokich biurowców. Mój hotel, jako przestrzeń przejściowa, oferuje zarówno dom dla przemysłu tego, kto w nim przebywa, ale także pomnik jego historii. Poza pojedynczym łóżkiem *Hotel Isola* zajmują także obiekty, które zebrałam w fabryce i w okolicy.

Jak dotąd stworzyłam jeden hotel wyobrażony (*Cosmotel*), pięć hoteli zbudowałam naprawdę (*Hotel Grande*, Larissa, Grecja; *Hotel International*, Andros, Grecja; *Hotel Plug-Inn*, Lanzarote, Wyspy

both a home for the residents' reflections and also a monument to their history. Apart from the single bed, *Hotel Isola* is filled with objects that I collected from the factory and from local area.

To date, I have created one imaginary hotel (*Cosmotel*), five hotels built in situ (*Hotel Grande*, Larissa, Greece; *Hotel International*, Andros Island, Greece; *Hotel Plug-Inn*, Lanzarote Island, Canaries; *Hotel Balkan*, Haifa Biennial, Israel; *Otel Nokul*, Sinop, Turkey), and two in blueprint (*Hotel Exodos* and *Hotel Europa*). Although they differ from one another to the degree that their cultural, social, historical and physical environments differ, they have one thing in common: they all are inspired by the genius loci, the local spirit of the specific place.

Trans-Bonanza Platform – Luv Car

The *Luv Car* is yet another facet of my commitment to art spontaneously generated in and by the social realm. The *Trans-Bonanza Platform – Luv Car* is



Fig. 9. | Maria Papadimitriou, *Hotel Balkan*, instalacja site specific, Biennale w Hajfie, Izrael, 2010. Dzięki uprzejmości Haifa Biennale / Maria Papadimitriou, *Hotel Balkan*, in situ installation, Haifa Biennial, Israel, 2010. Courtesy of The Haifa Biennial / © Photo: Maria Papadimitriou

Kanaryjskie; *Hotel Balkan*, Biennale w Hajfie, Izrael; *Otel Nokul*, Sinop, Turcja) a dwa kolejne są projektowane (*Hotel Exodos* i *Hotel Europa*). Chociaż różnią się od siebie w zależności od lokalnych różnic kulturowych, społecznych, historycznych i środowiskowych, mają jedną wspólną cechę: wszystkie zostały zainspirowane przez lokalny duch miejsca.

Trans-Bonanza Platform – Luv Car

Luv Car stanowi jeszcze jedno oblicze mojego zaangażowania w sztukę tworzoną spontanicznie w i w wyniku działania rzeczywistości społecznej. *Trans-Bonanza Platform – Luv Car* to furgonetka, której dach zmieniono w platformę służącą jako scena dla koncertów i DJ'ów. Furgonetka krąży po dzielnicach miasta, zatrzymując się co jakiś czas i zapraszając mieszkańców i przechodniów, by włączyli się w spontaniczne świętowanie.

Luv Car, poza tym, że nie ma żadnej publiczności, sam do niej przyjeżdża. Kwestie transportu,

a van whose roof has been converted into a platform that serves as a stage for live concerts and DJ sets. The van roams the city's neighborhoods, stopping here and there and inviting residents and passersby to join in an impromptu celebration.

The *Luv Car*, beyond it being obviously free to spectators, also comes to them. Issues of transportation, physical mobility and the time required to reach the concert venue are effectively eliminated. Anyone in the vicinity can enjoy the show: mothers with infants, the handicapped, the poor, youngsters, the elderly, working folk – even the housebound can watch from their windows. A direct descendent of the lost tradition of the wandering minstrel and itinerant spectacle, the *Luv Car* restores entertainment to the socially excluded.

OVER! LEFTOVER – performance

The performance *OVER! LEFTOVER* during the opening of the symposium *This Troublesome, Uncomfortable*



Fig. 10. | Maria Papadimitriou, *SOUZY TROS*, plakat 0,70m x 1,00m, fotografia wykonana aparatem iPhone4, 2011 / Maria Papadimitriou, *SOUZY TROS*, poster 0,70m x 1,00m, photo taken with iPhone4, 2011 / © Photo: Maria Papadimitriou

fizycznej mobilności i czasu wymaganego, by dojechać do miejsca koncertu, zostają skutecznie wyeliminowane. Każdy znajdujący się w pobliżu może cieszyć się występem: matki z dziećmi, niepełnosprawni, biedni, młodzi, starsi, ludzie pracujący – nawet osoby, które nie mogą wyjść z domu, mogą oglądać ją z okna. Stanowiąc bezpośredniego potomka zapomnianej tradycji minstreli i wędrownych spektakli, *Luv Car* oferuje rozrywkę wykluczonym społecznie.

OVER! LEFTOVER – performans

Performans pt. *OVER! LEFTOVER* odbywający się w czasie otwarcia sympozjum *Problematyczna, niewygodna, niejasna. Rola sztuki w przestrzeni publicznej* (23-24 listopada 2012) stanowił kontynuację warsztatów, które zorganizowałam w fabryce Batycki tydzień wcześniej i został uzupełniony poprzez uczestnictwo publiczności.

Celem warsztatów było zaangażowanie mieszkańców Dolnego Miasta w Gdańsku w działania

and Questionable Relevance of Art in Public Space. In Search of a Possible Paradigm (on 23-24 November 2012) was the continuation of the workshop I organized in the Batycki factory a week before and it was completed with the participation of the public.

The aim of the workshop was to involve the residents of the Lower Town with the artists from the Academy of Arts and people from the Batycki factory. The workshop was based on the notion of recycling “left-over” fabrics and leather remnants from the factory to design and create the new-travellers’ bag.

The local community was invited to share the knowledge of old crafts. We brought about transference of skills and working material and shared aesthetic values that developed from needs. The anonymous resident became the educator. The development of aesthetics from the notion of “Oeconomia”, striving to make the most out of the least. The notion of an economy of creation out of a designated “nothing”.



Fig. 11. | Maria Papadimitriou, *SOUZY TROS*, MAZIK ΣITY, Ateny, 2012 / Maria Papadimitriou, *SOUZY TROS*, MAZIK ΣITY, Athens, 2012 / © Photo: Tassos Vrettos



Fig. 12. | Maria Papadimitriou, *Over! Leftover*, performans w Fabryce Batycki w Gdańsku, 2012 / Maria Papadimitriou, *Over! Leftover*, performance at the Batycki Factory in Gdansk, 2012 / © Photo: Maria Papadimitriou

wraz z artystami z Akademii Sztuk Pięknych i pracownikami fabryki Batycki. Warsztaty oparte były o ideę recyklingu „resztek” materiałów i fragmentów skóry z fabryki, aby zaprojektować i stworzyć torbę nowego typu podróżnika.

Lokalną społeczność poproszono, by podzieliła się wiedzą na temat starego rzemiosła. Udało nam się sprowokować wymianę umiejętności i materiałów i wspólnych wartości estetycznych, które wynikały z rzeczywistych potrzeb. Anonimowy mieszkaniec stał się nauczycielem. Na podstawie pojęcia „Oekonomia” stworzono nową estetykę, służącą wykorzystaniu najmniejszych elementów w najbardziej produktywny sposób. Pojęcie to opisuje tworzenie z „czegoś” określane jako „nic.”

Souzy Tros – Art Canteen

We wrześniu 2011 roku zdecydowałam się ożywić małe zapomniane podwórko ze zniszczonymi niewielkimi mieszkaniami w Elaionas, najstarszej dzielnicy Aten (początek starożytnego szlaku misterii eleuzyjskich), będącej obecnie industrialnym zapleczem miasta. Jest to typowo dziewiętnastowieczny kompleks architektoniczny. Mieszkali tu biedni ludzie, a podwórka te służyły jako środki komunikacji,

Souzy Tros – Art Canteen

In September 2011 I decided to activate, in Athens, a small forgotten courtyard with dilapidated small rooms all around in the industrial complex of Athens, which happens to be the oldest neighbourhood of the city, at Elaionas (the beginning of the ancient route to the Eleusian Mysteries).

This is a typical architectural complex dating from the 19th century. Poor people lived there and these courtyards were the means of communication, solidarity and unity. The title of the space is *Souzy Tros* and the subtitle *Loveless - Hot Trahanas*. Trahanas is a nourishing Greek soup related mostly to poverty. The title is inspired by a famous scene in the 1969 film *La Parisienne* in which a Greek tailor's chubby client claims to be dieting to fit into a new dress but is only getting bigger: "Souzy you eat! You eat but you lie!" the tailor says, which can be seen as a metaphor for the Greek state's denial in the face of the economic crisis, as well as a general global refusal to reform our unsustainable modern lifestyle. It is a place where people gather and meet in common activities, an agora, a modern territory of free thinking. A place of free creativity and intercourse. A place of materialized thought in action and participation.

solidarności i jedności. Tytuł przestrzeni to *Souzy Tros*, a podtytuł *Loveless – Hot Trahanas*. Trahanas to pożywna grecka zupa jedzona głównie przed biedotę. Tytuł zainspirowała słynna scena z *Paryżanki* z 1969 roku, w której pulchna klientka greckiego krawca twierdzi, że jest na diecie, by zmieścić się w nową sukienkę, lecz mimo to tyje dalej. „Souzy, ty jesz! Jesz i kłamiesz!” woła krawiec, co można zrozumieć jako metaforę wyparcia przez państwo greckie faktu istnienia kryzysu ekonomicznego, a także globalnej niemożności zreformowania naszego rabunkowego stylu życia. Jest to miejsce, w którym ludzie gromadzą się, spotykają przy okazji wspólnych działań – jednocześnie agora i nowoczesne terytorium wolnej myśli. Miejsce nieskrępowanej kreatywności i wymiany. Miejsce zmateriaлизованей myśli w działaniu i partycypacji.

Bert Theis

| Isola Art Center, czyli rozproszone centrum | Isola Art Center, the *Dispersed Center*

Isola Art Center to otwarta, eksperymentalna platforma sztuki współczesnej zlokalizowana w mediolańskiej dzielnicy Isola. Od momentu powstania funkcjonowała pod kilkoma nazwami: Isola Art Project (2001-2002), Isola dell'arte (2003-2004) i wreszcie Isola Art Center (2005-2013).

Siłą napędową platformy jest energia, entuzjazm i solidarność. W ciągu ostatniej dekady Isola Art Center stawiało czoła miejskiej rzeczywistości nacechowanej konfliktem i szeroko zakrojonymi transformacjami. Projekty centrum w dalszym ciągu są „zerobudżetowe”, niepewne i hiperlokalne. Rezygnując z konwencjonalnych struktur hierarchicznych, Isola Art Center rizomatycznie łączy włoskich i zagranicznych artystów, krytyków i kuratorów, kolektywy artystyczne, aktywistów, architektów, badaczy, studentów i grupy lokalne.

W latach 2001-2002 centrum działało bez własnej przestrzeni, uczestnicząc w wydarzeniach organizowanych przez lokalne stowarzyszenia. Następnie, od 2003 do 2007 roku, zajmowało powierzchnię 1500 m² przemysłowego budynku Stecca oraz działało w przestrzeni dwóch okolicznych parków, aby uchronić je przed prywatyzacją i gentryfikacją. Po eksmisji budynku Stecca w 2007 roku, Isola Art Center po dziś dzień organizuje wydarzenia w zaprzyjaźnionych miejscach w dzielnicy Isola i działa w jej przestrzeni publicznej.

Kiedy Isola Art Center rozpoczęło swoją działalność w 2001 roku pod nazwą Isola Art Project,

Isola Art Center is an open, experimental platform for contemporary art based in Milan's Isola neighborhood. Over the years it took several names: Isola Art Project (2001-2002), Isola dell'arte (2003-2004), and finally Isola Art Center (2005-2013).

It is powered by energy, enthusiasm and solidarity. Over the last decade, Isola Art Center has confronted an urban situation marked by conflict and extensive transformations. Its projects continue to be “no-budget”, precarious and hyperlocal. Doing away with conventional hierarchical structures, Isola Art Center rhizomatically brings together Italian and international artists, critics and curators, artists' collectives, activists, architects, researchers, students and neighborhood groups.

From 2001 to 2002 the project worked without its own space, participating in events of the neighborhood associations. Then, from 2003 to 2007 the Center occupied 1500 m² of the industrial building called the Stecca and worked on the space of two nearby parks to defend them from privatization and gentrification. After the eviction of the Stecca building in 2007, Isola Art Center is hosted until today by friendly venues in the Isola district, and works in its public sphere.

When Isola Art Center started to work in 2001 under the name of Isola Art Project, our ideas were not clearly defined. The only clear decision was to insert a long-term contemporary art project in a conflict between inhabitants of a former



Fig. 1. | Christoph Schäfer, *Strategic Embellishment*, malowidło na roletcie, Isola Rosta Project, maj 2009 / Christoph Schäfer, *Strategic Embellishment*, painting on shutter, Isola Rosta Project, May 2009 / © Photo: Bert Theis

nie mieliśmy jeszcze jasno określonych założeń. Jedyne wyraznym kierunkiem działania było wprowadzenie długoterminowego projektu z dziedziny sztuki współczesnej w kontekst konfliktu między mieszkańcami byłej dzielnicy robotniczej i neoliberalnego osiedla mieszkaniowego, we współpracy z lokalnymi stowarzyszeniami. Nasze koncepcje wyłaniały się stopniowo podczas dziesięciu lat pracy i refleksji. Proces ten nie był linearny i z całą pewnością nieraz popełnialiśmy błędy, które staraliśmy się kolektywnie naprawić. Wiele z naszych pomysłów zainspirowanych było innymi inicjatywami, takimi jak Park Fiction, *Protest Lab* Nemedi i Gediminasa Urbonasów, Atelier d'Architecture Autogérée oraz wiele innych. Nasze własne badania, które chcielibyśmy omówić bardziej szczegółowo, doprowadziły nas od sztuki

working-class district and a neo-liberal urban development project, working on the side of the neighborhood associations. The concepts we have developed have gradually emerged in a process of over ten years work and reflection. This process was not linear and we certainly made several mistakes, more than once, then trying to fix them collectively. Many of the ideas we have developed were inspired by and drawn from other initiatives such as Park Fiction, the Urbonas' Protest-Lab, Atelier d'Architecture Autogérée, and many others. Our own research, which we'd like to deal with more in depth, has led us from *site-specific* art to *fight-specific* art, from *white cube* to *dirty cube* and from *dirty cube* to *dispersed center*.¹

¹ | See *Fight-Specific Isola, Art, Architecture, Activism and the Future of the City*; Archive Books, Berlin 2013.



Fig. 2. | Zbiorowy performans w celu obrony Isola Parks, kwiecień 2003 / Collective performance for the defense of the Isola Parks, April 2003 / © Photo: Bert Theis

site-specific do sztuki *fight-specific*, od idei *białego sześcianu* (*white cube*) do *sześcianu brudnego* (*dirty cube*), a od niego do *rozproszonego centrum* (*dispersed center*).¹

Rozproszone centrum wywodzi się z koncepcji *rozproszonego muzeum* wymyślonej przez Charlesa Escheho. Działania Isola Art Center, wcześniej skoncentrowane na 1500 m² na drugim piętrze budynku Stecca i w dwóch okolicznych parkach, odbywają się teraz w zaprzyjaźnionych lokalach w obrębie dzielnicy: w sklepach, barach, restauracjach, księgarniach, stowarzyszeniach kulturalnych i przestrzeniach prywatnych. W ten sposób sztuka i okazje do refleksji są obecne i zakorzenione bezpośrednio w codziennym życiu dzielnicy.

Dispersed center derives from the concept of a *dispersed museum*, coined by Charles Esche. The activities of Isola Art Center, which previously were concentrated on the 1,500 square meters on the second floor of the Stecca and the two adjacent parks, are now hosted by friendly activities in the neighborhood: shops, bars, restaurants, bookshops, cultural associations, and private spaces. In this way, art and moments of reflection are inserted directly into the everyday life of the neighborhood

Having lost the battle to preserve the Stecca and the gardens, Isola Art Center's reaction was to adapt itself to the new situation, and to shift from being a *dirty cube* to the idea of a *dispersed center* hosted by friendly sites in the neighborhood. From 2007 to 2013 this new form of presence has made

1| Zob. *Fight-Specific Isola, Art, Architecture, Activism and the Future of the City*; Archive Books, Berlin 2013.



Fig. 3. | Dan Perjovschi, *Art Estate gets Real Estate*, malowidło na roletce, Rozproszone Centrum, Isola Rosta Project, październik 2007 / Dan Perjovschi, *Art Estate gets Real Estate*, painting on shutter, Dispersed Center, Isola Rosta Project, October 2007 / © Photo: Sarmax

Po przegranej walce o budynek Stecca i przylegające do niego ogrody, reakcją Isola Art Center było przystosowanie się do nowej sytuacji i przekształcenie formy brudnego szeszcianu do *rozproszonego centrum*, które działa w zaprzyjaźnionych okolicznych przestrzeniach. W latach 2007-2013 ta nowa forma obecności umożliwiła nam aktywniejsze uczestnictwo w życiu dzielnicy, niż miało to miejsce w przeszłości.

Dzięki projektowi *Isola Rosta* centrum wykryzło metalowe zabezpieczenia witryn sklepowych jako nowe miejsce ekspozycji, dzięki czemu sztuka i krytyka projektów urbanistycznych mogły zaistnieć w przestrzeni publicznej. *Rozproszone centrum* stara się aktualnie wypełniać swoje cele *fight-specific*, obnażając procesy gentryfikacyjne i współpracując z nową inicjatywą Isola Pepe Verde, aby uzyskać samodzielnie zarządzany zielony teren dla społeczności i urzeczywistnić marzenie stworzenia centrum sztuki dla dzielnicy.



Fig. 4. | Fikret Atay, *Tinica*, instalacja wideo w sklepie muzycznym Soundmetak, Dispersed Center, kwiecień 2008 / Fikret Atay, *Tinica*, video in the music shop Soundmetak, Dispersed Center, April 2008 / © Photo: Bert Theis

it possible for us to be more active in the life of the neighborhood, as compared to the past.

Thanks to the *Isola Rosta Project* the Center used the security gates of storefronts as a new exhibition site, allowing art and criticism of urban projects to be displayed in public space. The dispersed center is currently aiming at fulfilling its fight-specific objectives, denouncing gentrification processes and collaborating with the new Isola Pepe Verde movement to gain a self-managed green community area and to make the dream of having a center for art and for the neighborhood come true.

The *Dispersed center* works on continuity and long-term projects, thus distinguishing itself from all those artistic practices that use spaces, even those that are not proper exhibition spaces, only sporadically for exhibitions, art fairs or for public art events. The experimentation of the dispersed center practiced by Isola Art Center has now lasted for six years.



Fig. 5. | Protest przeciwko eksmisji dyskoteki *La Nuova Idea* założonej przez historyczny ruch gejowski, październik 2009 / Protest against the eviction of the historical gay-movement disco *La Nuova Idea*, October 2009 / © Photo: Bert Theis

Rozproszone centrum pracuje nad stałymi i długoterminowymi projektami, czym odróżnia się od wszystkich praktyk artystycznych które wykorzystują przestrzeń – nawet tę niebędącą przestrzenią wystawienniczą – wyłącznie sporadycznie, dla celów wystaw, targów sztuki czy publicznych wydarzeń związanych ze sztuką. Eksperymentowanie z rozproszonym centrum w wykonaniu Isola Art Center trwało sześć lat.

Sposób działania *rozproszonego centrum* najlepiej przedstawia projekt *The Beggar Robot* (*Robot-Żebrak*) autorstwa Sašo Sedlačka. Robota można oglądać w kilku miejscach w dzielnicy. Sašo wystawił projekt w sklepie muzycznym Soundmetak i w gimnazjum Rosa Govone, informując, że robota – skonstruowanego z części starych komputerów – można „bezpłatnie kopiować!”. Nauczyciele i uczniowie postanowili zbudować taką kopię przy wsparciu Isola Art Center. Podczas szkolnej uroczystości dyrektorka oświadczyła przed kamerami, że miejsce, w którym pracuje, jest niedofinansowane, a robot będzie żebrał w okolicy, prosząc o fundusze obcięte przez rząd.

Dwa parki obok budynku Stecca stanowią dokładnie taką przestrzeń społeczną, jakiej potrzebowali mieszkańcy dzielnicy i miasto. Imigranci z Ameryki Łacińskiej i Afryki Północnej spotykali się tam, żeby grać w piłkę, Ukrainki organizowały



Fig. 6. | Performans z balonem z udziałem dzieci, Isola Park, kwiecień 2007 / Balloon performance with children in the Isola Park, April 2007 / © Photo: Bert Theis

The Beggar Robot by Sašo Sedlaček demonstrates perfectly the operating mode of the dispersed center. The robot is exhibited in several places in the neighborhood. Sašo presents the project at Soundmetak music shop and in the local Rosa Govone middle school, stating that the robot, built with parts of old computers, is “free to copy!”. Teachers and students decide to build a copy with the help of Isola Art Center. During a school celebration, the principal declares on television that the structure where she works suffers from a lack of funds and that the robot will go around begging for the money cut by the government.

The two parks near the Stecca were exactly the social space the inhabitants of the district and the city needed. Latin-American and North African immigrants met there to play football, Ukrainian women to have a picnic each Sunday, elderly people who cannot walk well rested in the shade of the trees, children came there to play and run around without danger, and many others used the two parks in different ways. All those who have not enough money to go to the seaside or the mountains every time they have a day off have felt the lack of a space like this, for five years now. That’s the reason why we created Isola Pepe Verde. Though this lot owned by the city is much smaller, a kind of bonsai version of what we have lost, it



Fig. 7. | Sašo Sedlaček, *Robot-Žebrak*, Rozproszone centrum, prezentacja w Isola School, czerwiec 2010 / Sašo Sedlaček, *Beggar Robot*, Dispersed Center, presentation at the Isola School, June 2010 / © Photo: Bert Theis

niedzielne pikniki, osoby starsze, mające problemy z chodzeniem, odpoczywały w cieniu drzew, dzieci przychodziły tam, żeby się bawić i biegać, a wiele innych osób korzystało z parków na różne inne sposoby. Przez ostatnie pięć lat ci wszyscy ludzie, którym brakuje pieniędzy na wyjazdy nad morze czy w góry, tęsknili za tego typu przestrzenią. Dlatego stworzyliśmy Isola Pepe Verde. Chociaż ta własność miasta jest o wiele mniejsza – to jak gdyby miniaturowe bonsai tego, co straciliśmy – to jednak pozwala nam znów w sposób oddolny, z perspektywy mieszkańców, skupić się na potrzebach Isola, i opracować nowe projekty *fight-specific*. Rozproszone centrum nie jest dla nas *deus ex machina* ani dogmą. W trakcie czterech lat w Stecca spróbaliśmy niemal wszystkiego, co można zrobić w konwencji *dirty cube*. Teraz, po sześciu latach działalności w formie rozproszonego centrum, znów mamy to samo poczucie: że spróbaliśmy niemal wszystkiego, więc nowa sytuacja doprowadzi nas do nowych doświadczeń i koncepcji. Nawiązując do praktyk tworzących (*instituent practices*)² Geralda Rauniga, nie powinniśmy nigdy natrafić na ślepy zaułek czy ścianę. Istotą naszej pracy jest ciągłe eksperymentowanie, a nie tworzenie modeli w nadziei, że inni na ich podstawie odnajdą pomysły i inspiracje dla własnych miejskich praktyk.

2| Ibid.



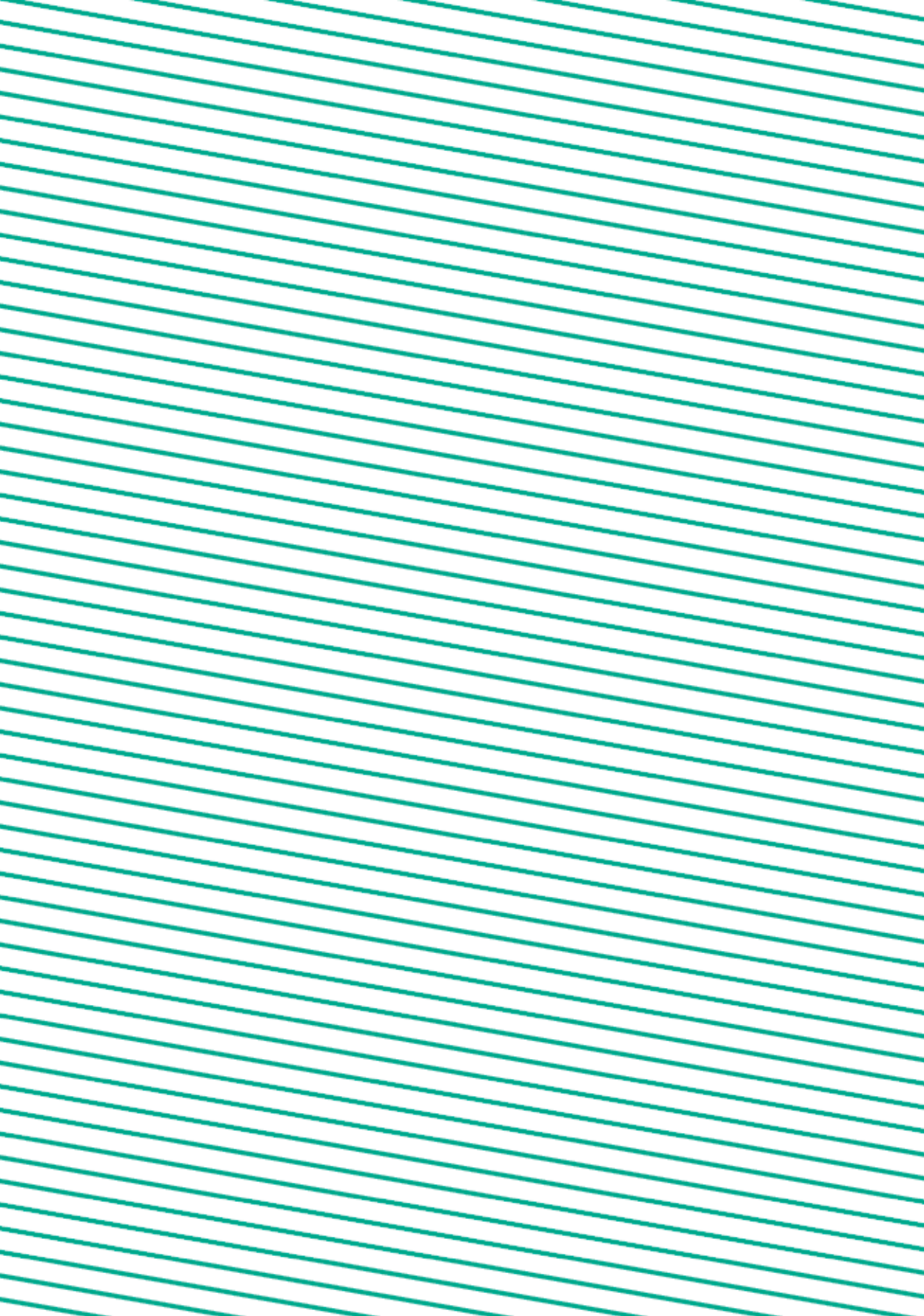
Fig. 8. | Mirko Smerdel, *Slide-show*, Rozproszone Centrum, Księgarnia Isola Libri, kwiecień 2010 / Mirko Smerdel, *Slide-show*, Dispersed Center, Bookshop Isola Libri, April 2010 / © Photo: Bert Theis

still allows us to focus again on the desires of Isola from below, from the people, and to develop new fight-specific art projects. The dispersed center for us is not a *deus-ex-machina* or a dogma. After four years in the Stecca we had tried out nearly everything you can do in the framework of a dirty cube. Now, after six years of operating as a dispersed center, we have the same feeling again; that we have tried almost everything. Hopefully the new situation will lead to new experiences and concepts. As for Gerald Raunig's *instituent practices*², we should never arrive at a dead end, a stopping point. Our work is about permanent experimentation, not about creating models, hoping that others can find ideas and inspiration for their own urban practice from it.

2| Ibid.



Noty autorów
i wykładowców
Notes on the Authors
and Contributors





CECILIA ALEMANI jest kuratką i dyrektorką High Line Art – artystycznego projektu w przestrzeni publicznej na terenie zrewalizowanej linii kolejowej High Line w Nowym Jorku. Współpracuje również z targami Frieze Art Fair, odpowiada za sekcje Frieze Projects i Frieze Talk na nowojorskiej edycji targów. Alemani ma także na koncie wcześniejszą współpracę z licznymi muzeami, instytucjami i fundacjami oraz bardziej niekonwencjonalne projekty z organizacjami nieformalnymi i non-profit. W 2011 Alemani była gościnną kuratką biennale Performa. Jest współzałożycielką *No Soul For Sale* – festiwalu niezależnych przestrzeni, organizacji non-profit i kolektywów artystycznych, który odbył się w czerwcu 2009 r. w ramach *X Initiative* oraz w maju 2010 r. w Hali Turbin Tate Modern (jako główne wydarzenie jubileuszu dziesięciolecia działalności muzeum). Od stycznia 2009 r. do lutego 2010 r. Alemani była główną kuratką nowojorskiej *X Initiative* – eksperymentalnej przestrzeni non-profit w dzielnicy Chelsea, która działała przez rok. Alemani zorganizowała tam liczne wystawy, m.in. indywidualne pokazy takich artystów jak: Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell czy Artur Żmijewski. Alemani była także doradcą festiwalu filmowego w Wenecji w kategorii Orizzonti poświęconej nowym trendom w kinematografii. Nadzorowała organizację Future Generation Art Prize – nowej nagrody dla młodych artystów ufundowanej przez Fundację Wiktora Pinczuka w Kijowie.

CECILIA ALEMANI is the Curator and Director of High Line Art, the program of public art that takes place on and around the High Line in New York. She also collaborates with the Frieze Art Fair, where she is in charge of Frieze Projects and Frieze Talk for the fair in New York. Prior to that, Alemani has collaborated with many museums, institutions and foundations, while also pursuing more unconventional projects with non-profits and informal organizations. In 2011 Alemani worked as guest curator for Performa. She is the co-founder of *No Soul For Sale*, a festival of independent spaces, non-profit organizations and artists collectives which took place at *X Initiative* in June 2009 and at Tate Modern – Turbine Hall in May 2010 as the main event for the museum's tenth anniversary. From January 2009 to February 2010, she served as Curatorial Director of *X Initiative*, New York, a year-long experimental non-profit space in Chelsea, where she has curated numerous exhibitions including solo shows by Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell and Artur Żmijewski. Alemani also served as an advisor to the Film Festival in Venice, for the category Orizzonti, devoted to new tendencies in filmmaking, and she oversaw the organization of the Future Generation Art Prize, a new prize for emerging artists established by the Viktor Pinchuk Foundation, Kiev.



ADAM BUDAK jest obecnie międzynarodowym kuratorem sztuki współczesnej w Muzeum i Ogrodzie Rzeźb Hirshhorna, Smithsonian Institution. Do 2011 r. był kuratorem sztuki współczesnej w Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum w Grazu (Austria). Studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz historię i filozofię sztuki i architektury na Uniwersytecie Środkowo-europejskim w Pradze. W ostatnim czasie współtworzył (teoretyczny i praktyczny) program podyplomowych studiów kuratorskich w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Adam Budak był kuratorem wystawy *Architektury jako metastruktury ludzkości i morficzne strategie ekspozycji* w Pawilonie Polskim na 9. Międzynarodowej Wystawie Architektury podczas Biennale Weneckiego w 2004 r. Współpracował z wieloma znanymi artystami (Louise Bourgeois, John Baldessari, Pedro Cabrita Reis, Cerith Wyn Evans czy Monika Sosnowska) i był kuratorem licznych międzynarodowych wystaw. Adam Budak był jednym z kuratorów MANIFESTA 7 (*Principle Hope*) odbywającego się latem 2008 r. w Trentino Alto Adige. Ostatnio zorganizował wystawy następujących artystów: *Il Grande Ritratto* Tatiany Trouve i *The World of Gimel* Antje Majewski (obie w Kunsthau Graz) oraz *Beyond. Condition of Contemporary Photography* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej KUMU w Tallinnie (Estonia). Obecnie pracuje nad indywidualną wystawą Libii Castro i Olafura Olafssona dla TENT (Rotterdam) oraz przygotowuje jubileuszową wystawę kolekcji Muzeum Hirshhorna na 40-lecie jego działalności.

ADAM BUDAK is currently International Curator for Contemporary Art at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Up to 2011 he was curator for contemporary art at the Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum in Graz, Austria. He studied theatre studies at the Jagiellonian University in Krakow and history and philosophy of art and architecture at the Central European University in Prague. He has recently co-established the postgraduate studies programme in curatorial practice and theory at the Art History Institute of the Jagiellonian University in Krakow. Adam Budak has curated *Architectures: Metastructures of Humanity, Morphic Strategies of Exposure*, exhibition in the Polish Pavilion of the 9th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia, 2004. He worked with acclaimed artists such as Louise Bourgeois, John Baldessari, Pedro Cabrita Reis, Cerith Wyn Evans and Monika Sosnowska, and has curated a large number of international exhibitions. He is the co-curator of MANIFESTA 7 (*Principle Hope*), Trentino Alto Adige, Summer 2008. His recent exhibitions include: *Il Grande Ritratto* by Tatiana Trouve and *The World of Gimel* by Antje Majewski (both in Kunsthau Graz) as well as *Beyond. Condition of Contemporary Photography* at KUMU Modern Art Museum in Tallinn, Estonia. He is currently working on a solo show of Libia Castro and Olafur Olafsson for TENT (Rotterdam) and is preparing the Hirshhorn's 40th anniversary collection show.



JADWIGA CHARZYŃSKA uzskała dyplom na Wydziale Malarstwa i Grafiki gdańskiej PWSSP w 1994 roku. Od 2004 roku dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, wcześniej pracowała w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Aktywność menadżerską rozpoczęła w trakcie studiów, organizując projekty artystyczne, które stanowiły podstawę uzyskania specjalizacji „animacja kultury”. Najważniejsze realizacje: cykl *Odjazdy filmowe* (1989), festiwal *Świat Józefa Szajny* (1990), festiwal *Świat według Themersonów*, dofinansowany z programu UE „Kaleidoscope” (1993). Ważniejsze wystawy: *Wokół kapizmu* (1995), nawiązująca do historii artystów, którzy tworzyli gdańską PWSSP, *Artgenda for young artists* promująca młodych artystów w ramach programu Europejska Stolica Kultury Kopenhaga 96, projekt *Spektrum – twórcze spotkanie polsko-niemieckie*, który zaowocował wystawami w Gdańsku i Regensburgu (1999); kolejne wystawy: *George Baselitz* (2002), *Max Ernst* (2003) oraz *Gerhard Richter. Survey* (2006). Od 2005 roku realizuje projekt Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska w dziedzinie kultury. Również w 2008 roku, wraz z całym zespołem CSW Łażnia, otrzymała Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, przyznawany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Publikuje w pismach artystycznych i katalogach realizowanych projektów artystycznych.

JADWIGA CHARZYŃSKA obtained the MFA degree at the Faculty of Painting and Graphic Arts of the State College of Visual Arts (PWSSP) in Gdańsk in 1994. Since 2004 she has been director of Łażnia Centre for Contemporary Art. Earlier she worked in the National Museum in Gdańsk. She started her career as manager during her studies, organizing art projects, which subsequently allowed her to obtain an extra degree in culture management. Essential realizations: *Odjazdy filmowe* series (1989), the festivals: *Świat Józefa Szajny* (*The World of Józef Szajna*) and *Świat według Themersonów* (*The World According to the Themersons*) co-financed by the UE programme “Kaleidoscope” (1993). Main curated exhibitions: *Wokół kapizmu* (1995), about the history of the artists who founded Gdańsk’s PWSSP, *Artgenda for young artists* promoting young artists within the European Capital of Culture Copenhagen 96 programme, *Spektrum – Polish-German Creative Encounter Project*, which resulted in the exhibitions in Gdańsk and Regensburg (1999), *George Baselitz* (2002), *Max Ernst* (2003) and *Gerhard Richter. Survey* (2006). Since 2005 she has realized The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk and she is a member of its international jury. She obtained the Award of the Mayor of the City of Gdańsk in category Culture. In 2008, together with the entire Łażnia team, she obtained the Bronze Medal “Merit to Culture Gloria Artis”, awarded by the Minister of Culture and National Heritage. She contributes texts to art magazines and the catalogues of the realized art projects.



MEL CHIN łączy w swojej sztuce różne podejścia. Niektóre z jego prac opierają się na multidyscyplinarnej pracy zespołowej, inne łączą wielokulturową estetykę ze skomplikowanymi ideami. Chin jest znany z pionierskich działań, takich jak np. *Revival Field* (1989 – do chwili obecnej) weryfikujący zastosowanie roślin do usuwania metali toksycznych z gleby czy *Operation Paydirt/Fundred Dollar Bill Project*, poświęcony katalitycznym możliwościom odpowiedzi sztuki na problemy dotyczące całych miast, jak na przykład zatrucie ołowiem u dzieci (zob.: www.fundred.org). Chin przeciera szlaki dla sztuki zaangażowanej, zwiększającej świadomość i odpowiedzialność społeczną, a także aktywizuje procesy i partnerstwa naukowe, które mają na celu szukanie rozwiązań problemów. Jego projekty wpisują się w filozofię konceptualną, opartą na kształtowaniu naturalnej i społecznej ekologii poprzez sztukę. Chin jest stypendystą fundacji United States Artists (od 2010 r.), wystąpił w cyklu *Art of the 21st Century* (PBS). Jest laureatem wielu nagród i grantów z National Endowment for the Arts, Art Matters, Creative Capital oraz Fundacji Penny McCall, Pollock/Krasner, Joan Mitchell i innych. | <http://melchin.org/>

MEL CHIN has a broad range of approaches in his art, including works that require multi-disciplinary, collaborative teamwork and works that conjoin cross-cultural aesthetics with complex ideas. Known for pioneering works such as *Revival Field* (1989-ongoing) which has verified the use of plants to remove toxic metals from the soil and *Operation Paydirt/Fundred Dollar Bill Project* which expands the catalytic possibilities of art into issues, such childhood lead (pb) poisoning, confronting entire cities. (see: www.fundred.org) Chin is pioneering a way art can not only provide engagement, provoke greater social awareness and responsibility, but also activate scientific process and partnership to deliver a solution to the problem. His projects are consistent with a conceptual philosophy, which emphasizes the practice of art to include sculpting and bridging the natural and social ecology. Chin most recently a 2010 United States Artists Fellow, has been documented in *Art of the 21st Century* (PBS) and received awards and grants from the National Endowment for the Arts, Art Matters, Creative Capital, and the Penny McCall, Pollock/Krasner, Joan Mitchell Foundations, among others. | <http://melchin.org/>



CLAIRE DOHERTY jest założycielką i dyrektorką Situations – organizacji zajmującej się zlecaniem i promocją dzieł sztuki działającą w Bristolu (Wielka Brytania). Situations zrealizowało *Nowhereisland* – jeden z najważniejszych projektów z zakresu sztuki w przestrzeni publicznej podczas Olimpiady Kulturalnej zorganizowanej w brytyjskim regionie South West. W ciągu ostatnich 10 lat dzięki Situations powstało bardzo wiele dzieł sztuki stanowiących nowatorskie i zaskakujące interwencje w przestrzeń publiczną: od jednorazowych projektów artystycznych (takich jak *Czarna chmura* Heather i Ivana Morisonów zainstalowana obecnie w Hepworth, Wakefield) do kumulatywnych programów czasowych, takich jak *Jednodniowe rzeźby* w Nowej Zelandii. Claire współpracowała z wieloma znanymi artystami (m.in. Susan Hiller, Phil Collins, Tim Etchells, Thomas Hirschhorn i Jeppe Hein) w zakresie nowych form zaangażowania twórczego i badań. Situations opracowuje obecnie nowy program pracy w Oslo (Norwegia), z kolei nowe prace dla Bristolu tworzone są przez pisarza Tony’ego White’a i artystkę Annę Barriball. Claire jest autorką wielu publikacji i wykładów z zakresu współczesnych zamówień na sztukę. Jej najważniejsze książki to: *Contemporary Art: From Studio to Situation* (Black Dog Publishing, 2004); *Situation* (Whitechapel/MIT Press, 2009), *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (2010) oraz *Out There: The new public art producers* (2012), która ukaże się w tym roku. Była konsultantem Komitetu Doradczego ds. Przestrzeni Publicznej w Parku Olimpijskim, a w 2009 r. otrzymała nagrodę Paul Hamlyn Breakthrough Award za wybitną działalność kulturalną. | www.situations.org.uk | www.nowhereisland.org

CLAIRE DOHERTY is the founder Director of Situations, an art commissioning and publishing organisation based in Bristol, who are the producers of *Nowhereisland*, one of the primary public art projects of the Cultural Olympiad in the South West. Over the past ten years, Situations has been responsible for artworks which open up new and surprising encounters in the public realm: from off-artistic interventions (such as Heather and Ivan Morison’s *Black Cloud* now installed at the Hepworth, Wakefield) to cumulative programmes of temporary commissions such as *One Day Sculpture*, New Zealand. Claire has worked with artists of international repute including Susan Hiller, Phil Collins, Tim Etchells, Thomas Hirschhorn and Jeppe Hein, with a particular emphasis on new forms of engagement and research. Situations is currently pioneering a new programme of work in Oslo, Norway, along with new works for Bristol by writer Tony White and artist Anna Barriball. Claire has written and lectured extensively on contemporary art commissioning. Her books include *Contemporary Art: From Studio to Situation* (Black Dog Publishing, 2004); *Situation* (Whitechapel/MIT Press, 2009), *Locating the Producers: Du-rational Approaches to Public Art* (2010) and the forthcoming *Out There: The new public art producers* (2012). She advised the Olympic Park Public Realm Advisory Committee and in 2009, was awarded a Paul Hamlyn Breakthrough Award as an outstanding cultural entrepreneur. | www.situations.org.uk | www.nowhereisland.org



JULIA DRAGANOVIĆ – kuratorka zajmująca się sztuką współczesną, która w swoich działaniach skupia się przede wszystkim na strategiach artystycznych związanych ze sztuką w przestrzeniach publicznych, społecznie zaangażowanych praktykach i na zjawisku nowych mediów. Ma stopień naukowy doktora. Była kuratorką wystaw w Niemczech, we Włoszech, Hiszpanii, USA i na Tajwanie, w tym projektów wystawienniczych *Bologna Art First* (2010-2012) oraz od 2009 roku Art Miami. Draganovic jest członkinią jury Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska w Polsce, członkinią rady organizacji No Longer Empty w Nowym Jorku oraz Komitetu Naukowego Mudam Luxembourg. Jako jedna z założycielek kolektywu kuratorskiego i platformy dla sztuki współczesnej LaRete Art Projects odpowiedzialna jest za International Award for Participatory Art – nagrody przyznawanej za dokonania w dziedzinie sztuki partycypacyjnej ustanowionej przez Zgromadzenie Legislacyjne włoskiego regionu Emilia-Romagna. Zajmowała m.in. następujące stanowiska: Dyrektor Artystyczna Muzeum Sztuki Chelsea (Nowy Jork, 2005-2006) i PAN Palazzo delle Arti Napoli (2007-2009). Od listopada 2013 roku jest Dyrektorką Kunsthalle Osnabruck w Niemczech.

JULIA DRAGANOVIĆ (Ph.D.) is a curator for contemporary art whose interest is focused on new artistic strategies including art in public spaces, socially engaged practices and new media. She has curated shows in Germany, Italy, Spain, the USA and Taiwan, including the curatorial projects of *Bologna Art First* (2010-2012) and at Art Miami since 2009. Draganović is member of the committees of the Outdoor Gallery in Gdansk (Poland), board member of No Longer Empty, New York and member of the Scientific Committee of Mudam, Luxembourg. As founding member of the curatorial collective and platform for contemporary art LaRete Art Projects she is in charge of the International Award for Participatory Art launched by the Legislative Assembly of the Italian Region Emilia-Romagna. Institutional positions covered by Julia Draganović include Artistic Director of the Chelsea Art Museum New York (2005-2006) and of PAN Palazzo delle Arti Napoli (2007-2009). Since November 2013 she is the Director of Kunsthalle Osnabruck, Germany.



FULYA ERDEMCI to kuratorka i pisarka mieszkająca w Stambule, kuratorka 13. Biennale w Stambule w 2013 roku. Erdemci była kuratorką Pawilonu Tureckiego na 54. Międzynarodowej Wystawie Sztuki podczas biennale w Wenecji w 2011 r. Od czerwca 2008 r. do września 2012 r. była dyrektorką amsterdamskiej Fundacji na rzecz Sztuki i Przestrzeni Publicznej SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte). Jej najważniejsze projekty zrealizowane w SKOR to: *Morality Wall: Between You and I*, cztery projekty fasad we współpracy z Witte de With, Rotterdam, 2010; *Actors, Agents and Attendants*, międzynarodowy cykl badań, sympozjów i publikacji, *Speculations on the Cultural Organisation of Civility* współorganizowane z Andream Philips i Markusem Miessenem w 2010 r. oraz druga edycja *Social Housing–Housing the Social* (Amsterdam 2011) z Andream Philips. Fulya Erdemci była jedną z pierwszych dyrektorek Biennale w Stambule (1994–2000), dyrektorką Proje 4L w Stambule (2003–2004) oraz kuratorką wystaw czasowych w Muzeum Sztuki Współczesnej w Stambule (2004–2005). Odpowiadała za sekcję poświęconą Stambułowi podczas 25. Biennale w Sao Paulo Metropolitan Iconographies: Cities w 2002 r. oraz była częścią zespołu kuratorskiego na 2. Biennale Sztuki Współczesnej w Moskwie *Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia* (2007). W 2002 r. Erdemci zainicjowała *Stambułskie wystawy pieszych* – pierwszą wystawę w przestrzeni publicznej w Turcji, która skupiała się właśnie na „pieszych”. W 2005 wspólnie z Emre Baykałem zorganizowała drugą edycję wystawy. W 2008 r. Erdemci była jedną z kuratorek *SCAPE Wandering Lines: Towards A New Culture of Space*, 5. Biennale Sztuki w Przestrzeni Publicznej w Christchurch (Nowa Zelandia). Razem z Danae Mossman przedstawiała prace 25 międzynarodowych artystów w przestrzeni publicznej miasta Christchurch.

FULYA ERDEMCI a curator and writer based in Istanbul. She was the curator of the 13th Istanbul Biennial in 2013. Erdemci curated the 2011 Pavilion of Turkey at the 54th International Art Exhibition, Venice Biennale. She was the Director of SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte) Foundation For Art and Public Domain in Amsterdam between Jun 2008 – Sept 2012. Her projects at SKOR included: *Morality Wall: Between You and I*, four facade projects in collaboration with Witte de With, Rotterdam, 2010; *Actors, Agents and Attendants*, international research, symposium and publication series, *Speculations on the Cultural Organisation of Civility* co-curated with Andrea Philips and Markus Miessen in 2010, and the second edition *Social Housing–Housing the Social* (Amsterdam 2011) with Andrea Philips. Fulya Erdemci, was among the first directors of the Istanbul Biennial (1994–2000), was director of Proje 4L in Istanbul (2003–2004) and worked as temporary exhibitions curator at Istanbul Modern (2004–2005). She was invited to curate the Istanbul section of the 25th Biennale of Sao Paulo Metropolitan Iconographies: Cities in 2002 and joined the curatorial team of the 2nd Moscow Contemporary Art Biennial *Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia* (2007). Erdemci initiated the *Istanbul Pedestrian Exhibitions* in 2002, the first urban public space exhibition in Turkey that centred on the “pedestrian” and co-curated the second edition in 2005 with Emre Baykal. In 2008 Erdemci co-curated *SCAPE Wandering Lines: Towards A New Culture of Space*, the 5th Biennial of Art in Public Space in Christchurch, New Zealand with Danae Mossman, presenting the work of 25 international artists throughout the urban spaces of Christchurch city.



MIKA HANNULA pisarz, kurator, nauczyciel i krytyk sztuki. Obecnie pracuje na stanowisku profesora na wydziale sztuk wizualnych, użytkowych i scenicznych na uniwersytecie w Göteborgu (Szwecja). W latach 2000-2005 był dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych w Helsinkach (Finlandia), oraz pełnił funkcję przewodniczącego KUNO, nordyckiej sieci akademii artystycznych. Obronił doktorat z dziedziny politologii oraz napisał wiele artykułów i kilka książek na temat sztuki najnowszej. W trakcie Biennale Weneckiego z 2007 roku był kuratorem Pawilonu Estońskiego. W 2005 roku tę samą funkcję, wspólnie z Branko Dimitrijevicem, sprawował dla przedstawienia *Situated Self* w Belgradzie i Helsinkach. W 2008, jako kurator, nadzorował również badania artystyczne zatytułowane *Talkin Loud and Saying Something – Four Perspectives into Artistic Research* w Göteborgu. Ponownie we współpracy z Branko Dimitrijevicem objął opieką kuratorską *53rd October Salon*, który otworzono we wrześniu 2012 w Belgradzie. Jego najnowsze publikacje to m.in.: *Tell It Like It Is – Contemporary Photography and the Lure of the Real*, Uniwersytet w Göteborgu (2011) *Politics, Identity and Public Space*, Expothesis (2009), *The Politics of Small Gestures*, artist, Istanbul (2006), *It's All or Nothing – Critical Theory, Contemporary Visual Art and Culture* (2003) oraz *Rock the Boat – Localized Ethics, the Situated Self, and Particularism in Contemporary Art* (2003, wspólnie z Tere Vadén). Hannula mieszka i pracuje w Berlinie.

MIKA HANNULA is a writer, curator, teacher and art critic. Currently, he is a professor for artistic research at the faculty of fine, applied and performing art at the university of Gothenburg, Sweden. Through the years 2000-2005 he was the director of the Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland, also acting then as the chairman of KUNO, Nordic network of Art Academies. He holds a PhD in Political Science and is the author of numerous articles and of several books on contemporary art. He was the curator for the Estonian Pavilion at Venice Biennial 2007 and curated the show *Situated Self* with Branko Dimitrijevic in Belgrade and in Helsinki the year 2005. He also curated the show on artistic research called *Talkin Loud and Saying Something – Four Perspectives into Artistic Research* in Gothenburg in 2008. He will, again together with Branko Dimitrijevic, the *53rd. October Salon*, opening in September 2012 in Belgrade. Recent books include: *Tell It Like It Is – Contemporary Photography and the Lure of the Real*, University of Gothenburg (2011) *Politics, Identity and Publicspace*, Expothesis (2009), *The Politics of Small Gestures*, artist, Istanbul (2006), *It's All or Nothing – Critical Theory, Contemporary Visual Art and Culture* (2003) and *Rock the Boat – Localized Ethics, the Situated Self, and Particularism in Contemporary Art* (2003, with Tere Vadén). Hannula lives and works in Berlin.



TONE HANSEN jest dyrektorką Centrum Sztuki Henie Onstad, w którym wcześniej przez trzy lata pracowała jako kurator. Hansen pełni funkcję redaktorki nowo powstałego czasopisma „(Re)Staging the Art Museum” (Revolver) oraz redaktorki odpowiedzialnej za „Thousand Eyes: Media technology, law and aesthetics” (Sternberg). Ostatnio realizuje następujące projekty wystawowe: *In Translation* wspólnie z Saskią Holmkvist, *World Rehearsal Court* z Judy Radul, czasopismo i sympozjum *A Thousand Eyes: Media technology, the law and the aesthetics*, *Creative Act* oraz indywidualna prezentacja Hito Steyerl and *To Be Heard Is To Be Seen* w 2009 roku. W latach 2003-2008 Hansen była pracownikiem naukowym Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Oslo. Do innych jej projektów zaliczyć można wystawę i publikację z 2007 roku *Megamonstermuseum; How to Imagine a Museum of Today?* oraz antologię z 2007 roku: *The New Administration of Aesthetics* i *What Does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena*.

TONE HANSEN is Director of the Henie Onstad Art Centre. Previous to this she worked as curator for the art centre for 3 years. Hansen is the editor of the newly published reader (Re)Staging the Art Museum (Revolver) and responsible editor of Thousand Eyes: Media technology, law and aesthetics (Sternberg). Recent exhibition projects includes: *In Translation* with Saskia Holmkvist, *World Rehearsal Court* with Judy Radul, the reader and the symposium *A Thousand Eyes: Media technology, the law and the aesthetics*, *Creative Act* as well as the solo presentation of Hito Steyerl and *To be Heard is to be Seen* in 2009. Hansen held a research position at the Oslo National Academy of Art in Oslo from 2003-2008. Other projects include the 2007 exhibition and publication *Megamonster-museum; How to Imagine a Museum of Today?* As well as the anthologies *The New Administration of Aesthetics* and *What Does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena* in 2007.



BARBARA HOLUB jest artystką pracującą w Wiedniu. W 1999 roku wspólnie z Paulem Rajakovicsem (architektem i urbanistą) założyła *transparadiso*, w którym architektura łączy się ze sztuką, urbanistyką oraz interwencjami urbanistycznymi (www.transparadiso.com). Od 2001 roku Barbara Holub zasiada w radzie naukowej „*dérive_magazine for urban research*” w Wiedniu. W latach 2005-2007 była członkinią Komitetu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Dolnej Austrii, a od 2006 do 2007 roku pełniła funkcję dyrektorki Secesji Wiedeńskiej. W 2004 roku *transparadiso* otrzymało dotację Schindlerów przyznaną przez MAK Center for Art and Architecture z Los Angeles, a w 2007 zostało nagrodzone Otto-Wagner-Prize w dziedzinie projektowania urbanistycznego. Obecnie Barbara Holub kieruje projektem badawczym *Planning Unplanned_Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* w Instytucie Sztuki i Wzornictwa na Uniwersytecie Technicznym w Wiedniu (www.urban-matters.org). Ostatnie publikacje: *transparadiso* (Barbara Holub/ Paul Rajakovics) *Direct Urbanism*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013. Obecnie realizowane projekty: *Paradise Enterprise*, Judenburg, Austria, projekt testowy do *direct urbanism*, 2013-2014; *Botendienst Unplugged*, Close Link, Steirischer Herbst, Graz, 2013; Barbara Holub *The Blue Frog Society*, projekt trwający od 2011 w różnych lokalizacjach (*The Future of the Future*, DOX Center for Contemporary Art, Prague, 64th UN NGO/DPI conference, Bonn; Art Radio, Ö1/ Austria, etc.)

BARBARA HOLUB is an artist based in Vienna. In 1999, she founded *transparadiso* (www.transparadiso.com) with Paul Rajakovics (architect and urbanist), a collaborative practice in between architecture, art, urban design and urban intervention. Barbara Holub has been a member of the editorial board of *dérive_magazine for urban research* in Vienna since 2001; member of the Public Arts Committee of Lower Austria from 2005 to 2007; president of the Vienna Secession from 2006 to 2007. In 2004 *transparadiso* received the Schindler grant for the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, and in 2007 they were awarded the Otto-Wagner-Prize for Urban Design. Barbara Holub directs the research project *Planning Unplanned_Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* at the Institute of Art and Design, Vienna University of Technology. (www.urban-matters.org). Recent publication: *transparadiso* (Barbara Holub/ Paul Rajakovics) *Direct urbanism*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013. Current projects: *Paradise Enterprise*, Judenburg/ Austria, a sample project for “direct urbanism”, 2013-2014; *Botendienst Unplugged*, Close Link/ Steirischer Herbst, Graz, 2013; Barbara Holub *The Blue Frog Society*, ongoing since 2011 in various locations and venues (*The Future of the Future*, DOX Center for Contemporary Art, Prague, 64th UN NGO/DPI conference, Bonn; Art Radio, Ö1/ Austria, etc.)



CHANTAL MOUFFE jest profesorem teorii politycznej w Ośrodku Badań nad Demokracją na Uniwersytecie Westminsterskim w Londynie. Wykładała i prowadziła badania na licznych uczelniach w Europie, Północnej i Południkowej Ameryce. Jest również korespondencyjną członkinią College International de Philosophie w Paryżu. Redagowała następujące książki: *Gramsci and Marxist Theory* (Routledge and Kegan Paul, London, 1979), *Dimensions of Radical Democracy. Pluralism, Citizenship, Community* (Verso, London, 1992), *Deconstruction and Pragmatism* (Routledge, 1996) oraz *The Challenge of Carl Schmitt* (Verso, London, 1999). Wspólnie z Ernesto Laclau napisała *Hegemonia i strategia socjalistyczna* (Wrocław, 2007). Jest autorką *The Return of the Political* (Verso, London, 1993), *Paradoks demokracji* (Wrocław, 2005), oraz *On the Political* (Routledge, London, 2005).

CHANTAL MOUFFE is Professor of Political Theory at the Centre for the Study of Democracy at the University of Westminster in London. She has taught and researched in many universities in Europe, North America and South America and she is a corresponding member of the College International de Philosophie in Paris. She is the editor of *Gramsci and Marxist Theory* (Routledge and Kegan Paul, London, 1979), *Dimensions of Radical Democracy. Pluralism, Citizenship, Community* (Verso, London, 1992), *Deconstruction and Pragmatism* (Routledge, 1996) and *The Challenge of Carl Schmitt* (Verso, London, 1999); the co-author with Ernesto Laclau of *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (Verso, London, 1985) and the author of *The Return of the Political* (Verso, London, 1993), *The Democratic Paradox* (Verso, London, 2000) and *On the Political* (Routledge, London, 2005).



MARIA PAPADIMITRIOU urodziła się w 1957 roku w Atenach, gdzie mieszka do dziś w dzielnicy Volos. Studiowała w Ecole Nationale des Beaux Arts w Paryżu (1981-1986). Jest profesorem nadzwyczajnym w dziedzinie sztuki i środowiska na Wydziale Architektury Uniwersytetu Tesalii (Grecja). Jako artystka jest znana ze swojej umiejętności badania zbiorowych projektów i działań artystycznych, które podkreślają wzajemne związki pomiędzy sztuką i rzeczywistością społeczną. W 1998 powołała do życia społeczny projekt T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All – Tymczasowego Autonomicznego Muzeum dla Wszystkich), który w 2002 zaprezentowała na 25. Biennale w Sao Paulo, a rok później przekształciła w organizację non-profit. W tym samym roku otrzymała nagrodę w dziedzinie Współczesnej Sztuki Greckiej przyznawaną przez Fundację Deste. Jej najnowszy projekt *Souzy Tros* (Suzy, jadłaś) to nowa „prowizoryczno-pasożytnicza” przestrzeń T.A.M.A. w Elaionas (Ateny). Prace Papadimitriou były wystawiane na wielu biennale, m.in. w Salonikach w 2007 i w Lyonie w 2009, na którym Papadimitriou – wspólnie z Gabi Scardi i Lucy Orta – była kuratorką swojego rzymskiego projektu. Jest także autorką wielu projektów tworzonych in situ, m.in. aktualnego cyklu *Free Hotels*, do którego zalicza się m.in. *Hotel Isola* w Mediolanie (2006), *Plug Inn Hotel* na Wyspach Kanaryjskich (2006), *Hotel Haifa* w Izraelu (2010) czy *Otel Nokul* w tureckim mieście Sinop (2010). Jej ostatnie projekty to *Roma Coats* prezentowane w National Academy of Arts w Londynie, wykonana ze szkła z Murano instalacja *Apparatus* wystawiana w MAC w Marsylii oraz warsztaty *Tear & Repair* w ramach projektu *Souzy Tros*.

MARIA PAPADIMITRIOU was born in Athens in 1957, and today still lives in Volos, Athens. She studied at the Ecole Nationale des Beaux Arts in Paris (1981-1986). She holds the title of Associate Professor of Art and Environment at the Architectural Department of the University of Thessaly, Greece. She is known as an artist for her ability to investigate collaborative projects and collective activities that highlight the interconnection between art and social reality. She is founder of T.A.M.A (Temporary Autonomous Museum for All) and ongoing social project that in 2002 she presented at the 25th Biennial of Sao Paulo and in 2003 was transformed into a non profit association. That same year she won the prize for Contemporary Greek Art awarded by the Deste Foundation. Her most recent project *Souzy Tros* (Suzy you've been eating) is the new parasite art space by T.A.M.A in Elaionas, Athens. Her work has been exhibited in multiple biennials including the 2007 Thessaloniki Biennial and the Lyon Biennial in 2009, where she co-curated her Roma project with Gabi Scardi and Lucy Orta. She has also produced numerous in situ projects including her ongoing *Free Hotels* projects which include *Hotel Isola* in Milano (2006), *Plug Inn Hotel* in the Canarias Islands (2006), *Hotel Haifa* in Israel (2010) and *Otel Nokul* in Sinop, Turkey (2010). Her latest projects are *Roma Coats* presented at the National Academy of Arts in London, her Murano based installation *Apparatus* exhibited at the MAC Marseille and *Tear & Repair* workshop as part of her *Souzy Tros* project.



SIMON SHEIKH niezależny kurator i krytyk. Korespondent dla „Springerin” (Wiedeń), pisze kolumnę dla „e-flux Journal” (Nowy Jork). Jest związany z trwającym projektem *Former West* rozpoczętym przez BAK, basis voor actuele kunst z Utrechtu. Jednocześnie pracuje nad pracą dokorską na temat organizacji wystaw i wyobrażeń politycznych na Uniwersytecie w Lund. W latach 2002-2009 pełnił funkcję koordynatora Programu Studiów Krytycznych na Akademii Sztuki w Malmö. W 2012 roku objął funkcję wykładowcy z dziedziny zarządzania zbiorami i organizowania wystaw na Uniwersytecie Goldsmiths w Londynie. Od 1999 do 2002 pełnił funkcję dyrektora w Overgarden – Instytucie Sztuki Współczesnej w Kopenhadze, oraz kuratora NIFCA w Helsinkach w latach 2003-2004. Sheikh był również redaktorem pisma *Øjeblikket* (1996-2000), oraz członkiem grupy realizującej projekt GLOBE (1993-2000). Jako kurator sprawował pieczę nad następującymi projektami: *Vectors of Possibility*, BAK, Utrecht (2010), *All That Fits: The Aesthetics of Journalism*, QUAD, Derby (2011), *Do You Remember the Future?*, Etagi, St. Petersburg (2011), oraz *Unauthorized*, Inter Arts Center, Malmö (2012). Do jego najnowszych publikacji zaliczają się antologie: *We are all Normal* (wspólnie z Katją Sander), Black Dog Publishing, Londyn, 2001; *Knut Asdam* (monografia), *Fine Arts Unternehmen*, Zug, 2004; *In the Place of the Public Sphere?*, b_books, Berlin, 2005; *Capital (It Fails Us Now)*, b_books, Berlin, 2006; oraz *On Horizons* (wspólnie z Marią Hlavajovą i Jill Winder), BAK, 2011. Zbiór jego esejów zostanie wydany przez b_books.

SIMON SHEIKH is a freelance curator and critic. He is a correspondent for Springerin, Vienna, and a columnist for e-flux Journal, New York. He is a researcher for the ongoing *Former West* project, initiated by BAK in Utrecht, as well as undertaking doctoral studies at in Lund on the topic of exhibition-making and political imaginaries. He was Co-ordinator of the Critical Studies Program, Malmö Art Academy in Sweden, 2002-2009. Beginning September 2012, Sheikh is a Senior Lecturer in Curating at Goldsmiths University, London. He was director of Overgaden – Institute for Contemporary Art in Copenhagen, 1999-2002 and Curator at NIFCA, Helsinki, 2003-2004. Editor of the magazine *Øjeblikket* 1996-2000, and a member of the project group GLOBE 1993-2000. His recent curatorial work includes exhibitions such as *Vectors of Possibility*, BAK, Utrecht, 2010, *All That Fits: The Aesthetics of Journalism*, QUAD, Derby, 2011, *Do You Remember the Future?*, Etagi, St. Petersburg, 2011, and *Unauthorized*, Inter Arts Center, Malmö, 2012. Recent publications include the anthologies *We are all Normal* (with Katya Sander), Black Dog Publishing, London 2001, *Knut Asdam* (monograph), Fine Arts Unternehmen, Zug, 2004, *In the Place of the Public Sphere?*, b_books, Berlin, 2005, *Capital (It Fails Us Now)*, b_books, Berlin, 2006, and *On Horizons* (with Maria Hlavajova and Jill Winder, BAK, 2011). A collection of his essays is forthcoming from b_books.



ANETA SZYŁAK jest kuratorką i teoretyczką sztuki. Współzałożycielka, a obecnie Dyrektorka Artystyczna Instytutu Sztuki Wyspa – działającego na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej, platformy intelektualnej dla współczesnej kultury wizualnej. Dyrektorka Artystyczna Alternativa od 2010 roku. Jej projekty charakteryzują się poszukiwaniem wnikliwych odpowiedzi na pilne i istotne problemy współczesności poprzez metody praktyki ulokowanej. Wśród najważniejszych jej projektów znajdują się *Materialność* (2012 z Arne Hendriksem, Ines Moreira i Leire Vergara), *Buildings and Remnants* (2012, z Ines Moreira), *Praca i Wypoczynek* (2011), *Estrangement* (2011, 2010, z Hiwą K), *Na Okrągło 1989-2009* (Hala Stulecia, Wrocław, 2009), *Kolekcja niemożliwa* (Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2008), *Chosen* (Digital Art Lab w Holon, Izrael, 2006, wspólnie z Galit Eilat), *Ewa Partum: Legalność Przestrzeni* (Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2006), zbiorowego projektu *You won't Feel a Thing: On Panic, Obsession, Rituality and Anaesthesia* (Kunsthau Dresden, 2006). Jej wcześniejsze projekty obejmują m.in. *Strażników Doków* (Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2005), *Palimpsest Muzeum* (Łódź, 2004), *BHP* (Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2004) i *Architectures of Gender* (Sculpture Center, Nowy Jork, 2003). Wykładowczyni renomowanych uczelni, w tym Uniwersytetu Kopenhaskiego, Bard College, New School University, czy nowojorskich: Queens College i NYU; jako wizytująca profesor pracowała w Akademii der bildende Kunst in Moguncji. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską *Curating Context. The Palimpsest* w ramach Curatorial / Knowledge na Goldsmiths na Uniwersytecie Londyńskim oraz na Uniwersytecie Kopenhaskim.

ANETA SZYŁAK – a curator and writer, co-founder and currently the director of the Wyspa Institute of Art. Since 2010 the artistic director of Alternativa. Szyłak has a long interest in located practice and her exhibitions are characterized by a strong response to cultural, political, social, architectural and institutional particularities and include: *Materiality for Alternativa* (with Arne Hendriks, Ines Moreira and Leire Vergara 2012), *Buildings and Remnants* (Fabrika Asa, Porto, 2012 with Ines Moreira), *Estrangement for Alternativa* (with Hiwa K, 2011), *Labor and Leisure for Alternativa* (2011), *Estrangement* (with Hiwa K) at the Showroom, London (2010); *Over and Over Again* at the Centennial Hall, Wrocław (2009); *Chosen* in the Digital Art Lab in Holon (with Galit Eilat); *Translate: The Impossible Collection* at Wyspa (2008); *Ewa Partum: The Legality of Space* at Wyspa, *You won't feel a thing: On Panic, Obsession, Rituality and Anaesthesia* in Kunsthau Dresden, and Artur Zmijewski: *Selected Works* at Wyspa (all in 2006); *Dockwatchers* (2005, Wyspa); *Palimpsest Museum* (2004, Lodz Biennale); *Health & Safety* (2004, Wyspa); *Architectures of Gender* (2003, SculptureCenter, New York) and others. She has taught and lectured at many art institutions and universities including the Dutch Art Institute in Arnhem, New School University, Queens College and New York University, Florida Atlantic University, Goldsmith College in London, Copenhagen University, and worked as a guest professor at the Akademie für Bildende Künste in Mainz, Germany. Currently she is finalizing her Ph.D. thesis entitled *Curating Context. The Palimpsest* at Goldsmiths College in London and Copenhagen Doctoral School, Copenhagen University.



BERT THEIS to artysta, aktywista i kurator mieszkający w mediolańskiej dzielnicy Isola (Włochy). Był jednym z założycieli Centrum Sztuki Isola oraz Urzędu ds. Miejskiej Transformacji. Kurator pomocniczy wielu projektów organizowanych przez Centrum Sztuki Isola, kurator *Territoria 4 / The Great Leap* na zlecenie Centrum Sztuki Pecci w Prato (Włochy) w 2009. Jego prace powstawały głównie w przestrzeni publicznej takich miast jak Bruksela, Mediolan, Strasburg, Paryż, Chamarande, Luksemburg, Volterra, Shenzen czy Gdańsk. Brał udział w Münster Sculpture Projects 1997, Manifesta 2 i licznych międzynarodowych wystawach, m.in. Biennale w Wenecji oraz biennale w Tajpej, Tiranie, Stambule, Gwangju i Busanie. Jego monografia *Some Works* (g/eng) została opublikowana przez Hatje Cantz w 2003, a druga monografia *Building Philosophy* (f/it/eng) ukazała się w 2010 nakładem Domaine départemental de Chamarande (Francja).

BERT THEIS is an artist, activist and curator based in Isola, Milan, Italy. Co-founder of Isola Art Center and out-Office for Urban Transformation. Sub-Curator of several projects for Isola Art Center and curator of *Territoria 4 / The Great Leap*, for the Pecci Art Center, Prato, Italy 2009. His works have been mainly created for public spaces in cities like Brussels, Milan, Strasbourg, Paris, Chamarande, Luxembourg, Volterra, Shenzen, Gdansk and other spots. He participated in Münster Sculpture Projects 1997, Manifesta 2 and numerous international shows including the Venice Biennale and the biennials of Taipei, Tirana, Istanbul, Gwangju and Busan. His monograph *Some Works* (g/eng) was published by Hatje Cantz in 2003, and his second monograph *Building Philosophy* (f/it/eng) by Domaine départemental de Chamarande, France, in 2010.



MIRJAM VARADINIS jest historyczką sztuki, a od września 2002 kuratorką Kunsthau Zürich. Odpowiada za sztukę współczesną; zorganizowała liczne wystawy, m.in. wystawę grupową *Shifting Identities – (Swiss) Art Now* oraz wystawy indywidualne takich artystów jak Rosa Barba, Adrian Paci, Mircea Cantor, Runa Islam, Tino Sehgal, Erik van Lieshout, Aleksandra Mir, Nedko Solakov, Urs Fischer, David Shrigley i inni. Jest autorką wielu katalogów i książek o artystach. W 2012 roku była kuratorką TRACK – wystawy 41 międzynarodowych artystów w Ghent (Belgia) (www.track.be). W 2006 była kuratorką corocznego festiwalu *Printemps de Septembre* w Tuluzie (Francja). W 2005 wspólnie z Annie Wu uruchomiła internetową platformę www.azple.com.

MIRJAM VARADINIS is art historian and a curator at Kunsthau Zürich since September 2002. There she is in charge for contemporary art and has organized various exhibitions, among others the group show *Shifting Identities – (Swiss) Art Now* and solo exhibitions with Rosa Barba, Adrian Paci, Mircea Cantor, Runa Islam, Tino Sehgal, Erik van Lieshout, Aleksandra Mir, Nedko Solakov, Urs Fischer, David Shrigley a.o. She has published numerous catalogues and artist books. In 2012 she has been the co-curator of TRACK, an exhibition with 41 international artists in the city of Ghent, Belgium (www.track.be). In 2006 she has curated the annual festival *Printemps de Septembre* in Toulouse (France). In 2005 she launched Internet-Platform www.azple.com (in collaboration with Annie Wu).



JOANNA WARSZA kuratorka specjalizująca się sztukach wizualnych i scenicznych oraz architekturze. Razem z Arturem Żmijewskim była kuratorką 7. Biennale w Berlinie. Kuratorka Finisazu Stadionu Dziesięciolecia i Jarmarku Europa. Kuratorka Pawilonu Gruzińskiego na 55. Biennale w Wenecji. Ukończyła Warszawską Akademię Teatralną i podyplomowy kurs na wydziale tańca na Paryskim Uniwersytecie 8. Jest założycielką niezależnej Fundacji Laury Palmer. Joanna pracuje głównie w sferze publicznej i nadzoruje projekty poświęcone badaniu postaw społecznych i politycznych, jak choćby niewidzialność wietnamskiej społeczności w Warszawie, fenomen Programu Wymian Młodzieżowych: Polska-Izrael czy dziedzictwo postsowieckiej architektury na Kaukazie. Razem z Krzysztofem Wodiczko prowadzi seminarium na temat konfliktu, traumy i sztuki oraz niewerbalnych form wyrazu we współczesnej kulturze w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Realizowała projekty między innymi we współpracy z teatrem berlińskim Hebbel am Ufer, warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, AICA Armenia, GeoAir Tbilisi, Centrum Pompidou oraz Biennale de Belleville. Jest redaktorką książek *Stadion X. Miejsce, którego nie było* (2009) i *Nie lekajcie się* (2012). Joanna mieszka i pracuje w Berlinie oraz w Warszawie. | www.laura-palmer.pl

JOANNA WARSZA is a curator for performing, visual arts and architecture. She has been an associate curator of the 7th Berlin Biennale (together with Artur Żmijewski). Curator of Finissage of the 10-th Anniversary Stadium and Jarmark Europa Market. Curator of Georgian Pavilion in 55th Biennale di Venezia. She graduated from the Warsaw Theater Academy and completed a postgraduate course at the University of Paris 8 dance department. She is a founder of the independent platform Laura Palmer Foundation. Joanna has worked mostly in the public realm, curating projects that examine social and political agendas, such as the invisibility of the Vietnamese community in Warsaw, the phenomenon of Israeli Youth Delegations to Poland, or the legacy of post-Soviet architecture in the Caucasus. Together with Krzysztof Wodiczko she runs a seminar on conflict, trauma and art at the Warsaw Higher School for Social Psychology as well as on the performativity in contemporary culture. She has realized projects with Berlin theater Hebbel am Ufer, Warsaw Museum of Modern Art, the AICA Armenia, the GeoAir Tbilisi, the Centre Pompidou or Biennale de Belleville, among others. She is an editor of *Stadium-X – A Place That Never Was* (2009) and *Forget Fear* (2012). Joanna lives and works in Berlin and Warsaw. | www.laura-palmer.pl



AGNIESZKA WOŁODŹKO studiowała na Wydziale Malarstwa i Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w latach 1980-1986, obecnie doktorantka Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje jako artystka (zajmuje się malarstwem, fotografią, instalacją, pracami dźwiękowymi, wideo, akcjami, realizacją warsztatów artystycznych dla różnych grup społecznych i tworzeniem idei), kuratorka i autorka tekstów o sztuce i kulturze współczesnej. Brała udział w wielu wystawach i projektach artystycznych w kraju i na świecie. Przebywała na pobytach rezydencyjnych w Nowym Jorku, Reykjavíku, Helsinkach, Grazu, Bremie, Japonii i Berlinie. Wydała książkę fotograficzną *Japonia 2002-2003. Dziennik fotograficzny* (Wyd. Ryszard Ziarkiewicz, 2005). Obecnie przygotowuje do druku książkę fotograficzną o gdańskich muralach. Od 2000 roku zatrudniona jako kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia w Gdańsku.

AGNIESZKA WOŁODŹKO graduated from the Department of Painting and Graphics of Academy of Fine Arts in Gdańsk in 1980-1986, now a PhD candidate at the Department of Social Sciences of the University of A. Mickiewicz in Poznań. Works as an artist (engaged in painting, photography, installation, sound works, video, actions, realization of artistic workshops for various social groups and the creation of ideas), curator and author of texts on the contemporary art and culture. Participated in many exhibitions in Poland and abroad. She was artist-in-residence in New York, Reykjavik, Helsinki, Graz, Bremen, Japan and Berlin. Published a photographic book *Japan 2002-2003. Photo diary* (edited by Ryszard Ziarkiewicz Publishing House, 2005). Currently she is preparing to print her photographic book about murals in Gdańsk. Since 2000 she has been employed as the curator at Łażnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk.

