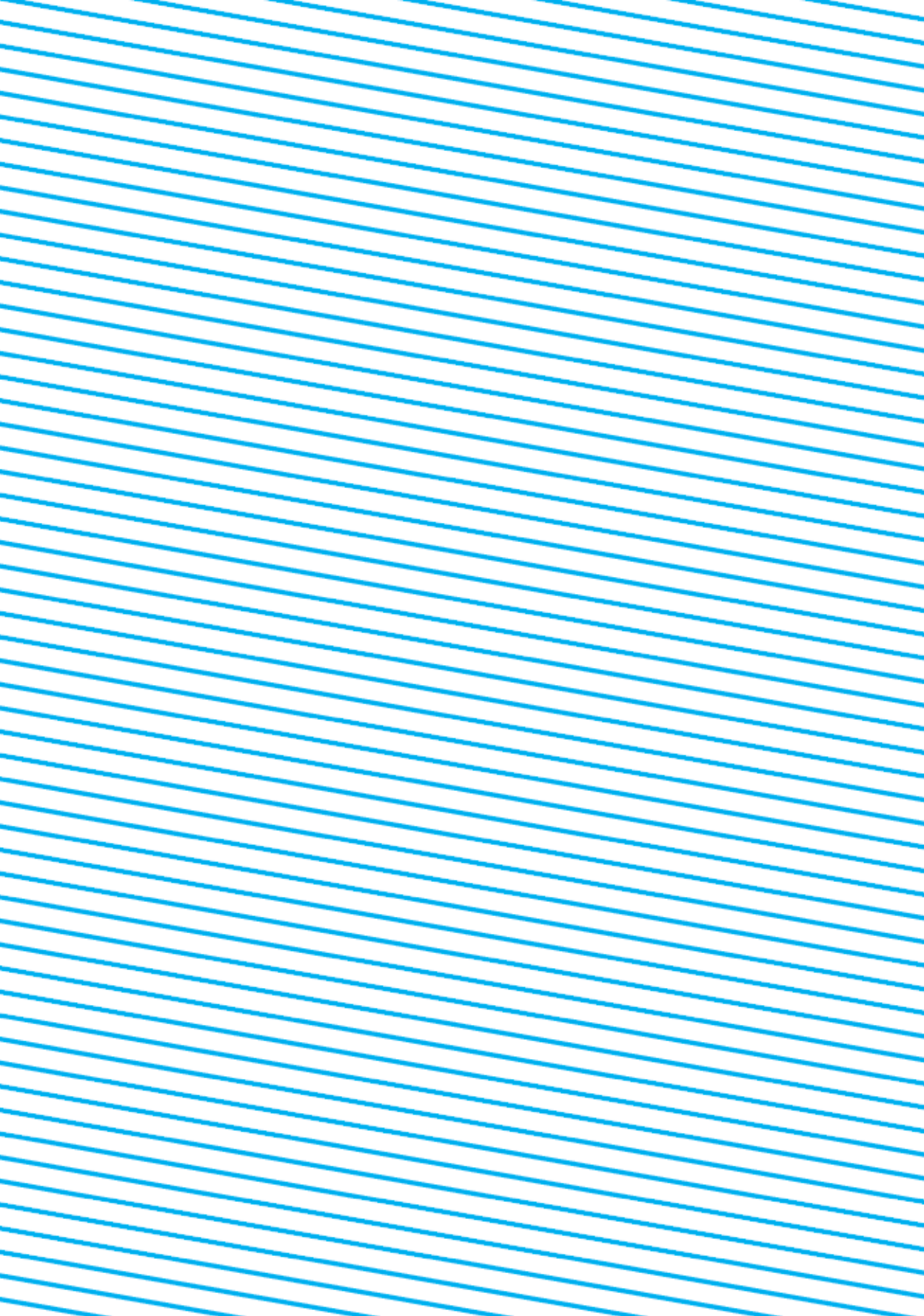


Sztuka i przestrzeń publiczna
Art and Public Space





Pierwsze sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska
26 lutego 2011

The first symposium of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk
26 February 2011

Sztuka i przestrzeń publiczna **Art and Public Space**

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia
Gdańsk 2011

Laznia Centre for Contemporary Art
Gdańsk 2012

| *Sztuka i przestrzeń publiczna*
| *Art and Public Space*

| Pierwsze sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska 26 lutego 2011
Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia
| *The first symposium of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk 26 February 2011*
Laznia Centre for Contemporary Art

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

Redakcja / *Edited by*
Jacek Dominiczak, Kamila Wielebska, Anna Szywnelska

Wydanie I / *First Edition* Printed in Poland Gdańsk 2012

Tłumaczenie / *Translation*
Aleksandra Szkudłapska
Teksty dodatkowe / *Additional Texts*
Karolina Koriat (tekst / *text by* Jadwiga Charzyńska, *Art and Public Space*)
Karolina Kolenda (teksty / *texts* Marta Madejska, Joanna Erbel)

Korekta tekstu polskiego / *Polish proofreading*
Izabela Mrówczyńska

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 Łażnia w Gdańsku / *Łażnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk*
ul. Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk, www.laznia.pl

Druk / *Print*: Drukarnia Mirotki

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

ISBN 978-83-61646-36-5

Spis treści

Contents

Wstęp | Introduction

Jacek Dominiczak, Kamila Wielebska i Anna Szynewsk
Od redaktorów | From the Editors 9 |

Jadwiga Charzyńska
Wstęp. Sztuka i przestrzeń publiczna | Art and Public Space 11 |

Teksty. Pierwsze sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska | Texts. The First Symposium of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk

Jacek Dominiczak
Sformułowanie kluczowych pytań | Formulating the Key Questions 19 |

Enrico Lunghi
Lubię pracować długoterminowo | I like to Work Long-term 27 |

Julia Draganović
Kilka uwag na temat procesów decyzyjnych w sztuce publicznej |
Making Your Mind Up. Some Thoughts about Decision Making Processes in Public Art 33 |

Norbert Weber
Zwykłe-niezwykłe | Ordinary-Extraordinary 45 |

Jacek Dominiczak
Ku przestrzeni wnętrza. Sztuka i kondycja dialogiczna |
Towards the Space of Interiors. Arts and the Condition of the Dialogic 53 |

Jiyeon Lee
Nowy trend sztuki publicznej w Korei | New Trend of Public Art in Korea 57 |

Joanna Orlik
Kogo zaczepia sztuka w przestrzeni publicznej? |
Who is Accosted by Art in the Public Space? 63 |

Halina Taborska
Rzeźba w przestrzeni publicznej – wrażliwe treści i lokalizacje |
Sculpture in Public Space – Sensitive Themes and Locations 67 |

Teksty dodatkowe | Additional Texts

Jadwiga Charzyńska
Transgresja artystyczna w przestrzeni publicznej | Artistic Transgression in Public Space 83 |

Marta Madejska
Odkrywanie, odczytywanie i organizowanie miasta,
czyli łódzki eksperyment ekologiczny |
Exploring, Reading and Organising the City, or An Ecological Experiment in Łódź 101 |

Joanna Erbel
O tym, co się stało, że sztuka w przestrzeni publicznej stała się kluczowym
obszarem walki o lepsze życie w mieście, a potem przestała nim być |
On How Art in Public Space Became a Key Space for the Fight
for a Better Life in the City and Then Ceased to Be It 117 |

Noty autorów | Notes on the Authors 137 |

| Sympozjum zorganizowane w ramach projektu Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska realizowanego przez Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia
| Projekt objęty honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego oraz Marszałka Województwa Pomorskiego, Mieczysława Struka
| Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Konkursu GZMG:
Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz
| Projekt dofinansowany przez **Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego**

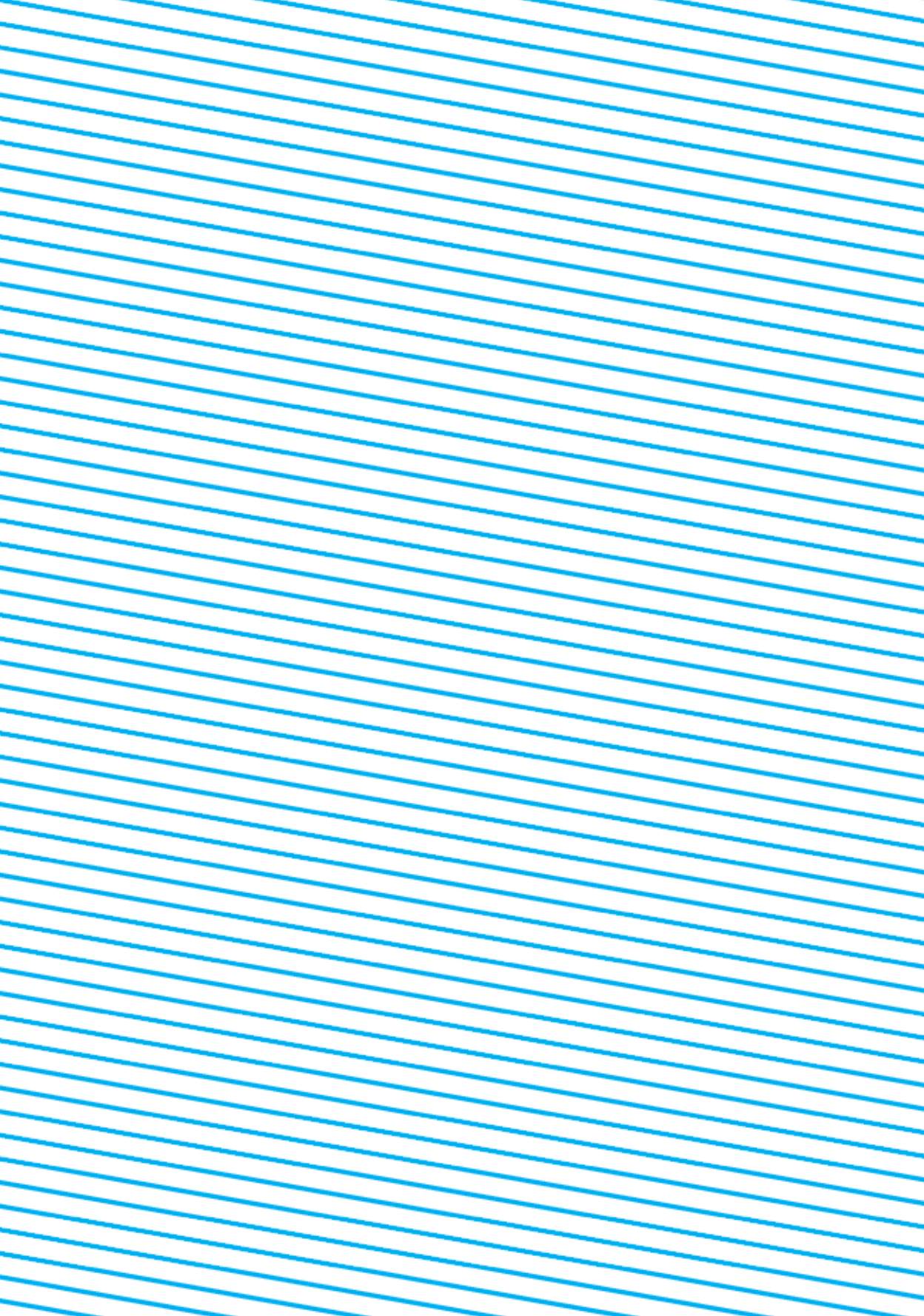
| The symposium organised within the framework of The Outdoor Gallery of the City of Gdansk project realised by Laznia Centre for Contemporary Art in Gdansk.
| Honorary patrons of the project: Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski and the Marshal of Pomorskie Voivodeship, Mieczyslaw Struk
| President of the Organising Committee of the International Competition of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk: Mayor of the City of Gdansk Pawel Adamowicz
| Project supported by **Ministry of Culture and National Heritage**



Wprowadzenie

Introduction





Od redaktorów From the Editors

Książka ta jest zapisem i materialnym śladem pierwszego sympozjum Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska, które odbyło się 26 lutego 2011 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia w Gdańsku.

Sympozjum, zatytułowane *Sztuka i przestrzeń publiczna*, było pierwszą próbą refleksji nad dotychczasowymi działaniami Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska podejmowanymi na międzynarodową skalę. Udział w wydarzeniu wzięli nie tylko jej członkowie-jurorzy, ale też artyści, konsultanci i sympatycy tego przedsięwzięcia oraz reprezentanci Pomorskiej Kolei Metropolitalnej zapowiadający swoją obecnością kolejną, piątą już edycję konkursu organizowanego przez Galerię.

Zawarte w głównej części książki wystąpienia członków jury i konsultantów Galerii pokazują różnorodne aspekty obecności sztuki w przestrzeni publicznej, dotyczą problemów i wyzwań, jakie stwarza ta trudna i fascynująca relacja. Ich wspólnym kontekstem był konkretny obszar w mieście: otaczająca Łażnię przestrzeń zaniedbanej dzielnicy Dolne Miasto i podejmowane tam działania. To właśnie tu realizowane są prace artystów wyłonione w pierwszych czterech edycjach zamkniętego i międzynarodowego konkursu. Niektóre z nich, w trakcie sympozjum pozostające jeszcze w sferze planów, zostały już wykonane. Niedługo pojawią się kolejne, sprawdzając w praktyce teoretyczne założenia współistnienia sztuki i przestrzeni publicznej, przestrzeni użytkowanej nie tylko przez

This publication is a recording and material proof of the first symposium of the Outdoor Gallery of the City of Gdańsk, which took place on 26 February 2011 at the "Łażnia" Centre for Contemporary Art in Gdańsk.

The symposium, entitled *Art and Public Space*, was the first attempt at reflecting on the actions of the Outdoor Gallery of the City of Gdańsk, which resonate on an international scale. Not only its member-jurors were in attendance. The event attracted artists, advisors and supporters of this enterprise as well as representatives of the Pomerania Metropolitan Railway, whose participation heralded the next (fifth) edition of the Gallery's competition.

Speeches given by members of the jury and the Gallery's advisors, which form the gist of the present publication, demonstrate the various aspects of the presence of art in the public space, touching upon the problems and challenges created by this difficult and fascinating relationship. Their common context was a specific area of the city: the squalid Dolne Miasto district surrounding Łażnia and actions undertaken there. It is precisely there that the artworks selected in the first four editions of the closed international competition are being implemented. Some of them that had remained in the sphere of plans during the symposium, have already been realised. New ones are going to follow soon, putting into practice the

zainteresowanych sztuką gości odwiedzających Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ale także – a może przede wszystkim – okolicznych mieszkańców.

Publikację wzbogacamy też o teksty niezwiązane bezpośrednio z sympozjum, lecz dotyczące przemian, jakie dokonują się dzięki wzajemnemu oddziaływaniu przestrzeni publicznej i pokazywanej w jej obrębie sztuki. Dzięki tekstowi Jadwigi Charzyńskiej *Transgresja artystyczna w przestrzeni publicznej* możemy spojrzeć szerzej na działalność Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia jako instytucji wchodzącej w dialog ze swym najbliższym otoczeniem. Dwa pozostałe pozwalają przyjrzeć się funkcjonowaniu sztuki i działań twórczych w przestrzeni publicznej innych polskich miast: Łodzi, gdzie opisywane przykłady inicjowane są przez Muzeum Sztuki – tekst Marty Madejskiej, *ODKRYWANIE, ODCZYTYWANIE I ORGANIZOWANIE MIASTA, czyli łódzki eksperyment ekologiczny* oraz Warszawy, w której w ciągu ostatnich kilku lat pojawiły się najbardziej dyskutowane, zarówno w środowisku związanym ze sztuką, jak i przez publiczność, realizacje sztuki w przestrzeni publicznej – tekst Joanny Erbel, *O tym, co się stało, że sztuka w przestrzeni publicznej stała się kluczowym obszarem walki o lepsze życie w mieście, a potem przestała nim być*.

Tomem tym podsumowujemy pięcioletni etap pracy Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska poszukując rozwiązań na przyszłość. Zapraszamy do lektury z nadzieją, że pobudzi ona wszystkich zainteresowanych tematem do wspólnej pracy i dialogu.

Jacek Dominiczak,
Kamila Wielebska i Anna Szyrwelska

theoretical assumptions of the coexistence of art and the public space: space used not only by art lovers visiting the Łaźnia CCA, but also – perhaps most importantly – by the local inhabitants.

The publication is enriched by texts, which, albeit not directly connected with the symposium, pertain to the transformations which occur due to the mutual relationship between the public space and art shown there. Jadwiga Charzyńska's text *Artistic Transgression in the Public Space* provides a broader look at Łaźnia CCA as an institution that enters into dialogue with its immediate surroundings. The two remaining texts describe the functioning of art and creative actions in the public space of other Polish cities: Łódź, where the described examples are initiated by the Museum of Art (Marta Madejska, *EXPLORING, READING AND ORGANISING THE CITY, or an ecological experiment in Łódź*) and Warsaw, where some of the most discussed – both by the art circles and the general public – works of art in the public space appeared in the course of the last few years (Joanna Erbel, *On how art in public space became a key space for the fight for a better life in the city and then ceased to be it*).

This publication sums up the five years of the Outdoor Gallery of the City of Gdańsk's work and looks for solutions for the future. We present this book to you in the hope that it will encourage everyone interested in the subject to engaging in joint effort and dialogue.

Jacek Dominiczak,
Kamila Wielebska and Anna Szyrwelska

Jadwiga Charzyńska

Wstęp. Sztuka i przestrzeń publiczna Art and Public Space

Międzynarodowy konkurs Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska swoją pierwszą edycję miał w 2005 roku. Moje podsumowanie siłą rzeczy będzie pokazywało ten projekt „od środka”.

Zwycięskie projekty konkursu I edycji były dla nas pilotażowym działaniem. Koncepcje artystyczne przedstawione przez artystów zostały skonfrontowane choćby z możliwościami technicznymi. Jako pierwsza została zrealizowana koncepcja Lexa Rijkersa i Daniela Milohnica *LKW Gallery* (Niemcy). Obiekt, niebieska ciężarówka, stanął pod mostem w czerwcu 2008 roku i od początku stał się oazą dla dzieci i młodzieży. W sezonie, czyli od wiosny do jesieni, organizujemy cykle warsztatów, w których uczestniczy okoliczna młodzież i dzieci. Następnie zmierzaliśmy się z realizacją projektów *Niewidzialna brama / Invisible Gate*, autorstwa Front Studio z Nowego Jorku i *Staging Anonymous* Dominika Lejmana (Polska), zrealizowanych w 2009 roku oraz *Undercover* Esther Stocker (Austria), pracy powstałej w 2010 roku. Kolejne dzieła – efekt III edycji – mają wpisać się w krajobraz Dolnego Miasta w najbliższych latach. W 2011 roku przestrzeń pod mostem na ulicy Śluza rozświetlił się subtelnym projektem *Kropłe bursztyny / Amber Drops* szwajcarskiego duetu – Freda Hatta i Daniela Schlaepfera, natomiast na przełomie lat 2012 i 2013 powstaną *Zapach koloru / The Scent of Colour* według koncepcji Carmen Einfinger (USA) oraz *Wódz-huśtawka / Leader-Swing*

The 1st edition of the international contest – The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk, was launched in 2005. The following comments are my summary of the activities from an insider’s perspective.

The winning projects in the 1st edition of the contest proved to be a pioneer’s experience. Artistic concepts presented by the participants were confronted with technical limitations. The first project scheduled for realization was Lex Rijkers’ and Daniel Milohnic’s *LKW Gallery* (Germany). The object, a blue lorry, was located under a flyover in June 2008 and since then has become a kind of oasis for children and teenagers. In warm months, from springtime through autumn we organize workshops and invite local youths to participate. Next we faced the challenge of *Invisible Gate* by Front Studio (NY, USA) and *Staging Anonymous* by Dominik Lejman (Poland), installed in 2009, and Esther Stocker’s *Undercover* (Austria), accomplished in 2010. The following works, the winning projects of the 3rd edition are scheduled to be constructed within Gdańsk’s Lower Town in the following years. In 2011, the space under the bridge at Śluza Street will be illuminated by a subtle invention called *Amber Drops* by Swiss artistic duo Fred Hatt and Daniel Schlaepfer. At the turn of 2012 and 2013, we plan to implement *The Scent of Colour*, a concept of Carmen Einfinger (NY, USA), and *Leader-Swing*, designed by Spanish sculptor Fernando Sanchez Castillo. We



| Podpis do foto

zaprojektowany przez hiszpańskiego rzeźbiarza Fernando Sancheza Castillo. Została już ogłoszona IV edycja. Na jej wyniki musimy jeszcze poczekać.

Podjęta tu dyskusja jest rodzajem deklaracji postrzegania przestrzeni publicznej oraz rozważenia jej zarówno w kontekście dzielnic zabytkowych, gdzie nowoczesne elementy są wpisywane w historyczną tkanę, jak również w odniesieniu do nowych inwestycji. Bardzo spektakularnym przedsięwzięciem jest planowana inwestycja Pomorska Kolej Metropolitalna.

Realizując trwałe dzieła sztuki na ulicach i skwerach Dolnego Miasta zmierzamy do przekształcenia tej dzielnicy w atrakcyjne miejsce – zarówno dla mieszkańców, jak i turystów. Sprzyjają temu również powstałe oraz planowane inwestycje kulturalne w tym rejonie miasta. Dolne Miasto, mając z jednej strony muzea, teatry i filharmonię, a z drugiej strony otoczone zielenią fortyfikacje napoleońskie, jest wspaniałym miejscem na przekształcenie tej dzielnicy w swego rodzaju salon gdańskiej Starówki.

have already announced the opening of the 4th edition and we are still waiting for the final results.

This discussion is supposed to be a kind of declaration of how we perceive public space and an occasion to discuss it in the context of historically valuable quarters, where modern elements intertwine with historic architecture as well as in relation to new investments. We are looking forward to the most spectacular project – the Pomeranian Metropolitan Rail.

By installing permanent works of art in the streets and squares of the Lower Town, we are heading towards the goal of turning the neighbourhood into a location that would be attractive both to local people and tourists. The vision is further supported by accomplished and scheduled cultural investments in the area. The Lower Town, comprising museums, theatres and the Philharmonic and Napoleonic fortifications encircled by greenery, is a perfect place waiting to be transformed into a kind of downtown neighbour of Gdańsk's Old Town.



| Podpis do foto

Jako instytucja kultury chcemy zapewnić ludziom odwiedzającym Dolne Miasto urozmaicony program: wystawy, koncerty i wiele innych atrakcji artystycznych zapewniających ciekawe spędzenie czasu w tej części miasta. Działania dotychczas podjęte w ramach Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska mają na celu przede wszystkim wpłynięcie na zmianę wizerunku remontowanej dzielnicy. Już w trakcie realizacji, na samym początku, zetknęliśmy się z problemami technicznymi, które spowodowały rezygnację z projektu Philippe Rahma. Jednakże to nie jedyne problemy, z jakimi przyszło nam się zmierzyć. W przypadku *Niewidzialnej bramy* ograniczenia, takie jak na przykład zbyt niski most, spowodowały odstępstwa od projektu, podyktowane między innymi względami bezpieczeństwa. Realizacje w przejściu podziemnym przy ul. Łąkowej to przede wszystkim generalne remonty: w przypadku pracy Dominika Lejmana – instalacji elektrycznej, a w przypadku Esther Stocker – daszków i konstrukcji stalowych przystanków autobusowych. Kolejne projekty są

As a culture institution we intend to provide an attractive programme to the visitors in the Lower Town: exhibitions, concerts and other artistic attractions contributing to quality leisure time spent in this area. First and foremost, the activities undertaken so far within the Outdoor Gallery of the City of Gdańsk are supposed to trigger a change in the image of the renovated quarter. During the implementation phase we faced technical problems which prevented us from accomplishing Philippe Rahm's project. These have not been the only issues we have stumbled upon. In the case of the *Invisible Gate*, the height of the bridge and other conditions forced us to modify the project for safety reasons. Projects realised in the underground passage at Łąkowa Street involved general renovation work: in the case of Dominik Lejman's project – the electric installation, in the case of Esther Stocker's project – the roof and steel constructions of bus shelters. The following projects are similarly related with investments in the Lower Town. It is yet another





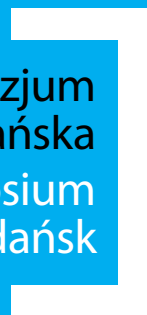
powiązane z inwestycjami na Dolnym Mieście. To także efekt doświadczeń i współpracy wszystkich zainteresowanych instytucji.

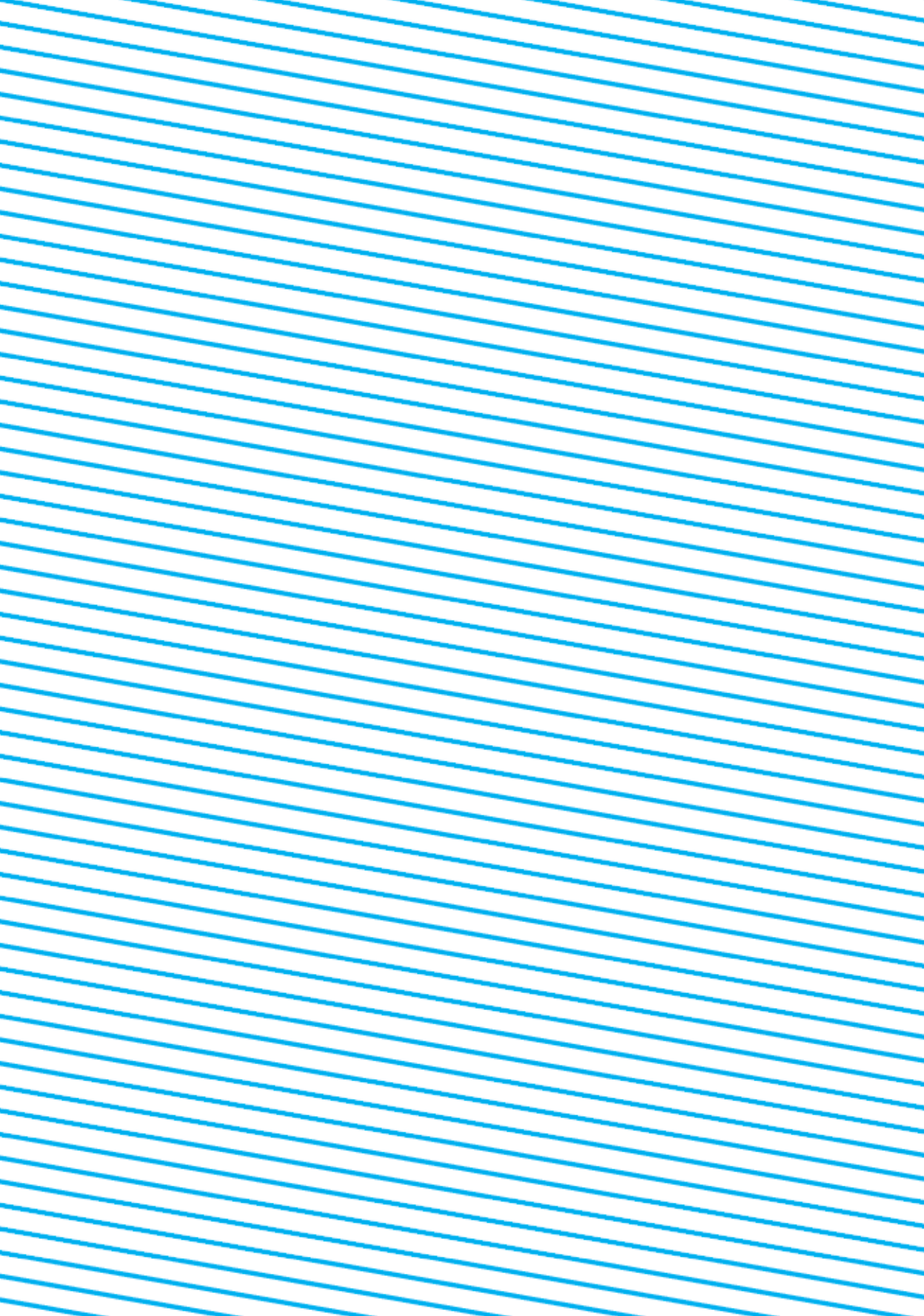
Wyzwania, jakie stawia przed nami przestrzeń publiczna, powiązane są także z tym, co dzieje się w niej choćby ze względu na agresywny zalet wszelkiego rodzaju reklam. Myśląc o naszym wpływie na wizerunek przestrzeni miejskiej, musimy pamiętać także o opanowaniu tej dość niepokornej materii. Spoglądamy na nowe projekty jak na sposób pozwalający artystom wpłynąć na humanizację tych miejsc. Dotychczasowe doświadczenia z realizacji, na przykład na skrzyżowaniu ulic, w przejściu podziemnym czy skwerze, dają podstawę do stawiania czoła podobnym potrzebom i ograniczeniom. Oczywiście specyficzny charakter inwestycji, jaką jest kolej podmiejska, wprowadza jeszcze więcej ograniczeń, lecz mam nadzieję, będzie to wpływać korzystnie i stymulująco na artystyczne przedsięwzięcia.

effect of experience and cooperation of all the institutions involved.

The challenges imposed by public space include aggressive invasion of advertising of all kinds. If we are taking care of the image of public space, we mustn't forget about working out the ways to tame this problematic matter too. We consider new investments as places that offer the artists an opportunity to give them a more humanistic quality. The experience we have gained so far during the realisation at crossroads, in an underground passage or at a square gives us a practical foundation to face future limitations and requirements. Obviously the specific character of the investment of Metropolitan Rail imposes a higher level of limitations, however I hope it could actually additionally inspire artistic enterprises.

Teksty. Pierwsze sympozjum
Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska
Texts. The First Symposium
of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk





Jacek Dominiczak

Wstęp. Prezentacja kluczowych pytań Introduction. Presentation of the Key Questions

Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska została wymyślona przez Jadwigę Charzyńską, która zaprosiła do jury projektu niezwykle dużą grupę osób z wielu dobrze znanych instytucji europejskich. Jako zaproszeni jurorzy czujemy się znakomicie mając możliwość pracować razem już przez pięć lat. Projekt ten widziany z europejskiego punktu widzenia jest naprawdę wyjątkowy, bo pięć lat daje długą perspektywę, możliwość obserwacji budowanych obiektów sztuki, zdystansowaną refleksję i przewidywanie kolejnych etapów projektu. Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska stwarza niezwykle warunki do pracy nad sztuką w przestrzeni publicznej. Przy tak dobrych warunkach projekt jest ogromnym wyzwaniem dla jurorów. Kładzie on na nas ogromną odpowiedzialność, zarówno podczas zapraszania artystów do konkursu, jak i ostatecznego wybierania projektów do realizacji.

Któregoś dnia w 2010 roku, kiedy wszyscy siedzieliśmy w biurze Jadwigi Charzyńskiej rozmawiając o Galerii, Enrico Lunghi zwrócił uwagę na to, że pięć lat wspólnej pracy wymaga jakiegoś podsumowania, potrzebuje naszych przemyśleń. Pytał o to, czym w rzeczywistości jest projekt Galerii Zewnętrznej. Jak sposób myślenia o gdańskiej Galerii Zewnętrznej ma się do myślenia prezentowanego w Europie i na świecie? Po około dziesięciu minutach zgodziliśmy się, że potrzebujemy sympozjum.

Koncepcja od samego początku zakładała, że sympozjum będzie procesem pisania książki

The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk was created by Jadwiga Charzyńska. Jadwiga has invited an extraordinary group of persons from well-known art institutions around Europe to work together as a team of the gallery's jury. Today we, the invited jurors, feel privileged to have had the opportunity to work together for the past five years. Seen from a European perspective, this project is truly unusual. Five years allow for a long perspective, the possibility to observe constructed artworks, a distanced reflection and forecasting the next steps of the project. Gdansk Outdoor Gallery offers extraordinary conditions for working on art in the public space. On account of such good working conditions, the project is extremely challenging for the jury, placing us under enormous responsibility for both inviting artists to the competitions and selecting projects for implementation.

One day in 2010, when we were all sitting in Jadwiga Charzyńska's office talking about the Gallery, Enrico Lunghi pointed out that five years of continuous work need some summaries and reflection from us. He was asking what the outdoor gallery project really was. What is the relation of the Gdansk Outdoor Gallery mind-set to the way of thinking represented in Europe and the rest of the world? It took maybe ten minutes for all of us to agree that we needed the symposium.

From the very beginning of the work the concept of the symposium was intended as a process





o Galerii Zewnętrznej. Na debatę zostały zaproszone różne, precyzyjnie określone grupy osób. Wydarzenie planowane było jako debata okrągłego stołu poszerzana o kolejne kręgi uczestników w ciągu następujących po sobie sesji.

Pierwszy krąg debaty stanowili członkowie-jurorzy Galerii: Adam Budak (ówczynie kurator sztuki współczesnej w Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum w Graz, Austria)¹, Jadwiga Charzyńska (kuratorka projektu, dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, Gdańsk), Jacek Dominiczak (Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk), Julia Draganović (niezależna kuratorka, Modena, Włochy), Enrico Lunghi (dyrektor Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luksemburg), Bettina Steinbrügge (kuratorka Belvedere w Wiedniu)², Norbert Weber (Galerie NEMO).

Drugi krąg debaty został powiększony o zaproszonych konsultantów Galerii Zewnętrznej: Jiyoon Lee (Suum Project & Academy, Londyn), Joanna Orlik (Małopolski Instytut Kultury, Kraków), profesor Halina Taborska (Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk oraz Polski Uniwersytet na Obczyźnie, Londyn). W obradach brali też udział artyści 4. edycji projektu: Alexandre Arrechea (Kuba), Thorsten Goldberg (Niemcy), Weronika Kiersztejn (Polska), Michał Kozik (Polska), Sabina Lang (Szwajcaria), Tea Makipaa (Finlandia), Olaf Nicolai (Niemcy), Bert Theis (Luksemburg).

Do trzeciego kręgu debaty zostali zaproszeni reprezentanci Pomorskiej Kolei Metropolitalnej, którzy wraz z nami przygotowywali 5. edycję projektu Galerii Zewnętrznej: Krzysztof Rudziński, Jarosław Kuik, Małgorzata Teleszyńska i Anna Wolniarska-Roszak.

Czwarty krąg był otwarty dla osób specjalnie zaproszonych do debaty: były to osoby z rejonu

of writing a book about the Outdoor Gallery. Various yet precisely defined groups of people were invited to the debate. The event was planned as a round table debate with a carefully designed sequence of enlarging the discussion circles along the subsequent sessions.

The first circle of the debate were the members-jurors of the Gallery: Adam Budak (the then modern art curator at Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum in Graz, Austria),¹ Jadwiga Charzyńska (the curator of the project, director of Łażnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk), Jacek Dominiczak (Academy of Fine Arts, Gdańsk), Julia Draganović (independent curator, Modena, Italy), Enrico Lunghi (director of Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg), Bettina Steinbrügge² (curator of Belvedere in Vienna), Norbert Weber (Galerie NEMO).

The second circle was enlarged by the advisors invited by the Outdoor Gallery: Jiyoon Lee (Suum Project & Academy, London), Joanna Orlik (Małopolska Institute of Culture, Cracow), Professor Halina Taborska (Aleksander Gieysztor Academy of Humanities in Pułtusk and the Polish University Abroad, London). The debate was also attended by artists who took part in the project's 4th edition: Alexandre Arrechea (Kuba), Thorsten Goldberg (Germany), Weronika Kiersztejn (Poland), Michał Kozik (Poland), Sabina Lang (Switzerland), Tea Makipaa (Finland), Olaf Nicolai (Germany), Bert Theis (Luxembourg).

The third circle was attended by representatives of the Pomeranian Metropolitan Railway, who were preparing the 5th edition of the Outdoor Gallery project with us: Krzysztof Rudziński, Jarosław Kuik, Krzysztof Rudziński, Małgorzata Teleszyńska and Anna Wolniarska-Roszak.

1| Permanent member of the Outdoor Gallery Jury, absent at the symposium. He is currently working as the international modern art curator at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution in Washington.

2| Bettina Steinbrügge was also absent at the symposium.

1| Stały członek jury Galerii Zewnętrznej, nieobecny na symposium. Obecnie jest międzynarodowym kuratorem sztuki współczesnej w Muzeum i Ogrodzie Rzeźb Hirshhorna, Smithsonian Institution w Waszyngtonie.

Trójmiasta, które swoimi poglądami wpływają na konstrukcję lokalnego sposobu myślenia o przestrzeni publicznej i sztuce.

W piątym kręgu debaty wzięli udział studenci z Pracowni Projektowania Wnętrz Miejskich gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz studenci z innych instytucji akademickich, nie tylko z Trójmiasta.

Do debaty został przygotowany zestaw kluczowych pytań. Ich koncepcja była osadzona w tekstach Hansa-Georga Gadamera, według którego zrozumieć coś, to wiedzieć na jakie pytanie jest to odpowiedź. Tak więc prace przygotowawcze zakończyły się sformułowaniem sześciu pytań.

Pierwsza grupa pytań była skoncentrowana na obecnych pracach Galerii Zewnętrznej. Pierwsze z nich odnosiło się bezpośrednio do definicji Gadamera i brzmiało: Jakie są kluczowe pytania, dla których prace Galerii Zewnętrznej znajdują odpowiedzi? Drugie pytanie brzmiało: Jakie dodatkowe pytania powinny być zadane w tym momencie działalności Galerii? Trzecie zaś: Jakie specyficzne pytania powinny być zadane w trakcie przygotowań do 5. edycji konkursu, gdzie tematem są projekty przystanków kolei?

Drugi zestaw pytań był powodowany naszą ciekawością, do jakiego stopnia Galeria Zewnętrzna jest częścią europejskiego sposobu myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej. Pytaliśmy więc:

- Jakie pytania powinniśmy formułować odnośnie sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej?
- Jakie są pytania sztuki współczesnej wobec współczesnej przestrzeni publicznej?
- Jakie są pytania współczesnej przestrzeni publicznej, które powinny być kierowane ku sztuce współczesnej?

Wszystkie powyższe pytania były konstruowane wewnątrz dialogicznej relacji sztuki i przestrzeni publicznej.

Zadaliśmy również zestaw trzech pytań przygotowany przez Adama Budaka:

The fourth circle was open to persons invited specifically for this debate: persons from the Tri-city region who are influential in the construction of local ways of thinking about public spaces and arts.

The fifth circle of the debate was attended by students from the Studio for Urban Interiors Design at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, as well as students from different academic institutions, not only from Tri-city.

The debate was accompanied by a set of key questions. Their concept was grounded in the writings of Hans-Georg Gadamer. According to him, to understand something is to know the question to which it is the answer. The preparatory work ended up with six key questions.

The first group of questions was very much focused on the current work of outdoor gallery. The first question directly addressed Gadamer's definition: What are the key questions to which the outdoor gallery works find the answers?

The second question was: What additional questions should be asked at this point of the gallery's activity?

Finally, the third: What specific questions should be asked during the preparations for the 5th edition of the competition, which is the project of railway stations?

The second set of questions addressed our curiosity as to how much the outdoor gallery was already involved in the European attitude towards art in the public space. Therefore we asked the following questions:

- What are the questions we should formulate concerning contemporary art in the public space?
- What are the questions of contemporary art that address the contemporary public space?
- What are the questions of contemporary public spaces that should be directed at contemporary art?

All of the above questions were constructed within a dialogic relationship between art and the public space.





- Jaka jest odpowiedzialność sztuki i przestrzeni publicznych wobec lokalnych tożsamości, zarówno społecznych jak i formalnych?
- Jaki jest potencjał sztuki i przestrzeni w formowaniu wspólnoty, w odkrywaniu na nowo koncepcji przestrzeni demokratycznej albo w wymyślaniu koncepcji przestrzeni demokratycznej?
- Jakie są publiczne wyzwania stawiane sztuce i przestrzeni? Jakiej publiczności wyzwania te dotyczą?

We also asked a set of three questions formulated by Adam Budak:

- What are the responsibilities of art and public spaces towards local identities, both social and formal?
- What is the potential of art and space in forming a community, in re-inventing or inventing the concept of democratic space?
- What are the public challenges for art and space? To which public do these challenges pertain?

Enrico Lunghi

| **Lubię pracować długoterminowo** **I like to Work Long-term**

Poproszono nas o refleksję na temat naszych osiągnięć z okresu ostatnich 5 lat. To wyjątkowe doświadczenie móc pracować w Gdańsku – który nie jest moim miastem – i powracać tu raz, dwa razy do roku przez cały ten czas. Byliśmy tu dziecięć czy dwanaście razy, spacerowaliśmy po przestrzeni publicznej w tej okolicy, zastanawialiśmy się nad tym, jakich artystów moglibyśmy zasugerować, proponowaliśmy artystom przygotowanie projektów, po czym dokonywaliśmy wyboru i śledziliśmy ich realizację.

Pochodzę z bardzo małego miasta, Luksemburga, którego historia diametralnie różni się od historii Gdańska. Oczywiście w Luksemburgu również mamy sztukę w przestrzeni publicznej. Chciałbym zaprezentować kilka zdjęć dla udokumentowania różnicy w moich doświadczeniach z Luksemburga i z Gdańska. Kiedy zasiada się w jury w nie swoim mieście, bardzo często przyjeżdża się tam tylko raz. Wybiera się artystę, mówi się: „Proszę, oto projekt”, a potem: „Do widzenia, powodzenia” – i to wszystko. Jeśli projekt jest dobry, można wyrazić swoje uznanie z tego powodu, a jeśli jest zły – cóż, to już nie nasz problem, nie wracamy tam za często.

Tu, w Gdańsku, wygląda to inaczej i jest to bardzo interesujące: wybraliśmy pracę, projekt artysty, ale wracamy tutaj i na własne oczy widzimy, jak trudno zrealizować te projekty. W przypadku niektórych zajęło to rok, innych – dwa lata,

We were asked to reflect a little bit about what we have done for these 5 years here. I think it's quite an unique experience to work in Gdansk – a city that isn't mine and be able to come back once or twice a year throughout this period. We were here numerous times, we walked in the public space in this area, we thought about what kind of artists we could suggest, we proposed artists to present a project and then we selected projects and followed their implementation.

I come from a very small city, Luxembourg, which has a very different story than Gdańsk. Of course, we have also art in public space in Luxembourg. I brought some pictures to show the differences about my experience in Luxembourg and my experience in Gdańsk. When you are part of a jury in a city that is not your own, more often than not, you go there only once. You select an artist and then you say “so, this is the project”, then you say “goodbye, good luck”, and that's it. If it's good, you say, “I'm happy it's good”, and if it's bad, well it's not really your problem, as you don't go back too often.

Here in Gdansk it's different and that's very interesting. We chose a piece, an artist's project, but we come back and we see how difficult it is to implement the projects. For some pieces it took one year and for some two years. For others it took almost three years to be realised and we could follow the difficulties in the case of each one. Then when the piece is implemented, we see it and are



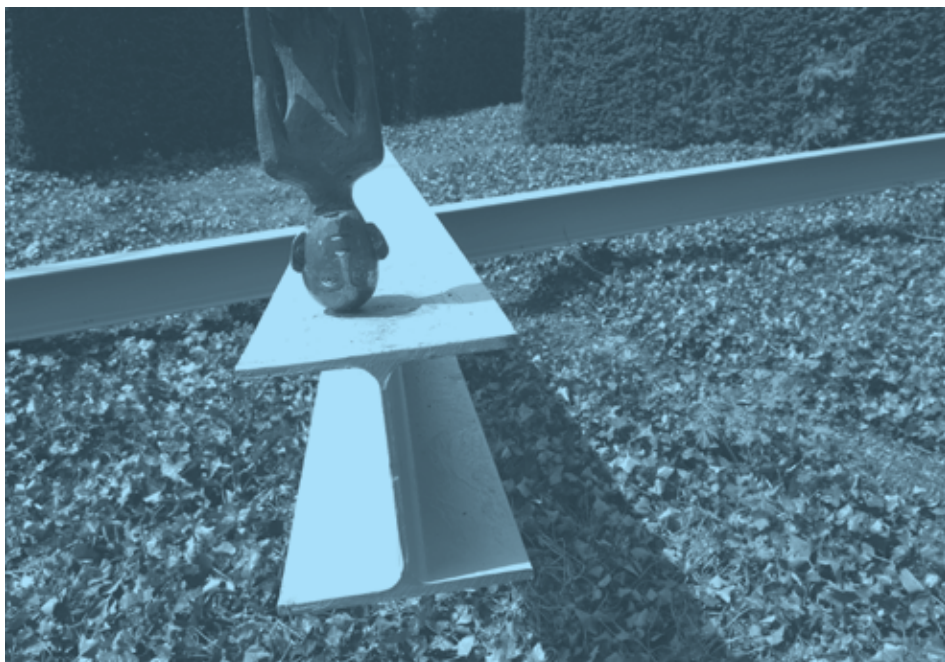
a jeszcze innych niemal trzy, a my mogliśmy śledzić trudności w przypadku każdego z nich. Natomiast potem, kiedy praca doczeka się już realizacji, widzimy ją i jesteśmy za nią odpowiedzialni. Nie możemy stwierdzić, że nie mamy z tym nic wspólnego. To chyba jedno z moich najważniejszych doświadczeń w tym roku – powracanie i śledzenie projektu w długiej perspektywie czasowej jako osoby z zewnątrz.

W Luksemburgu również mamy do czynienia z bardzo ciekawymi przykładami sztuki w przestrzeni publicznej. W ich przypadku też obcuje z nimi przez długi czas, ale oczywiście w większości z nich nie jestem zaangażowany. Poza tym, z tego co wiem, wiele z nich wynika z decyzji, które nie mają żadnego związku z teoretyczną refleksją o sztuce. W pewnym sensie sztuka w przestrzeni publicznej Luksemburga wydaje mi się wynikiem przypadku, ponieważ nie istnieje żadna grupa specjalistów ani ekspertów, która by się nad tym zastanawiała i starała się opracować jakąś kon-

responsible for it. It's not like saying, "oh I have nothing to do with it". Coming back and following the project on a long-term basis, as someone coming from the outside, I think is one of my most important experiences this year.

In Luxembourg we also have some very interesting works of art in the public space. I also live with them on a long-term basis, but of course I'm not involved in most of them. As far as I know, many of them are the result of decisions that have nothing to do with a theoretical reflection of art. In some way, I see the art in the public space in Luxembourg as the result of chance as there is no group of professionals or experts who are thinking about it and who try to follow a sort of concept as we try to do here in this limited area.

For instance, a piece that you cannot miss in the cityscape of Luxembourg is *Exchange*, (1996) by Richard Serra. It's a huge piece, maybe the biggest Serra in the world. It's funny to have this in the smallest country in Europe. It is situated at



cepcję – tak jak my staramy się to zrobić na tym niewielkim obszarze.

W krajobrazie miejskim Luksemburga nie można przegapić na przykład dzieła *Wymiana* (*Exchange*) Richarda Serry z 1996 roku. To wielka rzeźba, może nawet największa rzeźba Serry na świecie. To zabawne, że znalazła się ona w najmniejszym państwie Europy. Znajduje się w dzielnicy Kirchberg, na nowym obszarze miejskim wypełnionym nowoczesną architekturą. O tym, by ją tam umieścić zadecydowała specjalna komisja i grupa banków. To świetna rzeźba, ale znalazła się w tym miejscu poniekąd przez przypadek, prawdopodobnie dlatego, że część osób była pod wrażeniem nazwiska artysty – na pewno nie stało się to w wyniku ogólnej refleksji urbanistycznej, która mogłaby być bardzo ciekawa w tej okolicy. Oczywiście luksemburska scena sztuki jest bardzo mała, nie mamy żadnego uniwersytetu czy szkoły artystycznej, gdzie można by snuć teorie o sztuce w przestrzeni publicznej

Kirchberg, a new urban area with contemporary architecture and it was a special commission and group of banks that decided to put it there. It's a great piece but somehow it came there by chance probably because some people were impressed by the name of the artist but not out of a global reflection about urbanism, which could have been very interesting in this area. Of course, the art scene in Luxembourg is very small; there is no art school or university where to start theories about art in public space and urbanism, so we were quite lucky that in this case they had chosen the right artist for the right place.

There are other very beautiful works in this area, like the neon *Cage* by Su-Mei Tse or the *Safe and Sorry* (*European Pentagon*) by Bert Theis, but these also came here by chance, without any discussion about an overall concept. So even if these pieces are great, they came there as “dropped” sculptures and many people don't know their context. Nevertheless, there are two major institutions of contemporary



i urbanizmie, więc mieliśmy szczęście, że w tym przypadku właściwy artysta znalazł się we właściwym miejscu.

W tej okolicy są też inne piękne prace, na przykład neonowa *Klatka (Cage)* Su-Mei Tse czy *Safe and Sorry (European Pentagon)* Berta Theisa, ale one też znalazły się tu przypadkiem, bez żadnej dyskusji na temat ogólnej koncepcji przestrzennej. Z tego względu, mimo iż są to świetne rzeźby, pojawiły się w tej przestrzeni, jak gdyby ktoś je „upuścił”, a wiele osób nie zdaje sobie sprawy z ich kontekstu. Niemniej jednak mamy dwie ważne instytucje sztuki współczesnej, które działają w bardziej profesjonalny i koncepcyjny sposób. Są to Casino Luxembourg i Mudam, dzięki którym w przestrzeni publicznej pojawiły się prace będące rezultatem konkretnych projektów.

Od 2000 roku na fasadzie Casino Luxembourg wisi neon Maurizio Nannucciego zatytułowany *Każda sztuka była współczesna*. Neon został wykonany na potrzeby konkretnej wystawy czasowej,

art that work in a more professional and conceptual way: Casino Luxembourg and Mudam. This allowed some pieces in the public space, which were the result of specific projects.

Since 2000 Casino Luxembourg has on its façade, a neon piece by Maurizio Nannucci called *All art has been contemporary*. It was implemented for a specific temporary show and then it was possible to keep it on long term. The street in which the building is situated is one of main streets of the capital so basically the whole of Luxembourg saw this art piece. That's very special and the population very often quotes this piece: it is somehow part of the “collective art landscape” in Luxembourg.

In 2001, Casino Luxembourg organized a big show in the public space of Luxembourg, called *Sous les ponts, le long de la vallée...* The result of this show was that the city kept a piece by Daniel Buren, *D'un cercle à l'autre*, which consists of seven frames that “contain” picturesque places of the city Luxembourg. Here again, the piece was not planned



ale można go było zachować na stałe. Ulica, na której znajduje się budynek, jest jedną z głównych ulic w stolicy, więc praktycznie cała populacja Luksemburga zobaczyła to dzieło sztuki. To wyjątkowa sytuacja, a neon ten jest często przywoływany przez mieszkańców – stał się niejako częścią „zbiorowego krajobrazu sztuki” w Luksemburgu.

W 2001 roku Casino Luxembourg zorganizowało dużą wystawę w przestrzeni publicznej Luksemburga zatytułowaną *Sous les ponts, le long de la vallée...* W wyniku tej wystawy miasto zachowało pracę Daniela Burena *D'un cercle à l'autre*, która składa się z siedmiu ram „okalających” malownicze zakątki Luksemburga. W tym przypadku także nie było to zaplanowane, ale ponieważ praca doskonale pasowała do kontekstu, postanowiono ją zachować. Mieliśmy szczęście, że nam się to udało, a praca stała się swego rodzaju znakiem rozpoznawczym miasta i często pojawia się w folderach turystycznych.

to stay but as it worked perfectly in the context. It was decided to keep it and we were lucky to manage that and it became a sort of “attraction” for the city as it figures in many touristic flyers.

So, we also have the Mudam, the institution where I work now and there is a park around the building where we put works of art. It is a very nice promenade in a somehow domestic, green place and not in a purely urban context. We have great pieces by Andrea Blum, Fernando Sanchez Castillo, Gaston Damag, Wim Delvoye, Nicolai Polssky and others. Since it's around our institution we have a little bit of control on what we can do and how to explain it to the public. We try to contextualize the works of art, to give information about them to the public and that may help to convince politicians that if they buy a piece and install it in the public space, it should be the result of a reflection and a process not just of whatever opportunity.

These are some comments about my experience and the links that I wanted to present with

Mamy także Mudam, w którym aktualnie pracują. Wokół budynku znajduje się park, gdzie umieściliśmy dzieła sztuki. To bardzo przyjemny deptak w zielonej okolicy, usytuowany jakby nie do końca w kontekście miejskim. Mamy tam świetne prace artystów, takich jak Andrea Blum, Fernando Sanchez Castillo, Gaston Damag, Wim Delvoe, Nicolai Polssky i inni. Jako że znajduje się on w bezpośredniej okolicy naszej instytucji, mamy pewną dozę kontroli nad tym, co jesteśmy w stanie zrobić i w jaki sposób możemy to wyjaśnić opinii publicznej. Staramy się skontekstualizować dzieła sztuki i dostarczyć odbiorcom informacji na ich temat. Być może to pozwoli przekonać polityków, że zakup danej pracy i umieszczenie jej w przestrzeni publicznej powinny być rezultatem refleksji, pewnego procesu, a nie wynikać z przypadku.

To tylko kilka uwag na temat moich doświadczeń i skojarzeń, którymi chciałem się podzielić w kontekście naszej działalności w Gdańsku. Po pięciu latach tworzenia tego projektu zaczynamy widzieć rezultaty. Musimy teraz przemyśleć sposób naszej pracy, bo wydaje mi się, że nie możemy działać w ten sam sposób, co do tej pory. Znaleźliśmy się w nowej sytuacji – niektóre prace już zaistniały w przestrzeni, a obszar znacznie się zmienił i w dalszym ciągu bardzo szybko się zmienia. Stary budynek, który stoi obok łaźni, pięć lat temu wyglądał jakby lada chwila miał się zawalić, a teraz to piękny biały pałac. Przemyślenie naszego działania to punkt wyjścia do refleksji na temat tego, jak ta przestrzeń wygląda teraz.

on what we are doing here in Gdansk. After five years of constructing this project we start to see some results and now we have to re-think our way of working because I don't think that we can just go on like we have done so far. We have a new situation now, with existing works and the area has changed a lot and is still changing very fast. Five years ago, the old house that is just next to łaźnia looked like it would fall down any moment. Now however, it is a beautiful white palace. Re-thinking is a starting point to reflect on what is here now.

Julia Draganović

| Kilka uwag na temat procesów decyzyjnych
w sztuce publicznej

| Making Your Mind Up. Some Thoughts
about Decision Making Processes in Public Art

Galeria Zewnętrzna istnieje już od sześciu lat. Jestem jej „najmłodszą” członkinią, co oznacza, że dołączyłam do grupy dopiero w 2008 roku. Dało mi to świetny pretekst, by pracować w Gdańsku, ale równocześnie czuję się trochę nie na miejscu. Przyjeżdżam jedynie raz na dwanaście miesięcy. Co roku spotykam się z moimi kolegami, między innymi Jadwigą i Jackiem, ale oni są jedynymi miejscowymi zaangażowanymi w nasz projekt. Spotykam się również z Anią i kolegami z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, którzy zawsze bardzo o nas dbają. Mieliśmy również okazję spotkać się z lokalnymi władzami oraz pracownikami Biura Rozwoju Gdańska, ale na tym kończą się moje związki z tym miastem...

Podczas mojej poprzedniej wizyty, razem z Enrico i Adamem wpadliśmy na pomysł wygospodarowania czasu na publiczną rozmowę o Galerii Zewnętrznej. Plan pierwszej konferencji, sporządzony przez Jacka, wzbudził mój entuzjazm. Jacek poprosił nas o przygotowanie pytań i zdałam sobie sprawę, że mam ich mnóstwo. Mogłabym o nich dyskutować cały dzień. Najprawdopodobniej sama jestem znakiem zapytania. Konieczność wybrania tylko jednego pytania była ekscytująca, ale również zawstydziła mnie. Postanowiłam się skupić na pytaniu, które chcę rozważyć wspólnie z wami. Ponadto postanowiłam opowiedzieć o dwóch projektach. Mam nadzieję, że skłonią was do myślenia.

The Outdoor Gallery has already existed for six years. I'm the "youngest" member, meaning that I only joined the group in 2008. I think it's an excellent opportunity to work in this city, though I also feel a little bit dislocated. I come here once a year and that's it. I come here every year to meet my colleagues, who include Jadwiga and Jacek but they are the only locals in our project. I met Ania and her colleagues from the Łaźnia Centre who always take terrific care of us. We also had the opportunity to meet people from the city government and from the urban planning centre. That however, is more or less what my contact with Gdańsk is limited to.

So when we met last time, Enrico and Adam came up with the idea to create a moment for talking publicly about our Outdoor Gallery. I was very enthusiastic about Jacek's proposal regarding the outline of this first conference. He also asked us to come up with questions. I noticed that I'm full of questions: I could talk about all my questions all day long! Probably I'm a question mark myself. Well, I was kind of thrilled and embarrassed at the same time, having to pick just one question. I decided to focus on one question, on which I want to elaborate with you. I decided that I wanted to tell you two stories about two projects, hoping to give food for thought to our discussion afterwards.

Both projects are focused on the engagement of the audience in public art. The first one







Oba projekty koncentrują się na zaangażowaniu widzów w sztukę publiczną. Pierwszy z nich to inicjatywa Daniela Burena, zatytułowana *Piazza*, która miała zostać zrealizowana w 1999 roku w Weimarze. To małe niemieckie miasto, które w tamtym roku nosiło tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. Na ilustracji widać wizualizację tego projektu, który nigdy nie został wprowadzony w życie. Bernd Kauffmann, dyrektor artystyczny programu kulturalnego dla Weimar 1999, pragnął dać miastu coś, co pozostanie na zawsze. Nie chciał, by tytuł Europejskiej Stolicy Kultury oznaczał jedynie „bombardowanie” kolorowymi fajerwerkami w postaci krótkich wydarzeń, które znikną bez śladu. Postanowił więc zaprosić Daniela Burena, by ten zaprojektował dzieło sztuki publicznej. Artysta mógł nawet wybrać miejsce, w którym chciał umieścić swoją pracę. Daniel zdecydował się na mały plac Rollplatz, w historycznym śródmieściu, który wcześniej nie wzbudzał niczyjego zainteresowania. Używano go jako parkingu, ale miał pięk-

is an initiative by Daniel Buren, who was already mentioned before by Enrico Lunghi. I'm talking about *Piazza*, a project that was supposed to be realised in 1999 in the small German city of Weimar, which during this year was celebrated as the Cultural Capital of Europe. What you are seeing on the screen is a rendering of the project although it has never actually been realised. The artistic director of the cultural programme of Weimar 1999, Bernd Kauffmann, wanted to offer the city something that would remain forever, so that Weimar being the Cultural Capital didn't mean a mere bombardment of colourful fireworks in the form of short term events that would not leave any trace. His idea was to invite the artist Daniel Buren to design a public artwork. Buren was even invited to choose a place in the city where he wanted to work. The artist chose a little square in the historical centre named Rollplatz, which almost nobody had ever paid attention. It was used as a parking lot, but beautifully laid out. Buren wanted to transform



ny układ. Buren chciał przekształcić go na modłę włoskich *piazza*, które stanowią miejsce spotkań, gdzie ludzie mogą się gromadzić w nieformalnym kontekście.

Widoczne na wizualizacji filary są typowym elementem projektów Burena, można je zobaczyć na przykład w Place Royal w Paryżu lub w jego pracy w Tokio. Filary na skraju placu mają wysokość około 2,5 metra i zmniejszają się wraz ze zbliżaniem się ku środkowi. W centrum placu planowano zrobić małe zbiorniki wodne, a na najniższych filarach można by było usiąść, jak na ławkach. Całość miała skłaniać odwiedzających, by doszli do centrum placu, spędzali tam czas oraz tworzyli tymczasowe społeczności.

Planowanie projektu – uczestnictwo Burena zaproponowano w 1997 roku – przypadło na okres tuż po upadku Muru Berlińskiego. Weimar był jednym z miast należących do NRD. Miasto, uważane przez Niemców za kolebkę romantyzmu, zostało „przejęte” przez zachodnich

it into a *piazza*, building upon the concept of the Italian *piazza*, which is a meeting point for people, a place to gather in an informal way.

The pillars you see in the rendering might evoke other projects by Buren, the Place Royal in Paris or the one he designed for Tokyo. The pillars had a height of approximately 2.5 m along the periphery of the square; towards the inside they get smaller and less in height. Little water basins were planned in the inner part of the *piazza* where one could sit on the lowest pillars like a bench. Everything was laid out to lead people into the centre of the square to “hang out” and to form temporary communities.

The project planning – Buren’s intervention was proposed in 1997 – fell in a period shortly after the fall of the Berlin Wall. Weimar was a city that had belonged to the GDR. Since 1990, the city, considered the cradle of Classicism by the Germans was “taken over” by Western citizens, so to say. The lord mayor of the first half of the nineties had not



obywateli. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych burmistrz nie był wybierany, ale delegowany z Zachodnich Niemiec. Z jednej strony można stwierdzić, że świetnie wywiązał się ze swoich obowiązków, gdyż z jego inicjatywy Weimar ubiegał się o tytuł Stolicy Kultury. Z drugiej jednak w swojej efektywnej pracy nie zważał na opinie mieszkańców. W 1997 roku, gdy dyrektor artystyczny Weimar 99' (organizacji non-profit utworzonej, by przygotować i zrealizować program kulturalny na 1999 rok) i Daniel Buren zaproponowali nową wizję placu, po raz pierwszy mieszkańcy otrzymali możliwość wyrażenia swojego zdania. Weimar 99' zaprosił Daniela Burena, by w publicznym wystąpieniu opisał swój projekt. Tamta konferencja zmieniła się w maraton! Spotkanie trwało aż cztery i pół godziny. Obywatele Weimaru przyszli świetnie przygotowani. Duża grupa ludzi uważnie wysłuchiwała wystąpienia Daniela Burena tylko po to, by później przedstawić długą listę argumentów przeciw projektowi. Oto kilka z nich: „Tam mogą być jeszcze nieopisane zabytki archeologiczne, które zostaną odkryte w czasie ustawiania filarów”; „Za placem jest szpital, a twoja instalacja utrudni dojazd karetom”; „Czy ta instalacja jest bezpieczna dla dzieci? Te filary mają bardzo ostre krawędzie”. Lista argumentów wydawała się nie mieć końca.

Największe wrażenie zrobił na mnie fakt, że część osób przyszła mając przygotowane przemówienia po francusku. Kto znał język francuski

been elected, but appointed. He came from West Germany. He doubtlessly did an amazing job from one point of view as his initiative led to Weimar appointed the Capital of Culture. However in his very effective work process, he rarely listened to his citizens. When in 1997 the artistic director of Weimar'99 (which was a non-profit company created to prepare and realise the cultural programming for 1999) and Daniel Buren proposed the design of this square, for the first time they gave citizens the opportunity to share their opinions. Weimar'99 invited Daniel Buren for a public talk to present his project. This conference turned into a marathon! It was a public meeting that lasted for four and a half hours. The citizens of Weimar came extremely well prepared. There was a large group of people who listened very carefully to Daniel Buren only to present a long list of arguments against the project afterwards. Audience members said, "This might be an archaeological site! When you are going to anchor those pillars in the ground, you are probably going to discover some archaeological finds that haven't been archived yet." Others said, "there's a hospital behind the square, your installation will block the exit for the ambulances." Still others commented, "isn't this installation a danger or a risk for our children? Those pillars have very sharp corners!" Indeed, the list of arguments seemed endless.

What impressed me the most was that some people even turned up having prepared a speech



w tamtych czasach, niedługo po upadku Muru Berlińskiego? W NRD obywatele nie mieli okazji uczyć się języków obcych, więc mówienie do Daniela Burena po francusku wymagało sporo wysiłku. Uważam to za niesamowite – ludzie uczynili wszystko, aby mogli zostać wysłuchani i zrozumiani!

Po czteropółgodzinnej dyskusji Daniel Buren podsumował to, co usłyszał w następujący sposób: „Dobrze. Moim zdaniem wszystkie te argumenty powinny zostać wzięte pod uwagę przy dalszym projektowaniu, ale nie widzę powodu, by przerwać realizację projektu”. Jednak szum wywołany przez tę długą dyskusję oraz ilość ludzi, którzy się wtedy zbrali, przstraszyły władze miasta. Rada miejska zawiesiła wydanie zgody na projekt. Przez półtora roku na niezliczonych spotkaniach rady omawiano to zagadnienie. W międzyczasie rosła lista argumentów za i przeciw. Im silniejsza była opozycja, tym więcej ludzi zgłaszało poparcie dla projektu. Wiele osób pragnęło przekształcenia brzydkiego parkingu w plac, z którego mogliby być dumni. Chcieli, by powstało miejsce, które chętnie odwiedzą goście z zagranicy interesujący się bardziej sztuką nowoczesną, a nie weimarską klasyką. Zwolennicy *Piazza*, nawet bez udziału Daniela Burena, zorganizowali serię występów i inicjatyw mających wesprzeć realizację projektu. Na przykład mieszkańcy sami zorganizowali performans w czasie jednego z posiedzeń rady. W tym występie

in French. Who knew the French language at that time, immediately after the fall of the wall! In the GDR, citizens had not had the opportunity to learn and practice foreign languages. So whoever came to speak French to Daniel Buren had made a huge effort. That was really amazing for me: people did everything to be heard and understood!

After those four and a half hours of discussion, Daniel Buren summarized what he had heard saying, “OK, I think that these are all arguments that have to be taken into account when moving ahead in planning the project, but there is no reason for the project not to be realised.” Alas, the whole buzz around this marathon discussion and the masses of people that had joined it, had obviously scared the City Government. The City council suspended the approval of the project. What followed were one and a half years of countless meetings of the council to discuss the proposal. In the meantime, the list of arguments for and against the project grew longer and longer. The opposition became stronger and the other side responded with more people enlisted in support. A lot of people wanted to see an ugly parking lot transformed into a square that one could take pride in, into a site worth visiting even for an international audience interested in contemporary art and less intrigued by German Classicism alone. Without even involving Daniel Buren, the backers of *Piazza* organised a series of performances and initiatives to support the implementation of the project. For instance,

poszczególne osoby stały godzinami w miejscach, gdzie miałyby zostać umieszczone filary. Nawet zasugerowali zmniejszanie się filarów – poprzez ustawienie coraz niższych osób, i w końcu dzieci, bliżej centrum, a wyższych ludzi, czasami z dziećmi na ramionach, na obrzeżach placu. W ten sposób przedstawili rozkład różnych wysokości.

Inna spontaniczna inicjatywa wspierająca projekt wynikała z przyczyn ekonomicznych. Dyrektor artystyczny projektu zebrał fundusze na stworzenie instalacji, ale władze miasta powiedziały: „Te pieniądze nie wystarczą na budowę, dodatkowo miasto będzie później musiało zapewnić utrzymanie i konserwację obiektu”. Mieszkańcy podważyli tę wypowiedź, pytając, na czym miałyby polegać takie utrzymanie. Rada miejska nie miała sensownej odpowiedzi, stwierdziła jedynie, że plac z instalacją Burena wymagałby specjalnego sprzętania. Spontanicznie zorganizowana inicjatywa, którą opisuję, polegała na wydrukowaniu pocztówek z wizualizacją projektu Daniela Burena. Taka kartka była zaadresowana do Burmistrza Weimaru i widniał na niej tekst: „Drogi Burmistrzu Weimaru, pragnę wesprzeć projekt *Piazza* Daniela Burena na Rollplatz. Ponieważ uzmysłowiono mi, że miasto nie ma dosyć pieniędzy, by czyścić instalację po jej ukończeniu, przelałem 9,99 marek na konto miasta, żeby wesprzeć utrzymanie *Piazza* Daniela Burena”. Zdajecie sobie zapewne sprawę, jak skomplikowana i skrupulatna jest rachunkowość miejska. Księgowi ratusza zostali doprowadzeni do szału przez setki dotacji opiewających na taką dziwną sumę (9,99 marek), gdyż nie mieli dla nich numeru referencyjnego ani odpowiedniej pozycji w budżecie. Uważam, że to była najbardziej wywrotowa inicjatywa wspierająca projekt Burena.

Ostatecznie władze miasta nie wydały zgody na stworzenie *Piazza*. Jednak w trakcie roku kulturalnego (1999) Bernd Kauffmann, dyrektor artystyczny, postanowił dokonać niewielkiej zemsty. Zrealizował instalację malarza iluzjonisty Yadegara Asisi, który wykonał wielkoformatowy obraz



a self-organised performance by the citizens of Weimar was held during one of the meetings of the City council. Single people took the places where the pillars were planned to sit and stood for hours in the square. They even played with the stripe-design and, by placing children and shorter people in the centre and taller people, sometimes even with children on their shoulders, on the border of the square, they simulated the distribution of different heights.

Another self-organized initiative in support dealt with the economic situation of the project. The artistic director had raised enough funds to realise it; however, the city said, “it is not enough to build the installation; we also have to guarantee its maintenance.” When the citizens questioned the city’s response by asking what maintenance they meant, the City council didn’t have concrete answers and replied that the square with Buren’s installation needed specific cleaning. Retorting, the self-organised initiative printed postcards



na planie półokręgu symulujący projekt Burena. Stanąwszy w środku koła, można było zobaczyć, jak wyglądałby plac, gdyby plany doszły do skutku. Prezentacja nosiła tytuł: *To byłaby wasza nagroda* (*This would have been your award*).

Dzisiaj na Rollplatz nadal znajduje się parking. Jednak przez tę dwuletnią dyskusję o nigdy niezrealizowanym projekcie, każdy w Weimarze wiedział, kim jest Daniel Buren oraz wszyscy mieli jakąś opinię na temat roli, możliwości i ograniczeń sztuki publicznej. Przykładowo można było wejść do piekarni w koszulce w paski i usłyszeć: „Aha! Jesteś zwolennikiem Daniela Burena, czyż nie! Nie podoba mi się to” oraz uzyskać wyjaśnienie dlaczego. Można było dyskutować o tym z fryzjerem, kelnerem czy nawet taksówkarzem. Inicjatywa mieszkańców Weimaru zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Ich organizowane z własnej woli akcje performans i wywrotowe pocztówki są, z mojego punktu widzenia, wielkim sukcesem, gdyż ludzie zaczęli myśleć o swoim mieście i o funkcji

addressed to the Lord Mayor of Weimar with the rendering of Daniel Buren's project saying: "Dear Lord Mayor of Weimar, I want to support Daniel Buren's project *Piazza* for Rollplatz, and, as I understand that the city doesn't have the money to clean the installation once it is realised, I have wired 9 DM and 99 Pfennig to the city's account in order to support the maintenance of Daniel Buren's *Piazza*". You all know how complex and meticulous city accounting is! It drove the city accountants nuts to receive hundreds of donations of that awkward amount 9.99 DM, without a reference number or budgetary position for it. I believe this was the most subversive action to support Buren's project.

In the end the City government did not approve *Piazza*. During the 1999 cultural year however, Bernd Kauffmann, the artistic director, called for a little revenge by implementing a project by illusionist painter Yadegar Assisi. He created a large-scale, half circle painting simulating the project. If you stood in the centre of the circle you would see

sztuki. Był to dla nich bodziec, by zastanowić się nad własnymi oczekiwaniami oraz poznać swoje możliwości wpływania na proces podejmowania decyzji.

Drugi projekt, który chciałabym opisać, rozpoczął się w 1998 roku, a jego autorką jest niemiecka artystka Susanne Bosch. Jej instalacja miała charakter długoterminowy i zakończyła się w 2002 roku. Artystka postawiła kontenery transportowe w trzech dużych niemieckich miastach, w tym na Alexanderplatz w Berlinie. Wspomniane kontenery zostały przecięte na pół i zaklejone plastikową szybą. Opatrzono je wyjaśnieniem, że ludzie są proszeni o wrzucenie jednego feniga (ówcześnie najmniejszej jednostki monetarnej w Niemczech, w 2001 roku marki niemieckie oraz fenigi przestały być oficjalną walutą i zostały zastąpione przez euro). Każdy, kto dał feniga, mógł również zostawić swoją propozycję, na co powinny zostać przeznaczone zebrane pieniądze.

W przeciwieństwie do historii *Piazza Danieła Burena*, która miała zaplecze instytucjonalne (dyrektor artystyczny zaprosił twórcę, by wykonał projekt, a obywatele mieli go zaakceptować), akcja Susanne Bosch była w całości jej własną inicjatywą. Oczywiście potrzebne były fundusze, by zacząć projekt, dlatego artystka ustawiła kontenery. W ten sposób chciała zaangażować jak największą liczbę ludzi, by zastanowili się nad tymi wszystkimi rzeczami, nad którymi większość z nas nie ma odwagi rozmyślać, gdyż ramy wielu naszych myśli ograniczają problemy finansowe. Bosch mówiła, że wiele osób nie pozwala sobie na wielkie marzenia, gdyż ogranicza ich brak pieniędzy, który odbiera im nie tylko możliwość działania, ale również podcina skrzydła ich myślom. Jej podstawowym celem było zdjęcie tego ograniczenia z umysłów i zaproszenie ludzi do marzenia i rozmyślenia o tym, co by zrobili, gdyby pieniądze nie były problemem. A wszystko oparła o feniga, monetę podobną do jednego eurocenta, za którą nie można nic kupić. By wyprodukować

the square as if the project had been realised. The title of the presentation was – *This would have been your reward*.

Today Rollplatz is still a parking lot. What happened though during these two years of discussion about art project that was never implemented is that in the end everybody in Weimar knew who Daniel Buren was and everybody had an opinion about the role, possibilities and limits of public art. If you entered a bakery with a striped T-shirt, people would say, for instance, "Oh! You are a supporter of Daniel Buren, aren't you! I don't like it". Then they would explain why. You could start a discussion with your hairdresser, a waiter or a taxi-driver. I was truly amazed about the initiative of the citizens of Weimar who came up with those creative projects like mass self-organised performances and those subversive postcards. From my point of view, it was a success to move people to think about their own city, about the use of art and to trigger them to make up their mind regarding their own expectations about their possibilities to take part in the decision-making process.

The second story that I wanted to tell you is the artistic project by German artist, Susanne Bosch, which was launched in 1998. It was a long-term project lasting until 2002. Bosch placed shipping containers in three major German cities. [This is Alexander Platz in Berlin.] These shipping containers were cut into half and had a Plexiglas front with instructions that people should leave a penny. At that time it was a Pfennig, the smallest unit of the Deutsche Mark, which was supposed to expire as an official currency with the introduction of the Euro in 2001. Those who donated a Pfennig also had the opportunity to leave an idea about what to do with the collected money.

In contrast to the story of *Piazza* by Daniel Buren, which was in a certain way a top-down organization because an artistic director invited an artist to do a project and the citizens had to bear with it, Susanne Bosch's work was a totally

feniga trzeba było wydać dwa fenigi, tak samo jest w przypadku eurocenta. Z ekonomicznego punktu widzenia nie opłaca się produkować monety o najniższym nominale, ale jest ona potrzebna z powodów rynkowo-psychologicznych. Jeden cent albo fenig nic nie daje, ale jeżeli grupa ludzi zbierze swoje monety razem, to mogą osiągnąć wiele.

Bosch ustawiła kontenery w Berlinie, Norymberdze i Monachium, a razem z pieniędzmi zbierała propozycje, co zrobić z tymi oszczędnościami. Po czterech latach zebrała w sumie 65 000 euro oraz około 1 300 pomysłów, na co je przeznaczyć. Poza pieniędzmi i propozycjami dostała również kandydatury do jury, które miało wybrać cel do zrealizowania. Zgłosiło się do niego ponad sto osób. Bosch wylosowała nazwiska jak kupony na loterii, więc w jury Inicjatywy Pozostawionego Feniga (Restpfennigaktion) zasiadły zupełnie przypadkowe osoby. Dwunastu członków jury wywodziło się z najróżniejszych grup społecznych: pielęgniarka, były więzień, profesor uniwersytecki, itp. Spotkali się dwukrotnie, na całe dwa weekendy. W pierwszy weekend próbowali stworzyć kryteria wyboru pomysłu. Postawiono im tylko jeden warunek: nie mogli wymyślać własnych propozycji, tylko wybrać jedną z już zgłoszonych. Musieli przeczytać uważnie ponad tysiąc pomysłów i wybrać jeden. W końcu zdecydowali się wspomóc finansowo trzy różne projekty, których nie będą opisywać.

Dlaczego opowiedziałam te historie? Gdyż wiążą się one z opisanym na początku jury Galerii Zewnętrznej, którego jestem członkinią. Po pięciu latach i wielu zrealizowanych projektach powinniśmy być wobec siebie surowi i sprawdzić, jaki wpływ ma nasza praca na odbiorców oraz na ludzi, którzy na co dzień muszą żyć z wybraną przez nas sztuką. W obu opisanym powyżej przypadkach, proces podejmowania decyzji jest dużo bardziej interesujący niż uzyskany rezultat. Te procesy przyniosły korzyść jedynie ograniczonej grupie

self-initiated action. Of course the project needed funding to be launched. Susanne Bosch raised the necessary funds to place the containers in a way that engaged as many people as possible to reflect on all the things we never dare to think about because a lot of our thoughts are limited by economic issues. Bosch said that a lot of people do not dare to think big for lack of funds, which cuts down not only activities, but also thoughts. Her basic goal was to free people from this mental limit, to invite them to dream and to think about what they could do if money was not an issue. She based all this on a Pfennig, with which, like a Euro cent, you could not buy anything. By producing one Pfennig, the government actually had to spend two Pfennig, just like with a Euro cent today. Economically, it's not worthwhile to produce this smallest denomination of coins but you need it for market-psychological reasons. So, one cent or Pfennig doesn't take you very far, but, if a group of people put their cents or Pfennigs together, you can go a long way.

Bosch distributed these three containers in the city of Berlin, Nurnberg and Munich and collected money along with proposals about what to do with these savings. After four years she had – I only know the Euro amount – a sum of about 65'000 Euros and about 1'300 proposals regarding what to do with it. Besides the money and proposals, Bosch also collected self-candidatures for the jury, which had the task to select the proposal that was supposed to be realised. There were over one hundred people running as candidates for the jury. Bosch drew the names of the jury in lots, an arbitrary selection of names that led to the jury for the Leftover Penny Initiative. The twelve members turned out to come from completely different social groups, such as a nurse, an ex-prisoner and a university professor. They met twice for two weekends. During the first weekend they tried to develop the list of criteria on how to decide which proposal to implement. The only condition that the artist posed was that the jury members should

ludzi, były również ograniczone w czasie, a ich wpływ na przyszłość również jest bardzo konkretny. Zadaję sobie pytanie, jak oceniać wpływ sztuki publicznej na widzów oraz czy istnieje możliwość włączenia odbiorców w proces decyzyjny, bez ryzykowania, że wielkie projekty artystyczne zostaną zablokowane, a tylko te efemeryczne dojdą do skutku.

choose a project that was submitted by the people. They shouldn't come up with their own idea. They had to carefully read more than a thousand proposals and then decide what to do. In the end the jury chose to financially support three different projects, which I do not want to dwell on here.

Why did I tell you these two stories? It all relates to the situation of the jury of the Outdoor Gallery, which I am part of and which I talked about at the beginning. After five years and a number of projects that we realised, we have to question ourselves and see what kind of impact our work has on the audience as well as on the people that have to live with the art we have selected. What both cases illustrated here have in common is that the process, from my point of view, seems to be more interesting than the object they produce. These processes have been advantageous to a limited group of people only. They are also limited in time and their impact on the future might be very defined too. Yet, I'm asking myself how one can evaluate the impact that public art projects have on the audience and if there is a possibility to involve the audience in the decision-making process, without the risk of the great art projects being blocked in the end or only ephemeral projects become approved.

Norbert Weber

Zwykłe-niezwykłe Ordinary-Extraordinary

Przygotowałem prezentację, która omawia pewne aspekty sfery publicznej i sztuki publicznej. Słowa kluczowymi w niej będą: „zwykłe” i „niezwykłe”. Zaczę od zwykłego obrazu. Oto zwyczajna drewniana konstrukcja stworzona przez Ilię Kabakowa. Trwałość tego obiektu jest w oczywisty sposób niepewna, ale taka idea przyświecała artyście. Tematem przewodnim jego wczesnego dorobku jest właśnie znikanie wspomnień. Często tworzył efemeryczne konstrukcje, które musiały się w końcu zawalić. Jednak jaki jest związek pomiędzy tą strukturą a zwykłą i niezwykłą sztuką publiczną? Co możemy nazwać zwyczajnym w kontekście dzieła Kabakowa?

Rezydencja, na której terenie znajduje się ta struktura, została zbudowana w 1881 roku, dziesięć lat po utworzeniu Cesarstwa Niemieckiego, czyli Drugiej Rzeszy. Po zwycięstwie nad Francją król pruski Wilhelm I został cesarzem Niemiec. Zaczął się boom w przemyśle, rolnictwie i nieruchomościach. Szlachta wiejska budowała nowe posiadłości, które często szczyły się fasadami hołdującymi historyzmowi, czyli neogotyckie, neorenesansowe, neobarokowe oraz nawiązujące do renesansu niemieckiego. W ten sposób narodził się styl wilhelmiński, od dworu w Salzau, który wprowadził eklektyczny charakter do architektury typowych szlacheckich rezydencji. W tamtych latach tego rodzaju domy były wszędzie na terenie Prus i niczym się nie wyróżniały. Dlatego

I have prepared a presentation that is dealing with certain aspects of public space and public art and the keywords are “the ordinary” and “the extraordinary”. I start with an ordinary image. What you see is an ordinary wooden construction created by Ilya Kabakov. It is a construction, the sustainability of which is obviously fragile, that is due to Kabakov’s concept. The general idea of his early oeuvre is about the vanishing of memories. He often created ephemeral constructions bound to fall into ruin, but what is the reference of this construction to the ordinary and the extraordinary in public art? What is the ordinary in the context of Kabakov’s work?

It is a manor house built in 1881, ten years after the second German Reich when the German Empire had been established. After the defeat of France, Wilhelm I, the Prussian king, became German emperor. It was the beginning of a boom in industry, farming, and real estate. New manor houses were constructed by land gentry developers, and often sported richly decorated façades in the form of Historicism such as Neo-Gothic, Neo-Renaissance, German Renaissance and Neo-Baroque. This is the origin of Salzau, the ordinary manor house of a Prussian squire who established an estate characterised by the architecture of eclecticism, the Wilhelminian style. This manor house is an ordinary appearance of the time, a commonplace in the Prussian province. The extraordinary



niezwykłym elementem jest prosta konstrukcja Ilii Kabakowa, która stanowi wyzwanie dla ideałów wyznaczonych przez styl wilhelmiński. Jeżeli przyjrzymy się otoczeniu Łazienki, zauważymy, że Dolne Miasto w Gdańsku pochodzi z tego samego okresu. Centrum Sztuki znajduje się w wilhelmińskim budynku, podobnym do okolicznych budowli, które w oczywisty sposób urzeczywistniają niemieckie imperialne koncepcje. Jako język wyrazu w architekturze proponują one dowolny klasycyzm lub klasycyzujący styl, od gotyku po barok.

Rządy pruskiej szlachty zakończyły się wraz z końcem pierwszej wojny światowej. W 1990 roku Salzau stało się miejscem działań kulturalnych. Tam odbywał się światowej sławy „Festiwal Muzyczny Schleswig-Holstein” (muzyka klasyczna). Co zrobił Kabakov? Skomentował zwykłą muzykę klasyczną w niezwykle sposób. Dźwięk płynący z jego budowli bierze się z tych podłużnych obiektów, wiszących w poprzek. To widelce i noże. Dlatego można słyszeć dźwięk sztućców siedząc na platformie na jeziorze. Zwyczajny zestaw przyrzą-

is the simple construction by Ilya Kabakov, a challenge to the ideal of the Wilhelminian style. Looking at Łazienka and its neighborhood, we realise that Gdańsk's Lower City comes from the same period. Łazienka is a Wilhelminian style building and so are the neighbouring buildings, which obviously represent a German imperial concept. It proposes any classical or classicistic architectural language of any period, from the Gothic to the Baroque, as a means of representation.

The Prussian squire's regime ended after World War One. In 1990, Salzau became a place for cultural activities. It was the venue of the famous Schleswig-Holstein Music Festival, of course, a festival of classical music. What did Kabakov do? He commented on the ordinary classical music in an extraordinary way. The sound coming from his house – have a close look – stems from objects hanging in the construction. They are forks and knives. So one can hear the sound of cutlery in the wind while sitting at the table on a platform in the lake. The ordinary set of instruments of ordinary dinner guests turns the wooden construction into an extraordinary sound piece in the ears of ordinary classical music lovers in the concert hall next door. This is an important issue: We must boost the extraordinary in an ordinary context if we want to succeed with public art.

Now we come to a simple construction: What you see is nothing extraordinary in the East of Berlin. It is a bus stop by an anonymous author.



dów używanych przy zwyczajnym obiedzie czyni z drewnianej konstrukcji niezwykle źródło dźwięku dla uszu miłośników zwykłej muzyki klasycznej, siedzących w pobliskiej sali koncertowej. Nasuwa się następujący wniosek: aby uzyskać dobrą sztukę publiczną, trzeba podkreślać niezwykłość w zwykłym kontekście.

Proszę spojrzeć na tę prostą konstrukcję. Znajduje się ona w Berlinie Wschodnim i nie ma w niej nic niezwykłego. To przystanek autobusowy zaprojektowany przez nieznanego autora, być może aparatczyka poprzedniego systemu. Świetnie pasował do dzielnicy na przedmieściach oraz do klimatu komunistycznych czasów, gdyż niczym się nie wyróżniał. Obecnie, po upadku muru, dawne środowisko zanika, a przybywa nowej architektury, dzięki czemu przystanek nabrał szczególnie atrakcyjnego znaczenia.

Spójrzmy na przykład nowoczesnej ekstrawagancji w projektowaniu przystanków autobusowych. Pokazany w izolacji wydaje się fantazyjny. Jednak już dwa obok siebie stają się zwyczajne, a im więcej ich w mieście, tym bardziej wieje nudą. Tę uwagę kieruję do Szybkiej Kolei Miejskiej w Trójmieście: unikajcie tego rodzaju nudy. Transport publiczny to najzwyczajniejsza usługa, będąca częścią codzienności większości ludzi. Dlatego wybierzcie coś niezwykłego. Dajcie swoim klientom trochę radości z niecodziennego otoczenia.

W ramach inspiracji chciałbym zaprezentować projekt zrealizowany w Hanowerze, stolicy Dolnej



Perhaps some apparatchik of the past. It suited the suburb area and the communist era perfectly. It was nothing extraordinary. Now, after the fall of the wall, as the old environment vanishes and new architecture is being constructed, the stop provides a special attraction.

Let us have a look at this modern extravaganza kind of bus stop design. As a single piece it seems fancy. It becomes completely boring when it is duplicated however. So, the duplication of an extraordinary design makes it become ordinary. It appears even boring, the more it sprawls in the city. This is to address to the Pomeranian Metropolitan Railway: Avoid this kind of boredom. Transportation is an ordinary service in people's daily routine. Go for the extraordinary. Please your customers with an extraordinary environment.

As an inspiration, I would like to show you a project that has been implemented in Hannover. Hannover is the capital city of Lower Saxony in Germany. Have a look at the plan of Hannover's traffic system: railway, buses, metro and so on. In 1994,



Saksonii (Niemcy). Spójrzcie na mapę hanowerskiego transportu publicznego: kolej, autobusy, metro i tak dalej. W 1994 roku üstra Hannoversche Verkehrsbetriebe AG, firma transportowa z Hanoweru i partner trójmiejskiej SKM-ki, rozpoczęła projekt, który miał umożliwić pasażerom odpoczynek od zwyczajnych przystanków, a miastu nadać niezwykły walor. Towarzyszył temu slogan: „Niezwyczajny składnik zwykłej usługi”.

Jednym z nowych przystanków jest ten zaprojektowany przez Jaspera Morrisona. Wygląda na przejrzysty i funkcjonalny, ale ma wyjątkową konstrukcję. W 1995 roku Morrison dostał zlecenie na zaprojektowanie floty wagonów kolejki miejskiej, w tamtym czasie był to największy europejski kontrakt na produkcję lekkiej kolei, opiewający na 500 milionów marek niemieckich.

Każdy przystanek w Hanowerze jest inny. To zapiera dech w piersiach i kosztowało oczywiście znacznie więcej niż stawianie produkowanych ma-

üstra Hannoversche Verkehrsbetriebe AG, the Hannover transportation company – counterpart of the Pomeranian Railway – initiated a project to give people a relief from ordinary bus stops, to provide the town with an extraordinary experience. The slogan was: “An Extraordinary Ingredient For An Ordinary Service”.

Among the new stops is this one by Jasper Morrison. It looks clear and functional but it is a unique construction. In 1995 Morrison was also commissioned to design a fleet of streetcars, the largest European light rail production contract of its time, at 500 million German marks.

All Hannover's bus stops are different. It is really stunning – and it cost, of course, more money than duplicated, ready-made bus stops. This is a design by Heike Mühlhaus. It is a bus stop with an elegant shape. It becomes fluorescent at night. The blue column in the middle brightly gleams in the dark.

This stop reminds me of Kris Salmanis' proposal for the Outdoor Gallery of Gdańsk in 2007, *Whisper Bridge*. These parabolic reflectors in Hannover, designed by Wolfgang Laubersheimer are placed behind waiting passengers allowing them to hear people whispering from the opposite side, fifteen metres across the street.

Another work. This is a piece by Andreas Brandolini. He is the professor at the Saarbrücken architecture university. He simply gave life to the roof of the station. There is the technical/practical aspect



sowo przystanków. Poniżej projekt Heike Mühlhaus. Przystanek ma elegancki kształt. W nocy staje się fluorescencyjny, niebieska kolumna w środku jasno świeci.

Ten przystanek przypomina mi *Whisper Bridge*, który autor Kris Salmanis zgłosił do gdańskiej Galerii Zewnętrznej w 2007 roku. Paraboliczne ekrany w Hanowerze zaprojektował Wolfgang Laubersheimer. Specjalnie umieścił je za czekającymi pasażerami, gdyż dzięki nim słychać szepty z przeciwnej strony ulicy, nawet z odległości 15 metrów.

Kolejna praca została zaprojektowana przez Andreasa Brandoliniego. Wykłada on na uniwersytecie architektonicznym w Saarbrücken. Brandolini wniósł trochę życia na dach konstrukcji. Mamy więc aspekt techniczno-praktyczny przystanku, gdzie można sprawdzić rozkład jazdy, poczekać na autobus i tak dalej. Natomiast na dachu nic nie jest pod kontrolą, nawet miejski ogrodnik tego nie

of the bus stop: people can find out when the next bus is going to come and they have a place to wait etc. Then there is something on the top which is not under control at all, not even by the city gardener – it is simply nature giving grass the opportunity to grow the way it likes.

This stop is by Italian architect and designer Ettore Sottsass. It's a construction that is dealing with the 20th century, the double X. Apart from the function of a shelter for people waiting in the rain for the bus; it's also a great image in the surrounding of Königsworther Platz.

The most popular Hannover bus stop, though, is a construction by Alessandro Mendini. Imagine that you are travelling through the Hannover city centre and all of a sudden among ordinary urban centre architecture there appears a design like this...

Let me show some other examples like this one by Massimo Iosa Ghini. A boat in the streets of the city instead of a street car.



nadzoruje – natura daje po prostu trawie szansę, by rosła, jak chce.

To przystanek autorstwa włoskiego projektanta i architekta Ettore Sottsass. Podwójne litery X nawiązują do XX wieku. Przystanek chroni czekających przed deszczem, a jednocześnie świetnie się prezentuje na otaczającym go Königsworther Platz.

Najpopularniejszym z hanowerskich przystanków jest konstrukcja autorstwa Alessandro Mendiniego. Wyobraźcie sobie, że podróżujecie po centrum Hanoweru i nagle pośród zwykłej śródmiejskiej architektury pojawia się taka konstrukcja...

Następny przykład to przystanek zaprojektowany przez Massimo Iosa Ghiniego. Zamiast wagonika – łódź na ulicach miasta

A to konstrukcja we wschodnim stylu, z dachem podobnym do pagody.

Ostatni przykład. Miasto zleciło Frankowi O. Gehry'emu stworzenie konstrukcji, która jest...

And this is kind of an eastern construction with a pagoda-like roof.

Last but not least, the city transportation even employed Frank O. Gehry to make a construction, which is... What is it? An animal? Perhaps a crocodile, but even in detail it is a very beautiful piece.

In the environment of a big city it is normal to have public transportation with the same kind of bus stops, streetcars and so on. What did üstra give to the people to avoid boredom? Beautiful sculptures? No. They provided relief and ease, a big ease from the ordinary. That is what people appreciated a lot, since the standardization of urban life has become such an impact upon the psychology of people. Moving around in big cities can be really awful, particularly during the elections when you see the same faces all over. Life becomes heavy, something not easy to take. These bus stops, they are the points of relief. Beyond the sustainability – I mean I don't know how long they will stay –, but



Czym? Zwierzęciem? Być może to krokodyl, ale wystarczy przyrzeć się wykonaniu, by przyznać, że to wyjątkowo piękne dzieło.

W wielkomiejskim środowisku przywykliśmy do transportu publicznego, w którym wszystkie przystanki, wagoniki i tym podobne są takie same. Co ustra dała ludziom, by przepędzić nudę? Piękne rzeźby? Nie. Dała ulgę i ucieczkę, wielką ulgę od zwyczajności. A ludzie to doceniają, gdyż homogenizacja miejskiego życia ma bardzo wielki wpływ na psychikę człowieka. Przemieszczanie się po miastach może być okropnym przeżyciem, w szczególności w czasie wyborów, gdy jest się otoczonym ciągle przez te same twarze. Życie robi się przytłaczające, trudne do zniesienia. Te przystanki są punktami przynoszącymi ulgę. Nie wiem, jak długo przetrwają te dzieła, dekadę, dwie, trzy, cztery, a może sto lat, ale trwałość nie jest istotna, gdyż przez cały czas swojego istnienia będą one cieszyć ludzi. I to właśnie jest jeden z aspektów, który bierzemy pod uwagę, jako jury gdańskiego projektu.



at least for a certain time, let's say a decade, two, three, four or one hundred years, people are going to enjoy them and this is one of the aspects that we also take into account as the jury for this project in Gdańsk.

Jacek Dominiczak

Ku przestrzeni wewnątrz. Sztuka i kondycja dialogiczna Towards the Space of Interiors. Arts and the Condition of the Dialogic

Chciałbym być pozytywnie krytyczny. Krytyczny w mówieniu o sztuce z pozycji architektury i urbanizmu – moich doświadczeń i moich profesji. Chciałbym zadać pytania, które, mam nadzieję, mogą popchnąć naszą pracę nad zrozumieniem relacji pomiędzy sztuką i przestrzenią publiczną odrobinę do przodu. Możemy to osiągnąć poprzez badanie tego, co oczywiste: przestrzeń publiczna jest kształtowana równocześnie przez projektowanie architektoniczne i projektowanie urbanistyczne. Zgodnie z tytułem zajmować się tu będę przestrzenią wewnątrz.

Skoro mówimy o sztuce i przestrzeni publicznej, to znaczy, że poruszamy się pomiędzy trzema kluczowymi słowami: sztuka, publiczne (to, co publiczne) i przestrzeń. Chciałbym przez chwilę skupić się na trzecim z tych słów. Słowo przestrzeń związane jest ze specyficznym percepcyjnym sposobem myślenia. Zostało ono na swój sposób zdefiniowane przez ikonę, jaką jest nowomodernistyczny magazyn „Wallpaper”.

Miesięcznik ten otrzymał nagrodę za najlepsze międzynarodowe wprowadzenie magazynu na rynek w 1997 roku. W tamtym czasie oficjalny podtytuł „Wallpaper” brzmiał: *the stuff that surrounds you* – „stuff, który cię otacza”. Chcę więc zająć się tym, co oznacza *stuff* oraz tym, jak bardzo sztuka w przestrzeni publicznej pozostaje w relacji ze znaczeniami tego słowa.

Pamiętam rozmowę z moim kolegą Paulem Rosenblattem, która miała miejsce na początku mojego pobytu w Stanach Zjednoczonych:

I would like to be positively critical. Critical in the sense of talking about arts from the background of architecture and urban development in my experience and my professions. I would like to ask questions, which I hope, may push our work a little bit further in understanding the relationship between art and public space. We may achieve such advancement through the exploration of the obvious: public space is shaped simultaneously by architectural design and urban design. In accordance with the title, I am going to deal with the space of interiors.



- „ – Jacek, czy ty rozumiesz słowo *stuff*?
 – Niezupełnie – odpowiedziałem.
 – Ale powinienś, bo jeśli nie zrozumiesz, to nic nie będziesz tu rozumiał”.

Nasze nowoczesne życie dzieje się w przestrzeni wypełnionej przez *stuff*. Sama przestrzeń jest formowana przez *stuff*. *Stuff* to rzeczy i sprawy, ważne i nieważne, potrzebne i niepotrzebne gadżety. Jak zachowuje się sztuka w tej przestrzeni?

Cztery już zbudowane i trzy zaplanowane do budowy realizacje artystyczne gdańskiej Galerii Zewnętrznej pozwalają zaproponować interesujące typologiczne pogrupowania. Sporządziłem taką małą typologię. Myślę, że możemy podzielić prace Galerii na trzy różne grupy, które nazwałem: Urbanistyczne/Miejskie kamuflaże, Architektoniczne ubiory, Oświadczenia sztuki.

Urbanistyczne/Miejskie kamuflaże

Grupa Urbanistycznych/Miejskich kamuflaży składa się z *LKW Gallery* projektu Lexa Rijkersa i Daniela Milohnica oraz *Staging Anonymous* Dominika Lejmana. Oba projekty nazywam kamuflażami – urbanistycznymi, miejskimi kamuflażami. Ciężarówki są w mieście wszędzie, *LKW Gallery* znika w tym *stuff*, porywając tę jedną, szczególną, która zostaje „ukradziona” przez galerię sztuki. *Staging Anonymous* znika zaś w *stuff* obecnych wszędzie miejskich tuneli, dwudziestoczerogodzinne łączące się światła, wyjść i schodów. Interesujące jest to, że te dwie prace używają triku kamuflażu kształtującego złudną rzeczywistość. Ciężarówka udaje realne zdarzenie zderzenia z krawędzią mostu, linia świetlna na suficie tunelu udaje, że prowadzi ku realnemu wyjściu.

Architektoniczne ubiory

Grupa Architektonicznych ubiorów składa się z prac *Niewidzialna brama / Invisible Gate* Yen Ha i Michi Yanagishita z Front Studio, oraz *Undercover* (czyli

Since we are talking about arts and public spaces, we are operating between the three keywords: art, the public (what is public) and space. I would like to focus on the third one for a moment. The word space belongs to a specific perceptual mind-set. Its explanation was specifically formulated by the iconic new, modern “Wallpaper” magazine.

This magazine received the award for best international launch in 1997. At that time, “Wallpaper’s” official subtitle was: “the stuff that surrounds you”. So I would like to speak about the stuff and how much the art in public space is related to the meaning of the word “stuff”.

I remember a conversation with a friend of mine, Paul Rosenblatt, at the beginning of my stay in the US:

- Do you understand the word “stuff”, Jacek?
- Not really, I said.
- You should, or else you won’t understand anything here.

Our modern life takes place in a space filled with stuff. The space itself is formed by the stuff. Stuff means objects and matters, both important and unimportant, useful and useless. How does art behave in such a space?

The four already built and the three planned artworks of the Gdansk Outdoor Gallery allow the proposal of an interesting typological grouping. I have made such a petite typology. I think we may organize the Gallery’s works into three different groups, which I call urban camouflages, architectural outfits and art statements.

Urban Camouflages

The urban camouflages group comprises the *LKW Gallery* by Lex Rijkers and Daniel Milohnic, and *Staging Anonymous* by Dominik Lejman. I call both of them camouflages, urban camouflages. Trucks are all over the city. *LKW Gallery* dissolves into this stuff, “kidnapping” this one particular urban truck.

tłumacząc na język polski: „tajny, ukryty”) projektu Esther Stocker. *Niewidzialna brama* rości sobie stan super-kamuflażu niewidzialności, ale „ubiera” architekturę mostu w błyszczące lustro. *Undercover*, działając w podobny sposób, zapowiada niewidzialny kamuflaż, ale owija architektoniczne „ciała” elegancką, wzorzystą i półprzezroczystą tkaniną. Obie te prace są wspianiałym nowym *stuff*.

Wymienione cztery prace są już zrealizowane w przestrzeni dzielnicy Dolne Miasto. Oczekujemy na budowę kolejnych trzech projektów, które zdają się należeć do innej grupy nazywanej przeze mnie Oświadczeniami sztuki.

Oświadczenia sztuki

Grupa Oświadczenia sztuki złożona jest z trzech następujących projektów: *Kropki bursztynu / Amber Drops* projektu Freda Hatta i Daniela Schlaepfera, *Zapach koloru / Scent of Colour* Carmen Einfinger i *Wódz-huśtawka / Leader Swing* Fernando Sancheza Castillo. Minimalistyczne *Kropki bursztynu* będą celebrowały znajdujący się pod wiaduktem cień (oryginalna lokalizacja projektu uległa zmianie) poprzez zmianę nawierzchni tego przejścia w kontemplacyjną powierzchnię niewykazującą istnienia niemal jakiegokolwiek *stuff*. *Zapach koloru* poprzez swoje witalne cienie i kolory zmieni plac w nieustanną akcję, która obejmie nie tylko park, ale rozprzestrzeni mnóstwo *stuff* wszędzie, również na otaczające plac fasady. *Wódz-huśtawka*, poprzez swoją ironiczną i polityczną historię, potwierdzi absurd codziennej gry politycznej. No a przecież huśtawka to naprawdę świetny *stuff*...

Gdy myślę o pięciu latach naszej pracy jako jurorów, dochodzę do wniosku, że możemy spróbować „przesunąć się” poza ideę sztuki rozumianej jako *stuff*. Jestem przekonany, że przy całym moim uznaniu dla wymienionych prac i artystów, musimy zadać pytanie o kulturę, o *the stuff that surrounds you*. Mówiąc wprost: powinniśmy zapytać,

Staging Anonymous dissolves into the stuff of ever-present urban tunnels, 24h lights, exits and their steps. Interestingly, these two artworks use the camouflage trick that creates a kind of delusive reality. The truck pretends to take part in a real event of crashing with the bridge, while the light line on the tunnel’s ceiling pretends to be leading to a real exit.

Architectural Outfits

That architectural outfits group comprises the *Invisible Gate* by Yen Ha and Michi Yanagishita from Front Studio and *Undercover* by Esther Stocker. *Invisible Gate* claims a super camouflage of invisibility yet it dresses the architecture of the bridge in a shiny mirror. By the same token, claiming an invisible camouflage *Undercover* wraps the architectural body with an elegant, patterned and translucent fabric. Both of these works form great new stuff.

All the four mentioned art-pieces are already ingrained in the space of Dolne Miasto district. We are awaiting the construction of the next three, which seem to belong to a different group I would like to call “Art Statements”.

Art Statements

The Art Statements group is composed of the following three projects: *Amber Drops* by Fred Hatt and Daniel Schlaepfer, *Scent of Colour* by Carmen Einfinger and *Leader Swing* by Fernando Sanchez Castillo. *Amber Drops* is minimalist, it will celebrate the shadow of an underpass (the original location of this artwork has changed) by turning the floor of the underpass into a contemplative surface with almost no stuff on it. *Scent of Colour*, through its vital shades and colours, will turn the square into a permanent action that overtakes not only the park but also spreads a lot of stuff everywhere including on the surrounding façades. *Leader Swing*,

czy nie ryzykujemy, że sztuka może „wyprodukować” zbyt dużo *stuff* w przestrzeni publicznej.

Po pięciu latach zadawania pytań dotyczących sztuki w przestrzeni publicznej, także sztuki architektury i sztuki projektowania miasta, wydaje mi się, że widzę już cień możliwej konkluzji. By ruszyć do przodu, by robić lepszą sztukę publiczną, musimy podjąć ryzyko precyzji i zawęzić rozumienie określenia *site-specific* (ang. specyficznie dla miejsca). Zamiast rozumieć *site-specific* jako akcję kontekstualną (jak szerokie jest pojęcie kontekstu!) możemy rozumieć ją jako akcję dialogiczną. Określenie „w kontekście do” spróbujmy teraz zastąpić „w dialogu z”. Kontekst mówi przecież jedynie o odniesieniu, podczas gdy dialog mówi o odpowiedzialności, mówi o dawaniu odpowiedzi. Dialog jest związany z etyką. Etyka, która zbudowana jest na odpowiedzialności, pozwala porzucić przestrzeń pełną wszechogarniającego *stuff* i zwrócić się ku przestrzeni wewnątrz. Tak więc zamiast pytać, czy jakaś praca jest dobrym *stuff*, zapytajmy, czy czyni publiczne wnętrze lepszym. Tak etycznie naznaczone środowisko wspierałoby sztukę, architekturę i urbanistykę w pomaganiu sobie nawzajem, w pomaganiu utrzymania jakości życia i w przygotowaniu do rozwoju wszystkich tych elementów w nieznaną jeszcze przyszłości.

on account of its ironical and political story, will confirm the absurd of the everyday political game. Indeed, after all, the swing is really great stuff...

When I reflect on our five years of work as jurors, I think we can move beyond the idea of art understood as stuff. I am convinced that – with all my appreciation for the artworks and artists mentioned – we need to pose a question about culture, about “the stuff that surrounds you”. To put it bluntly: we should ask ourselves whether we do not face the risk that art may produce too much stuff in public space.

After five years of asking questions about art in the public space, including the art of architecture and the art of urban design, I think I am seeing the outline of a possible conclusion. In order to move forward and create better public art we need to take the risk of precision and narrow down the understanding of the term “site-specific”. Instead of understanding site-specific as contextual action (for how broad the word “context” is!) we may expect it to be dialogic. We should advance from “in the context of” to “in dialogue with”. Context is about reference only whereas dialogue is about responsibility. It is about response-ability. Dialogue is ethics-related. Ethics, which are built on responsibility, makes it possible to abandon the space full of omnipresent stuff and turn towards the space of interiors. Therefore, rather than asking whether a particular artwork is good stuff, let’s ask whether it makes the public interior better. Such an ethically charged environment would support the arts, architectures and urban projects in helping each other, helping to sustain the quality of life quality and be prepared to grow all these qualities in the hitherto unknown future.

Jiyoon Lee

| Nowy trend sztuki publicznej w Korei | New Trend of Public Art in Korea

Czym jest sztuka w przestrzeni publicznej? Dlaczego i dla kogo się ją tworzy? Gdzie powinna się znajdować? Chciałabym zacząć od tych pytań. Na Zachodzie jest bardzo wiele przykładów świetnej sztuki publicznej powstałej w przeszłości; mówimy tu o ponad 500-letniej historii. Dlatego w dzisiejszych czasach w zachodnich społeczeństwach mogą powstawać bardzo estetyczne i delikatne przykłady sztuki w przestrzeni publicznej. Być może zgodzą się Państwo ze mną, że sztuka publiczna nie jest dekoracją, tylko wspólnym doświadczeniem. Badałam skandynawską sztukę publiczną pod kątem propozycji, które mogłabym przedstawić koreańskiemu rządowi. Koreański rząd niedawno wprowadził świetną inicjatywę, w wyniku której Korea ma się stać krajem pełnym kultury i sztuki. Dzięki temu posunięciu rządu, Ministerstwo Kultury i Turystyki, a nawet burmistrz Seulu stawiają teraz na takie hasła jak „Zaprojektuj Seul” czy „Naród kultury i sztuki”. Dlatego niektórzy z kuratorów szukają innych sposobów na budowanie zaangażowanej relacji między sztuką i społeczeństwem niż tworzenie wielkich rzeźb w tkance miejskiej. Czasami wygląda to wspaniale. To bardzo niecodzienny widok, który z pewnością może przynieść prawdziwą ulgę, rozrywkę czy nawet szczęście, ale tego typu konstrukcje bywają też zbyt przytłaczające i nie pasują do otoczenia, a końcowy produkt może stwarzać dość potworne wrażenie. Taki właśnie pomysł zaczyna kiełkować w rządzie, w społeczeństwie,

What is public art? Why and for whom does it exist and where should it be? I'd like to start with these questions. There are so many great examples of public art from the past in the West because it has more than 500 years of history. That's why very tasteful and very delicate works public art can be created in Western societies these days. Perhaps you would agree with me that public art is not decoration but a shared experience. I have been researching a lot of Nordic public art to find some proposals for the government of Korea. The Korean government has recently launched a great initiative to turn Korea into a country of abundant culture and art. Thanks to the government's move, the Ministry of Culture and Tourism and even the Mayor of Seoul are now emphasising slogans like "Design Seoul" or "Cultural Artistic Nation". That's why some of the curators are searching for different ways of engagement of art and the society rather than constructing great sculptural presence of the city. Sometimes it looks great. I mean it's very extraordinary and that can definitely bring great relief, fun and happiness. At the same time, structures of this type are sometimes too gigantic and don't really flow with the environment so that the end product becomes a little monstrous. So this kind of idea starts to be conceived by the government, by the society and now professionals are starting to get engaged. They do research and then they begin to propose other ways of engagement



a teraz także profesjonaliści zaczynają się tym zajmować, badać ten temat i proponować inne sposoby tworzenia relacji między sztuką publiczną i społeczeństwem. Sztuka może być rozwiązaniem, co z pewnością wiedzą wszyscy tu zgromadzeni. W Azji, a szczególnie w Chinach, wciąż jednak tworzy się w miastach ogromne instalacje. Jeśli ktoś z Państwa był na wystawie Expo w Szanghaju, pewnie na każdym kroku napotykał takie gigantyczne rzeźby. Są ogromne i monumentalne. Jednak dla mnie to była przesada. Oczywiście robi to niesamowite wrażenie. Tego rodzaju teatralna, gigantyczna i spektakularna sztuka może pasować do chińskiej estetyki. Oczywiście można przystosować do skali danego miasta, i tak dalej. Czasem jednak jest to zbyt jednostronny przekaz, tworzący stereotyp, przez który wiele osób postrzega sztukę w przestrzeni publicznej jako ogromne formy rzeźbiarskie, a nie zaangażowanie w lokalną społeczność, społeczeństwo i szukanie z nimi dialogu. To niektóre z materiałów, na których oparłam swoje badania.

with the public art and community. Art can be the solution and we all know that here. However, in Asia, especially in China, huge installations are still constructed in cities. If you've been to Shanghai Expo, you could have seen great sculptural presence everywhere. It's gigantic and it's monumental. For me it was too much. It's spectacular, of course. That sort of theatrical, gigantic and spectacular art might fit Chinese aesthetics. Of course you can work it out with the scale of the city and so on. Sometimes however, that is very much just one way of showing public art, which gives many people the stereotype that public art is about a gigantic sculptural presence rather than engaging with a community, with society, and sharing a dialogue with it. These are some of the research materials I had.

The public art can be a very informal addition to what already exists. That's why it can be very small and subtle but can really make people stop and think: "Oh, what is this?" Such questions and



Sztuka w przestrzeni publicznej może być bardzo nieformalnym dodatkiem do zastanej sytuacji. Z tego względu może ona być mała i subtelna, a jednocześnie sprawić, że ludzie zatrzymają się i pomyślą: „O, co to jest?”. Chodzi mi właśnie o takie pytanie i o taki rodzaj zaangażowania, o moment, w którym członkowie danej społeczności rozumieją prawdziwe znaczenie sztuki w przestrzeni publicznej.

W Korei sztuka publiczna w formie rzeźb tego rodzaju jest wszędzie, a miasto Anyang rozpoczęło swój projekt 4 lata temu. Co roku do projektu zaprasza się jednego dyrektora artystycznego z zewnątrz. Jak już wspominałam, koszty związane z czasowymi i stałymi projektami z zakresu sztuki publicznej są niezmiernie wysokie. Kosztowało to ok. 30 milionów funtów, co stanowi ogromną sumę pieniędzy. Był to w istocie najdroższy projekt sztuki publicznej w Korei. Istotą projektu było stworzenie tymczasowego miasta. Przeprowadziliśmy cztery edycje projektu APAP, ale to trzecia

engagement are the moments members of the community can realize the true meaning of public art.

In Korea, sculptural public art of that kind can be seen everywhere, with Anyang starting this project 4 years ago. Every year they invite one external artistic director to carry out this project. As I have mentioned before, the costs involved with this temporary and permanent public art projects are extremely high. It took about 30 million pounds, which is very large sum of money. In fact, it was the largest amount of money spent for public art in Korea. The concept was to create a temporary city and we have done four editions of APAP. It was the third edition that resonated extremely well with the public, however. It has a very different approach to presenting public art from any other public art. This is the unique characteristic of this art project that I would like to emphasise and share with you.

As you can see Anyang is a relatively small city, which is twenty miles south of Seoul. The Mayor of Anyang really wanted to create a new artistic community within the city; he liked the idea of making both temporary and permanent art works throughout the four years of this public art project. Kyong Park was commissioned to work on the project this year and last year. It's also interesting to see how the way of commissioning has changed throughout the years: only three to four years ago, all of the commissioned artists were selected by domestic professionals, no questions asked. Now though, they started inviting art professionals from abroad. Of course when Hyung Sung started inviting foreign curators and directors to participate in his big projects in 1995, it was an extremely rare thing for Korea and it must have been a very challenging case for Korea at the time. You can't imagine what it was like in Korea before 1989; Korea only started to open its doors to travel abroad in 1989. Before 1989 it was difficult for artists to travel to foreign countries and we couldn't afford to imagine then that artists or professionals in any

z nich spotkała się z największym uznaniem opinii publicznej. Chodzi tutaj o zupełnie inne podejście do prezentacji sztuki publicznej niż w innych przypadkach. To jest właśnie cechą szczególną tego projektu artystycznego, którą chciałabym tutaj podkreślić i Państwu przybliżyć.

Jak widać Anyang to stosunkowo małe miasto, usytuowane niewiele ponad 30 km na południe od Seulu. Burmistrzowi Anyang zależało na tym, aby stworzyć w mieście nową artystyczną społeczność. Spodobał mu się pomysł, aby w ciągu czterech lat trwania projektu powstawały zarówno czasowe, jak i stałe dzieła sztuki publicznej. W tym i w zeszłym roku do pracy nad projektem zaproszono Kyonga Parka. Co ciekawe, sposób pozyskiwania artystów do projektów również uległ zmianom na przestrzeni lat: jeszcze trzy czy cztery lata temu wszyscy zaproszeni artyści byli wybierani przez ekspertów z kraju i nikt się temu nie dziwił, ale teraz zaczęto zapraszać specjalistów z dziedziny sztuki także z zagranicy. Oczywiście kiedy Hyung Sung zaczął zapraszać dyrektorów i kuratorów z zagranicy do udziału w swoich dużych projektach w 1995 roku było to bardzo rzadkie zjawisko w Korei. Z pewnością było to wtedy dla Korei prawdziwe wyzwanie. Trudno sobie wyobrazić, jak wyglądało życie w Korei przed 1989 rokiem. Dopiero w 1989 roku Korea otworzyła się na świat i wyjazdy za granicę stały się prostsze. Wcześniej artystom bardzo trudno było wyjechać do innego kraju, a nam bardzo trudno było sobie wyobrazić, że artyści czy eksperci z dowolnej dziedziny mogliby zostać zaproszeni do Azji, zwłaszcza Korei, w celu wzięcia udziału w projektach artystycznych. Sądzono, że coś takiego jest niemożliwe, ale tego rodzaju podejście wiele się zmieniło od tamtego czasu. To aktualnie jeden z głównych czynników w procesach globalizacyjnych w Azji. Wracając do projektu – artysta, mimo że jest Koreańczykiem, większość życia spędził w Ameryce i nigdy tak naprawdę nie mieszkał w Korei na stałe. Dlatego musiał skompletować własny zespół do wykona-

field would be invited to Asia, and especially to Korea, to carry out art projects. They thought it was impossible but this kind of attitude has changed a lot since then. This is one of the crucial factors at play within the globalization in Asia at the moment. Despite the fact that he is Korean, he spent most of his life in America and never really settled in Korea for a long time. This is why he had to create his own team to carry out this old project as he was not acquainted with the domestic professionals in Korea at the time. I would not like to segregate them into two groups using the words domestic or international, however... this issue is often raised within Korea and he was able to approach it with a different method without causing separation. He simply suggested a new community with a concept of an open nomadic city.

This is Loek the artist; they built this new pavilion for an educational project centre. This newly built pavilion has been running educational programmes consecutively from 2010 till now.

This one is a permanent art display done by Mass Studies, one of the artists who were invited to Korea to create both temporary and permanent works. The Raumlabor from Berlin.

As you would rightfully imagine this as a small project with little funding behind it, I am sure that he'd rather have spent the money to build new spaces to carry out long-term programmes. However, this project cost half of the total funding but this was the key factor that enabled to engage the local students and people, as it has enough funding to communicate and educate the public to demonstrate that there is a new way of showing public art.

This is a very interesting project by a Korean artist Hyunok Yoon. They made a stage and then the artist invited the workers, the cleaners. They actually made a complaint acquire. It's a performance art event of sorts and this kind of playful events that were going on during APAP project was what actually brought a really great response

nia tego projektu, ponieważ w tamtym okresie nie znał żadnych ekspertów z Korei. Nie chciałym ich segregować na dwie grupy używając etykiet „z Korei” i „z zagranicy”. Ten temat jednak często pojawia się w samej Korei, a on był w stanie podejść do sprawy w zupełnie inny sposób, nie powodując tego rozgraniczenia. Po prostu zaproponował stworzenie nowej społeczności w formie otwartego nomadycznego miasta.

Tutaj artysta to LOT-EK. Ten nowy pawilon zbudowano dla potrzeb centrum projektów edukacyjnych. W budynku tym prowadzone są programy edukacyjne bez przerwy od 2010 roku.

Tutaj mamy przykład dzieła sztuki na stałe umieszczonego w przestrzeni publicznej autorstwa Mass Studies, jednego z artystów zaproszonych do Korei do stworzenia zarówno dzieł stałych, jak i tymczasowych. Raumlabor z Berlina.

Prawdopodobnie wyobrażają to sobie Państwo jako mały i skromnie dofinansowany projekt. Jestem pewna, że woleliby wydać te fundusze na budowę nowych przestrzeni, w których mogłyby się odbywać długoterminowe programy. Ten projekt kosztował jednak połowę całej kwoty dofinansowania, ale to właśnie było kluczowym czynnikiem, który umożliwił zaangażowanie lokalnych studentów i społeczności. Mianowicie: były odpowiednie środki, żeby informować o tym projekcie i edukować opinię publiczną, a także zademonstrować, że jest inny sposób na pokazywanie sztuki publicznej.

To bardzo ciekawy projekt koreańskiej artystki Hyunok Yoon. Zbudowano scenę, po czym artystka zaprosiła pracowników, ekipę sprzątającą. To była swego rodzaju sztuka performansu. To właśnie tego rodzaju zabawne wydarzenia, które odbywały się w trakcie projektu APAP, spotkały się z największym zainteresowaniem opinii publicznej. Jak wspominała już Julia, czasem samo oglądanie przykładów sztuki publicznej i przysłuchiwanie się tym rozmowom i dyskusjom na temat sztuki publicznej jest wspaniałe.



Zazdroszcę tego rodzaju środowiska dla miłośników sztuki. Nam bardzo trudno było stworzyć system czy program, który łączyłby sztukę publiczną z samą publiką. Przeprowadziliśmy szereg projektów infrastrukturalnych w zakresie sztuki publicznej i instytucji publicznych, ale z racji niedostatecznego aparatu edukacyjnego, który by za tym stał, było nam bardzo trudno w pełni zaprezentować to, co stworzyliśmy. Dlatego wierzę, że tego rodzaju rozmowy mogą z całą pewnością posłużyć do wyciągnięcia ważnych wniosków w kwestii tworzenia relacji między lokalnymi społecznościami a sztuką publiczną.

Mam więcej zdjęć dzieł azjatyckich artystów, ale chciałabym zapytać i siebie, i Państwa, czy to może być jeden ze sposobów stworzenia w długiej perspektywie systemu pozwalającego na zaangażowanie społeczności. Zastanawiałam się nad tym, co powiedziała Lucy Lee: „Kiedy lokalizacja może stać się miejscem ze sztuką”. Dla mnie lokalizacja to lokalizacja. Kiedy sztuka naprawdę angażuje ludzi, lokalizacja przekształca się w przestrzeń, która w niepowtarzalny sposób potrafi zjednoczyć społeczeństwo z jego historią i kulturą, zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i emocjonalnej.

from the public. Sometimes, as Julia has already mentioned, just looking at some public art and listening to these conversation, discussion sessions on public art itself is really great.

I am jealous of this kind of environment for art lovers as we have struggled to form a system or programme between public art and the public. We have made a lot of infrastructural projects for public art and institutions but as the educational system behind it was lacking. It was really difficult to fully show what we have presented. That's why I believe that this kind of conversations can definitely bring important outcomes in creating engagement between the local societies and public art.

I have more images of Asian artists but I would like to ask both myself and you whether this can be one of the long-term based development for a system to engage the community. I've been thinking about the quote from Lucy Lee: "When the site can be a place with an art". I think of site as a site. Nevertheless, when art really engages people, then the site transforms into a space which provides unique engagement both physically and emotionally, uniting the society with history and culture.

Joanna Orlik

Kogo zaczepia sztuka w przestrzeni publicznej? Who is Accosted by Art in the Public Space?

Moja prezentacja składa się z pięciu elementów – dwóch pytań, jednej odpowiedzi, jednego przykładu i jednej wątpliwości. Chciałabym jednak zacząć od fragmentu tekstu Czesława Miłosza, który na pierwszy rzut oka może wydać się staromodny, a nawet nieciekawym. Chodzi mi o fragment zaczynający się od zdania: „Oczywiście, że literatura powinna być budująca”¹. Miłosz koncentruje się na literaturze, ale ponieważ nas interesuje sztuka w przestrzeni publicznej, możemy podstawić pod słowo „literatura” słowo „sztuka” i czytać: „Oczywiście, że sztuka powinna być budująca. Kto, z przyczyny wyjątkowo chłonnej wyobraźni, doznał złego wpływu książek, nie może myśleć inaczej. Już to, że słowo budująca jest wymawiane z sarkazmem i politowaniem, dowodzi, że coś z nami nie jest w porządku. Jakież wielkie dzieła literatury nie są budujące? Czy Homer? Czy może *Boska Komedია*? Czy Don Kichot? Czy *Liście trawy* Whitmana?”. W tym momencie ważne jest dla mnie to, jak można/należy rozumieć tutaj słowo „budująca”. Budująca, czyli dająca do myślenia, stawiająca pytania, odślanająca mechanizmy, angażująca, zaangażowana, nie w politycznym, ideologicznym sensie tego słowa, lecz w podstawowym – „przejęta”, wynikająca z emocji i wywołująca reakcje, prawdziwa.

Pierwsze pytanie, które chciałabym postawić brzmi zatem: czy sztuka w przestrzeni publicznej

My presentation is composed of five elements: two questions, one answer, one example and one doubt. However, I would like to begin by quoting a fragment of Czesław Miłosz’s text, which may seem old-fashioned or even boring at first sight.¹ I mean the fragment which begins with the sentence “But of course literature should be constructive”. Miłosz concentrates on literature, but since we are interested in art in the public space, we can substitute “literature” with “art” and read: “But of course art should be constructive. He, who on account of a particularly receptive imagination has experienced the bad influence of books cannot think otherwise. The sole fact that the word *constructive* is pronounced with sarcasm and pity proves that there is something wrong with us. Which of the great literary works are not constructive? Homer? *The Divine Comedy*, maybe? Don Quixote? Or Whitman’s *Blades of Grass*?” What I would like to stress here is how one can or should understand the word “constructive”. Constructive means thought-provoking, posing questions, revealing mechanisms, engaging, engaged – not in the political or ideological meaning of the word but in the basic one: “moved”, resulting from emotions and causing reactions. Genuine.

Hence, the first question I would like to pose is the following: should art in the public space be

1] Cz. Miłosz, *Wiersze (Poczynając od moich lat wczesnych ...)*, t. III, Kraków 1993, s. 139.

1] Czesław Miłosz, *Wiersze, (Poczynając od moich lat wczesnych ...)*, t. III, (Kraków 1993), s. 139. [Translated from Polish by Aleksandra Szkułłapska].

powinna być zaangażowana? Czy sztuka może pozwolić sobie na to, żeby zaangażowaną nie być? Czy nie jest całkowicie fałszywym założeniem, że świat sztuki może stanowić pewien byt równoległy, niepołączony z codziennością, niepodlegający jej regułom? Moja odpowiedź w kontekście cytatu z Miłosza brzmi oczywiście: nie może. Jeżeli nie jesteśmy zaangażowani, to znaczy, że sprawa nas nie obchodzi, a wydaje się, że sztuka nas obchodzi – dlatego tutaj jesteśmy. Jeśli zatem sztuka powinna być zaangażowana, to kto powinien być jej odbiorcą?

Pytanie drugie dotyczyć więc musi adresata zaangażowania. Chodząc po Krakowie, po Gdańsku, po mniejszych miasteczkach albo wsiach, pytam samą siebie o to, czego mi brakuje, czego w tych miejscach nie ma, a z czym chciałabym się zmierzyć. I myślę, że to, na co natrafiam, co mnie otacza, jest na pewnym poziomie powtarzalne i przewidywalne. Te same struktury użyte dla organizacji ulic i placów, te same rozwiązania w zakresie ruchu drogowego, te same komunikaty reklamowe. To, czego brakuje w otaczającym mnie środowisku, to pęknięcie w strukturze, komunikat z innego porządku, zachęta do refleksji, powód, aby zwrócić się na nowo ku moim starym przekonaniom, w odpowiedzi na to, co do mnie przychodzi, co mnie „zaczepia”, co mnie zaskakuje.

Odpowiedzią jest zatem miejsce, punkt w czasie i przestrzeni, moment, w którym coś się ze mną dzieje, coś mnie wytrąca z utartych kolein, po których chodzę, coś mnie z nich wybija. Chciałabym, żeby w przestrzeni publicznej, oprócz tekstów zbiorowych, utylitarnych, pozbawionych autora, ogólnoznaczących, pojawiło się miejsce dla zaangażowanego i spersonalizowanego komunikatu ja – ty. Osobistego w takim sensie, w jakim oddzielnymi, osobnymi, wyrazistymi podmiotami są artyści – z ich wyobraźnią, stosunkiem do świata, indywidualnym podejściem do rzeczywistości. Tak spersonalizowanego komunikatu bym chciała



engaged? Can art allow itself not to be engaged? Is it not a false premise that the world of art may constitute a parallel being of sorts, detached from reality and not subjected to its rules? In the context of the Miłosz quote, my answer is of course: it cannot. If we are not engaged it means we do not care about the cause, and – since we are all here – it would seem that we do care about art. If art should be engaged, though, who should be its recipient?

The second question has to concern the addressee of this engagement. When walking around Krakow, Gdańsk or smaller towns or villages, I ask myself what I am missing there, what is lacking in these places and what I would like to square up to. I think that what I come across, what surrounds me is, at a certain level repetitive and foreseeable. The same structures used to organise streets and squares, the same solutions in terms of traffic and the same advertising messages. What I am lacking in the surrounding environment, this crack in the structure, this message from another order, encouragement to



– wyrazistego, mocnego, który nie pozostawia mnie obojętną, zaczepia mnie swoją oddzielnością i zmusza do refleksji.

Taka była mniej więcej ścieżka dochodzenia do projektu *Walpapier. Ścienne tygodnik uliczny*, który zdecydowaliśmy się zrobić w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie, mając do dyspozycji gablotę zawieszoną na fasadzie budynku przy ulicy Karmelickiej 27, w którym mieści się siedziba MIK. Zin, do redagowania którego zaprosiliśmy krakowską grupę STRUPEK, co tydzień dosłownie „wychodził na ulicę”, aby docierać bezpośrednio do mieszkańców Krakowa z autorskim komunikatem – manifestem poszczególnych twórców. Tytuł z jednej strony parodystycznie nawiązywał do magazynu lifestylowego „Wallpaper”, promującego sztukę, modę i design, z drugiej wykorzystywał estetykę „Faktu”, tabloidu koncentrującego się na sensacji. Do realizacji jednego z numerów został zaproszony Karol Radziszewski. W swojej pracy Radziszewski opowiada o fikcyjnej grupie Fuck Fighters, właściwie bojówce homoseksualnej, która stosując rozmaite środki nacisku, zmusza heteroseksualnych chłopców do uprawiania seksu.

reflect, reason to turn to my old convictions again in response to what comes up to me, what “accosts” me, what surprises me.

The answer then would be a place, a point in time and space, a moment in which something happens to me, throws me off the old course, disturbs my rhythm, accosts me. Apart from collective, utilitarian, authorless and general texts, I would like public space to have room for an engaged and personalised me-you message. This should be a personal message in the sense that artists, with their imagination, attitude to the world and individual approach to reality are separate, individual and expressive beings. I would like to receive such a personalised, expressive and powerful message, which would not leave me indifferent but accost me with its separate nature and force me to reflect.

This was more or less my path to the project *Walpapier. Ścienne tygodnik uliczny* [Walpapier. Weekly street wall magazine], which we decided to realise in the Małopolska Institute of Culture in Cracow using a display case hung on the façade of the building at Karmelicka 27, where the Institute is located. We invited the Krakow group STRUPEK to edit the zine, which every week literally „took to the street” to reach the inhabitants of their city with its original message – the manifesto of individual authors. On the one hand, the title was a mock reference to the lifestyle “Wallpaper” magazine, which promotes art, fashion and design, on the other – it used the aesthetics of “Fakt”, a Polish sensation-seeking tabloid. We invited Karol Radziszewski to prepare one of the issues. In his work, Radziszewski talks about the fictional group Fuck Fighters, a homosexual hit squad of sorts, which uses various means of pressure to force heterosexual boys to have sex with them. The work was a master rendition of the aesthetics of “Fakt”, perfectly imitating a “sensational story”. At the same time, it was a brilliant commentary on the perception of homosexuality

Praca wykorzystywała estetykę „Faktu” w sposób doskonały, perfekcyjnie udając „sensacyjną wiadomość”, a jednocześnie świetnie komentowała problem postrzegania homoseksualizmu w Polsce przez pryzmat uprzedzeń, fałszywych przekonań i piętrowych wyobrażeń. Na poziomie artystycznym, na poziomie projektu to była doskonała praca.

Natomiast to, co dla mnie osobiście było problematyczne, to fakt, że osoby zatrzymujące się przy gablotce z politowaniem kiwały głowami mówiąc: „Boże! Do czego to doszło... Straszne rzeczy się dzieją na świecie!”, czytając tekst wyłącznie dosłownie, wprost, kompletnie nie zdając sobie sprawy z ramy, jaką projekt wykorzystywał. Wracam teraz do pierwszego postawionego tu pytania o sztukę zaangażowaną i pokazując przykład zawierający w sobie zaangażowanie autora, świetny pomysł formalny, autentyczny problem i jego wyrazisty, autorski komentarz, wciąż nie wiem, czy ta praca powinna być pokazana w przestrzeni publicznej, a więc poza murami galerii, w naturalny sposób stwarzających dla pracy kontekst i umiejscowienie w przestrzeni sztuki. Być może nie.

Być może sztuka w przestrzeni publicznej powinna w większym stopniu i bardziej bezwzględnie spełniać warunek intersubiektywności. W takim sensie, że dzieło sztuki w przestrzeni publicznej powinno być dostępne, czyli zrozumiałe szerzej niż tylko w gronie artystów i kuratorów. O ile środowiskowo można puszczać do siebie oko, wiedząc, jaki jest klucz do czytania wyrafinowanej pracy, o tyle wciąganie w tę grę naiwnych odbiorców z ulicy, którzy nie mając właściwego przygotowania łatwo wejdą w zastawioną na nich pułapkę, jest jednak kwestią, którą w moim przekonaniu należałoby przedyskutować. Innymi słowy, wracając do Miłosza, warto byłoby zapytać, kiedy i pod jakimi warunkami sztuka w przestrzeni publicznej jest rzeczywiście budująca. O ile zależy nam na tym, żeby była.

in Poland from the angle of bias, false convictions and fabricated notions. At the artistic level, at the level of the project, this was perfect work.

However, what I myself found problematic was the fact that people stopping by the display case shook their heads pitifully, saying “Good Lord! What has become of this world...terrible things are happening”! They read the text solely in the literal, straightforward manner, completely oblivious to the framework used by the project. Here I would like to come back to my first question concerning engaged art. Having demonstrated an example which included the author’s engagement, a brilliant formal idea, an authentic problem and its expressive, original commentary, I still do not know whether this work should have been shown in the public space, that is outside the gallery walls, which would provide it with a natural context and place it within the art realm. Perhaps it should not.

Perhaps art in the public space should to a greater extent; more strictly abide by the principle of intersubjectivity. In the sense that a work of art in the public space should be accessible, that is broadly understood – not only by artists and curators. Insofar as we may do things tongue-in-cheek within our milieu, knowing the key to decode a sophisticated work, involving naïve recipients from outside, who will easily fall prey to the trap due to the lack of proper preparation, is a matter I would like to discuss. In other words, coming back to Miłosz, it would be worth asking in what situations and conditions art in the public space truly is constructive. Provided that we want it to be constructive in the first place.

Halina Taborska

Rzeźba w przestrzeni publicznej – wrażliwe treści i lokalizacje Sculpture in Public Space – Sensitive Themes and Locations

Odpowiem na pytanie dotyczące sztuki współczesnej i jej związków z przestrzenią publiczną. Wybrałam dwa powiązane zagadnienia, którymi zajmę się równocześnie: pierwszym z nich jest *site-specificity* sztuki w przestrzeni publicznej, a drugim – ograniczenia dotyczące tematów, obrazów i komunikatów, które są postrzegane jako nieodpowiednie dla strefy publicznej i eksponowania ich w przestrzeni miejskiej. Wypada najpierw rozważyć termin *site-specificity*, który użyłam tu bez wyjaśnienia.

Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku *site-specificity* stanowi stały motyw w debacie krytycznej. Kilkanaście lat temu zdefiniowałam to pojęcie jako: „przemyslaną odpowiedź artysty na fizyczne aspekty miejsca, jego historię i tradycję, stan obecny i potrzeby, oraz zaplanowaną lub wyobrażoną przyszłość”¹. Natomiast Sara Selwood w swojej wpływowej książce *The Benefits of Public Art* napisała po prostu, że dzieła sztuki są *site-specific*, jeżeli zostały „stworzone dla określonej lokalizacji i uwarunkowane jej cechami szczególnymi”². Może zatem zgodzimy się co do tego, że sztuka wizualna w przestrzeni publicznej jest *site-specific*, gdy jej twórcy wzięli pod uwagę środowisko otaczające ich dzieło oraz są świadomi kontekstu socjologiczno-kulturowego, w którym widzowie będą je postrzegać.

I’ll be responding to question number four, given to us in the organisers’ brief, concerning contemporary art and its relationship with public space. I have chosen two interconnected issues, which I will address jointly: the so-called *site-specificity* of art in public space and limitations regarding topics or subject-matter, images or messages deemed to be unsuitable for the public sphere and for urban display. It might be useful first to briefly consider the concept of *site-specificity* to which we have been referring here already, without actually defining it.

Site-specificity has been a permanent motif in critical debate since the late 1960s. My own definition, put forward some years ago, referred to *site-specificity* as “the artist’s considered response to the physical features of the site, to its historical tradition, to its present state and needs or its planned or imagined future.”¹ Sara Sellwood, in the influential book *The Benefits of Public Art*, stated simply that works of art are *site-specific* if they are “conceived for and determined by particularities of the location.”² Perhaps we could agree here that visual art in public space is *site-specific* when its makers take into account particular physical characteristics of the environment in which their artwork is to be placed and are mindful of the socio-cultural context in which it will be received.

1| H. Taborska, *Current Issues in Public Art*, Londyn 1998, s. 5.

2| S. Selwood, *The Benefits of Public Art*, Londyn, 1995, s. XVIII.

1| Halina Taborska, *Current Issues in Public Art*, (London 1998), p. 5.

2| Sara Sellwood, *The Benefits of Public Art* (London, 1995), p. XVIII.

Chcę również dodać, że zawsze ostrożnie podchodziłam do kategorycznych żądań, by sztuka była site-specific oraz do twierdzenia, że dzieło niespełniające tego wymogu nie może dobrze funkcjonować w przestrzeni publicznej. Kilka lat temu w wystąpieniu *Miejsce współczesnej sztuki publicznej – pojęcia i przykłady* postawiłam tezę, że powinno istnieć miejsce dla sztuki, a nie sztuka powinna istnieć dla miejsca³. Nie patrzę na współczesną sztukę publiczną z perspektywy kuratorki, artystki bądź też krytyczki sztuki. Reprezentując spojrzenie zwykłego członka społeczeństwa, którego potrzeby emocjonalne i wrażliwość nie powinny być ignorowane. Chciałabym wskazać kilka przestrzeni wrażliwych społecznie, emocjonalnie i kulturowo oraz wyjaśnić, w jaki sposób łączą się z wrażliwymi tematami. Co może się wydarzyć, gdy dochodzi do zetknięcia społecznie wrażliwego miejsca ze społecznie wrażliwym tematem?

Rozważmy sytuacje, które wprawdzie nie są na porządku dziennym w Polsce, ale w Anglii występują często, mianowicie: co dzieje się, gdy artyści sytuują swoje dzieła przy wejściach do wielkich szpitali? Czy powinni pamiętać, że dzieło umieszczone w obrębie szpitala – w zakresie tematyki oraz formy artystycznej – powinno działać uspokajająco i podnosić na duchu, a nie zdumiewać i niepokoić oglądającego? Podam trzy przykłady rzeźb, które znajdują się na terenie szpitali. Jedną z nich jest uważana za zupełnie niepasującą do takiej przestrzeni, następną za umiarkowanie pasującą i ostatnia za znakomicie dopasowaną.

Pierwszą z nich jest *Leżąca figura* Henry'ego Moore'a, którą umieszczono przed wejściem do Szpitala Charing Cross w Londynie. Jej „odpowiedniość” w tym konkretnym miejscu jest podważana z dwóch powodów: nie jest site-specific oraz trudno ją zrozumieć. Postawiono ją przed modernistycznym szpitalem, wybudowanym we wczesnych

I would like to add that I have always had some reservations about a categorical demand for site-specificity and about perceiving it as a condition for the successful presence of a work of art in public space. I argued a few years ago that, here in Gdańsk there is a need for a place for art rather than art for a place, in *The Place of Contemporary Public Art: Ideas and Examples*.³ The perspective from which I am looking at the contemporary public art scene is not one of a curator or an artist or art critic. It's the perspective of a common member of the public whose emotional needs and sensitivities should be taken into account. Now I would like to present a few sites that are socially, emotionally and also culturally sensitive and link them to sensitive topics. What happens when the two meet and there is a confluence of a socially sensitive site with a socially sensitive topic?

First, let's consider a situation which is not common in Poland but very common in England – what happens when artists bring their art to the entrances of big hospitals – do they need to remember that artwork placed on hospital grounds should, in terms of subject-matter and artistic form, have a possible calming and reassuring effect and not baffle and worry its viewer? Here are three examples of sculpture deemed to be unsuccessful, moderately successful and very successful in its hospital settings.

The first one is Henry Moore's *Reclining figure*, placed by the main entrance to the Charing Cross Hospital in London. Its 'suitability' for the site has been questioned on two accounts: it is not site-specific, and is artistically incomprehensible. It was placed in front of this modern hospital, built in the early 1970s. These were the times when 'art for hospitals' became a much discussed topic, and it was an appropriate thing to commission artists,

3| Por. H. Taborska, *Miejsce współczesnej sztuki publicznej – pojęcia i przykłady*, w: *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, Gdańsk 2006.

3| See Halina Taborska, "The Place of Contemporary Public Art: Ideas and Examples", in Karolina Grabowicz (ed.), *Artistic Activities in Public Space, The Aesthetic and Social Aspects* (Gdańsk: Łaznia Center for Contemporary Art, 2006), pp. 74–87.



latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. W tamtych czasach wiele dyskutowano o „sztuce dla szpitali”, dlatego dobrze widziane były zlecenia dla artystów oraz prośby o podarowanie dzieł do wystawienia przed nowymi lub wyremontowanymi szpitalami. Henry Moore (1898–1986) był wówczas najbardziej znanym brytyjskim rzeźbiarzem, więc uzyskanie jego pracy i umieszczenie jej w eksponowanym miejscu, przed ważnym budynkiem, oznaczało „coś dobrego”. Na tabliczce przy rzeźbie widnieje napis: „HENRY MOORE OM / 1898–1986 / SPOCZYWAJĄCA FIGURA, 1962 / o połowę mniejszy model rzeźby znajduje się w Lincoln Centre, Nowy Jork / Tate: prezent od artysty z 1978 roku”. Powyższa informacja raczej zaciemnia obraz, niż cokolwiek wyjaśnia.

Pewnego razu ekipa telewizyjna pytała przechodniów, co sądzą o nowym szpitalu oraz „o tym” – i wskazywali na rzeźbę Moore’a. Jeden starszy pan powiedział: „Ach, jest bardzo ładna! Szkoda, że już ją rozbili”. Z tej wypowiedzi jasno wynika, że część odbiorców nie postrzega *Spoczywającej*

or ask for donations of pieces of art to be placed in and outside new or renovated hospitals. Henry Moore (1899–1986) was the most famous British sculptor at the time, so it was ‘a good thing’ to get his work for a prominent site in front of an important building. The plaque states: “HENRY MOORE OM / 1898–1986 / RECLINING FIGURE, 1962 / Halfsize model for sculpture at the Lincoln Centre, New York / Tate: Presented by the artist 1978”. This information is baffling rather than enlightening for its readers.

On one occasion a television crew were interviewing members of the public and asking, “what do you think about the new hospital” and “what do you think about this”, pointing at the Henry Moore sculpture. I still remember one elderly gentleman saying: “Oh, it’s very nice! What a pity they have broken it already”. This clearly indicates that, for some viewers *Reclining figure* is not ‘life enhancing’ but ‘broken’, and it might even be experienced as disturbing. So the verdict seems to be that artistic innovation doesn’t fare well here.



figury jako czegoś „wzbogacającego życie”, ale uważają ją za „połamana”, co może nawet wywoływać niepokój. Dlatego werdykt jest następujący: innowacja artystyczna nie stanowi w tym wypadku najlepszego rozwiązania, „przekaz” jest niejasny, a na dodatek praca nie pasuje do najbliższego otoczenia.

W 1993 roku przed Szpitalem Hammersmith w Londynie odsłonięto drugą z omawianych rzeźb, *Krąg życia* (*The Circle of Life*), autorstwa Sarah Tombs, którą zamówił Hammersmith Arts Committee, a ufundowała Fundacja Henry’ego Moore’a. Już na samym początku dzieło zebrało pochwały za swój „wzbogacający życie” charakter.

Rzeźba jest w rzeczy samej site-specific, została zaprojektowana dla przestrzeni przed wejściem do szpitala akademickiego, który odwiedza wiele osób. Okrąg lub kula mogą komunikować pojęcie „całości”. Na pracę, o adekwatnym tytule *Krąg życia*, składają się dwie stylizowane sylwetki ludzkie – męska i kobieca. Trzecim elementem jest ludzka ręka – dłoń w geście dawania i otrzymywania – która podtrzymuje ludzkie postacie, a jednocześnie spełnia funkcję małego zbiornika wody dla ptaków. Może wywoływać wszelkiego rodzaju

‘The message’ is unclear and it does not suit its immediate environment.

The second piece, Sarah Tombs’ *The Circle of Life*, at Hammersmith Hospital, London, was commissioned by the Hammersmith Arts Committee, funded by the Henry Moore Foundation and unveiled in 1993. It was praised from the start for its life-enhancing quality.

Designed for a site fronting the main entrance to this very busy teaching hospital, it is indeed site-specific. We know that a circle, or a sphere might convey a sense of wholeness. The work, appropriately titled *The Circle of Life*, is formed by two stylized human figures – a male and a female. There is also a third component – a human hand – giving hand, receiving hand – which supports the two human forms and also serves as a tiny pool of water for birds. It can evoke all kinds of sentiments and ‘friendly’ associations and activities. There is a comfortable seating area around it, which allows quiet viewing and partially separates viewers from the everyday flow of people and vehicles.

And the third example, my favourite, is a fountain placed by St Thomas’ Hospital, London. It is called *Revolving Torsion* and was designed by the



sentymentalne myśli oraz „przyjazne” skojarzenia i gesty. Otacza ją przestrzeń wyposażona w miejsca do siedzenia, dogodne do podziwiania rzeźby, jednocześnie stanowiące częściowy bufor pomiędzy oglądającymi a codziennym ruchem ulicznym.

Moim ulubionym przykładem jest fontanna umieszczona przy Szpitalu Św. Tomasza w Londynie. Nosi tytuł *Obracający się skręt* (*Revolving Torsion*), a zaprojektował ją rosyjski konstruktywista Naum Gabo (1890–1977) we wczesnych latach dwudziestego wieku. W londyńskiej Tate Gallery można obejrzeć model tej rzeźby. Marzeniem artysty było, by jego abstrakcyjne i intrygujące wizualnie dzieło trafiło do przestrzeni publicznej, co ziszcilo się w 2007 roku.

Obracający się skręt umieszczono ponad parkingiem, w przestrzeni, która stanowi zielony zakątek idealny do ucieczki przed zgiełkiem i stresem szpitalnej codzienności. Nie został zaprojektowany specjalnie dla tego miejsca i mógłby zostać umieszczony w innej lokalizacji, gdzie przynosiłby odwiedzającym tyle samo radości. Sponsorzy szukali dekoracyjnego dzieła, które współgrałoby z modernistycznym stylem szpitala z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, ale jednocześnie zgrałoby się



Russian constructivist Naum Gabo (1890–1977) in the early twenties. Its model can be viewed in the Tate Gallery, London. Apparently the artist's dream was that one day his abstract and visually engaging piece would enter a public space somewhere. It eventually happened in 2007.

Revolving Torsion is now positioned on a site stretching over a car park and serves as a green retreat from the hustle and stress of hospital life. It was not designed for this space and it definitely could be placed in different locations where it would be equally enjoyable. The patrons' idea was to find a decorative piece that would 'suit' modernist' 1970s hospital architecture but at the same time work well with architecturally diverse buildings visible from this site – Victorian and early Edwardian.



z różnorodnymi (wiktoriańskimi i wczesnymi edwardiańskimi) budynkami, które można zobaczyć z tamtego miejsca.

Powyższe dzieło nie zakłóca swojego najbliższego otoczenia, wręcz przeciwnie – wzbogaca je. Współgra z ruchem i emocjonalnymi potrzebami ludzi, którzy będą najczęstszymi użytkownikami tego miejsca. Skutecznie udoskonala swój najbliższy kontekst architektoniczny, ale również wyjątkowo dobrze pasuje do widzianych w oddali najbardziej charakterystycznych budowli Londynu (między innymi Parlamentu i Big Bena).

Pozostaje pytanie: co może się wydarzyć, gdy dochodzi do zetknięcia społecznie wrażliwego miejsca ze społecznie wrażliwym tematem? Toczą się nieskończone dyskusje na temat tego, co jest,

This work does not disrupt but enriches its physical environment. It takes into account the movements and emotional needs of people who will be the most frequent users of the place. It succeeds in enhancing its most immediate architectural context but it also works remarkably well with the distant views of the city's most cherished landmarks, including the Houses of Westminster and Big Ben.

The question still remains: what happens when sensitive setting and sensitive subject matter converge in one place? We all know that there have been endless discussions on what is and what is not suitable – in terms of theme, motives or imagery – to be introduced into a public space. I suppose we could endorse the three common assumptions: that art in public space should not be pornographic, that it should not offend people's religious feelings and that it should not pose a danger – due to materials used or structural properties – to anybody who finds himself/herself in its vicinity.

I gather that, among those themes deemed unsuitable for open spaces and for public art especially in this country, are homosexuality and



a co nie jest odpowiednie – ze względu na temat, motywy lub wizerunki – by zostało umieszczone w przestrzeni publicznej. Mogę się zgodzić z trzema powszechnymi założeniami: sztuka w przestrzeni publicznej nie powinna być pornograficzna, nie powinna obrażać uczuć religijnych i nie powinna stanowić zagrożenia – ze względu na użyte materiały lub konstrukcję – dla osoby, która znajdzie się w pobliżu.

Rozumiem, że pośród tematów uważanych, szczególnie w tym kraju, za nieodpowiednie do pokazywania w ogólnodostępnej przestrzeni oraz w sztuce publicznej należą prostytutka i homoseksualizm. Przyjrzyjmy się paru europejskim przykładom.

Wybrałam dzieła znane. Jedno z nich to niemiecki pomnik pamięci homoseksualistów prześladowanych przez nazizm. Przez wiele lat czekano na zgodę Bundestagu, by go postawić oraz na osiągnięcie konsensusu w kwestii „odpowiedniej propozycji artystycznej”. Został odsłonięty w 2008 roku, zaprojektowali go Michael Elmgreen i Ingar Dragset. Ma formę cementowego prostopadłościanu o wysokości 3,65 m, długości 4,7 m i szerokości 1,90 m. Na pierwszy rzut oka

prostitution. I would now like to take a closer look at a couple of European examples.

I've chosen two works well known to you, I think. The first one is this German memorial to persecuted homosexuals. It took years for the Bundestag to agree to have it erected and reach a consensus on an 'appropriate artistic proposal'. Designed by Michael Elmgreen and Ingar Dragset, unveiled in 2008, it has the form of a concrete cube with measurements: 3.65 m. high, 4.7 m. long and 1.90 m. wide. At first glance it could serve as a monument for anybody or any cause. What turns it into a memorial for homosexuals is an inscription and a 2 minute-long video film, which you can watch if you decide to peer inside the cube. On a small screen one can observe two young men engaged in an intimate conversation, ending with long, passionate kisses. If you don't want to look at two males kissing you can stop watching... An inscription which accompanies the monument links the 'male' kiss to legal paragraph "171", much used and abused in Nazi Germany, according to which a kiss between two men was sufficient reason for an arrest and for sentencing to long



mógłby upamiętniać dowolną osobę lub wydarzenie. O tym, że to pomnik pamięci homoseksualistów, świadczy inskrypcja i dwuminutowy film wideo, który można obejrzeć zaglądając do wnętrza prostopadkościanu. Na małym ekranie widać dwóch młodych mężczyzn pochłoniętych intymną rozmową, która kończy się długim, namiętym pocałunkiem. Zawsze można przerwać oglądanie... W opisie pomnika wyjaśnione zostało powiązanie pomiędzy męskim pocałunkiem a paragrafem 175, którego nadużywano w nazistowskich Niemczech. Z treści tego prawa wynikało, że pocałunek dwóch mężczyzn stanowił wystarczający powód, by ich zaarrestować i skazać na długoletnie więzienie. Wielu oskarżonych na podstawie tego paragrafu trafiło do obozów koncentracyjnych.

Po pierwsze chciałabym powiedzieć, że pracując z wrażliwym tematem trzeba być ostrożnym przy wyborze miejsca. Powyżej opisany pomnik wprawdzie znajduje się na skraju berlińskiego parku Tiergarten, w pobliżu Pomnika Pomordowanych Żydów Europy, ale nie jest bezpośrednio widoczny, zasłaniają go drzewa i krzewy.

Jako drugi przykład przytoczę *Homomonument* z Amsterdamu, umieszczony we „wrażliwej” lokalizacji – na starym Placu Westmarkt, nad kanałem Keizergracht, która to przestrzeń jest zdominowana obecnością kościoła Westerkerk (wyświęconego w 1631 roku), gdzie odbyło się wiele królewskich zaślubin oraz gdzie przypuszczalnie pochowano Rembrandta. W 1969 roku



term imprisonment. Many of the accused were sent to concentration camps.

My first comment here is that if you've got sensitive subject matter, try not to be too pushy with the choice of the site. All right, this monument is on the edge of Berlin's Tiergarten and near the famous Jewish memorial for the murdered Jews of Europe but it is not immediately visible. In fact it is screened by bushes and trees.

My second example is Amsterdam's *Homomonument*, placed in a 'sensitive' location – old Westmarkt Square, by the Keizergracht canal, which is dominated by the imposing Westerkerk Church (consecrated in 1631), where many royal weddings have been celebrated and which is allegedly the burial place of Rembrandt. In many countries, homosexuality was still a criminal offence in 1969 and in that decade minority rights, including those of homosexuals, were hotly debated. In Holland during the 1970s a number of individuals and a few organisations came up with the proposal to build a monument for homosexuals, especially those who were murdered in concentration camps. The location for it was chosen and approved by the city of Amsterdam authorities and the Memorial Committee announced a national competition, asking for an abstract work compositionally based on the figure of a triangle (which, as you know was a sign identifying homosexuals in concentration camps), a 'living monument' and not 'a pompous



w wielu krajach homoseksualizm był nadal przestępstwem. W tamtych latach prawa mniejszości, w tym homoseksualistów, stanowiły temat gorącej debaty. W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku kilka organizacji i osób prywatnych zaproponowało wybudowanie pomnika upamiętniającego osoby homoseksualne, w szczególności zamordowane w obozach koncentracyjnych. Władze Amsterdamu zatwierdziły wybraną lokalizację i Komitet Upamiętniający (Memorial Committee) ogłosił ogólnokrajowy konkurs, prosząc o kompozycję abstrakcyjną, opartą na trójkącie (różowy trójkąt stanowił oznaczenie homoseksualistów w obozach koncentracyjnych), która miała być „żywym pomnikiem”, a nie „jakąś patetyczną rzeczą na cokole”. Spośród 137 nadesłanych prac zwyciężył projekt Karin Dann, który w odpowiedni sposób uwzględnił wymagania Komitetu. Uważam jej pomysł za wyjątkowy.

Homomonument (1987) autorstwa Dann to jeden z pierwszych przykładów współczesnej sztuki publicznej poświęconej tematyce homoseksualnej. Ma kształt trójkąta równobocznego wyrysowanego na ziemi przy pomocy cienkich pasków jasnoróżowego granitu o długości 36 metrów (jego powierzchnia to 561 metrów kwadratowych). W jego rogach znajdują się mniejsze trójkąty o dziesięciometrowych bokach: 1. trójkątna platforma na wodzie kanału; 2. trójkąt znajdujący się na tym samym poziomie co bruk placu opatrzony inskrypcją: „Takie niekończące się

thing on a plinth’. The winner was Karin Dann, as her design, one of the 137 works submitted, provided a fitting response to the Committee’s brief. What she designed I find really remarkable.

Dann’s *Homomonument* (1987), one of the early examples of public art in contemporary Europe devoted to homosexual themes has the form of a huge equilateral triangle, delineated by narrow strips of pale pink granite, with sides 36 metres long covering a total area of 561 square metres. In its corners there are three smaller triangles, with sides 10 metres long: 1. A triangular platform placed on the canal water; 2. A triangle, which is level with the paving of the square, carrying the inscription: “Such an endless desire for friendship” and 3. A concrete podium, clad with pink granite on which people can sit or stand – it can be perceived as a symbolic structure, a tribune for speeches in defence of minority rights.

This monument does not interfere with the daily life of the square and it works for its large international audience remarkably well. The platform on the water provides a peaceful place for contemplation and is hardly visible from the church or the square. You can sit on the steps placed on the canal or put flowers on the platform. The public treat the podium as a convenient resting place, you sit on it, eat or chat. However one can also climb it and address a gathering or a rally in defence of minority interests. Crossing the square, people can read some lines of poetry visible on its surface and think about friendship. This can’t offend, unless you are homophobic and also happen to know that the author of these lines, J.I. Haan (1881–1924), was a famous homosexual poet and his poem refers to homosexual friendship.

Amsterdam’s *Homomonument* demonstrates that one can put in a socially/culturally sensitive location a successful work linked to a controversial subject matter, which will not disrupt daily functioning of the site and will not be visibly offensive or disturbing for the general public.



pragnienie przyjaźni”; 3. betonowe podium obłożone różowym granitem, na którym mogą siadać lub stawać ludzie. Można go postrzegać jako symboliczną strukturę, scenę dla mów w obronie praw mniejszości.

Ten pomnik nie zakłóca codziennego życia na placu i jest bardzo dobrze odbierany przez swoją międzynarodową publiczność. Platforma na wodzie stanowi cichy zakątek do kontemplacji, którego prawie nie widać od strony kościoła i placu. Można usiąść na stopniach umieszczonych nad kanałem lub położyć kwiaty na platformie. Podium stanowi wygodne miejsce odpoczynku dla przechodniów. Można na nim usiąść i coś zjeść albo porozmawiać, ale można też na nie wejść i wygłosić mowę na zgromadzeniu lub wiecu w obronie praw mniejszości. Przechodząc przez plac ludzie mogą przeczytać poetycki cytat na jego powierzchni i pomyśleć o przyjaźni. To może być obraźliwe jedynie dla homofobów, którzy akurat wiedzą, że ta strofa, napisana przez J.I. Haana (1881–1924), sławnego homoseksualnego poetę, odnosi się do homoseksualnej przyjaźni.

Homomonument w Amsterdamie stanowi przykład na to, że w społecznie i kulturowo wraz-

On the same square a couple of years ago, there was a temporary exhibition with large-scale photographic images prominently displayed. Some of them were not provocative, like this Greek-style frieze of a naked youth parading. The next photo – of a young male peeing in the bushes – was somewhat more offensive however. Not everybody might wish to contemplate male buttocks, no matter how nice, especially if you are an elderly woman going to church for mass, right? I would say, if you want to be socially provocative, make your show temporary. It might offend somebody but at least it will soon disappear.

My final example of sensitive ‘subject matter’ placed in a sensitive location concerns prostitution. I wonder whether you know this monument? (By the way, all the photographs are mine; this one is not. Not because I’m squeamish about photographing prostitutes; I simply didn’t know about its existence when I was recently in Amsterdam). I found it accidentally on the Internet and here it is: an image of an Amsterdam prostitute, standing in the doorway, offering her services. We are now in one of the most famous European Red Light Districts (De Wallen), so why not have Europe’s first



liwym miejscu można umieścić dobrą pracę, która nawiązuje do kontrowersyjnego tematu, a jednocześnie nie zaburza codziennego rytmu takiej lokalizacji oraz nie jest w widoczny sposób obraźliwa ani nie wzbudza niepokoju opinii publicznej.

Kilka lat temu na tym samym placu zorganizowano tymczasową wystawę dobrze widocznych, dużych fotografii. Niektóre z nich nie były prowokacyjne, chociażby fresk w greckim stylu z przechadzającymi się nagimi młodzieńcami, ale zaraz obok było zdjęcie chłopaka sikającego w krzakach, które można uznać za trochę obraźliwe. Nie każdy ma ochotę na podziwianie męskich pośladków, niezależnie od ich urody, można tu podać przykład starszej pani idącej się pomodlić do kościoła. Jeżeli ktoś chce prowokować społeczeństwo, to powinien stworzyć tymczasową wystawę. Wprawdzie może kogoś urazić, ale przynajmniej szybko zniknie.

Ostatni przykład wrażliwego tematu umieszczonego we wrażliwym miejscu, który przytoczę, dotyczy prostytucji. Oto zdjęcie prostytutki z Amsterdamu, która stoi w drzwiach, oferując swoje usługi. To najbardziej znana europejska dzielnica czerwonych latarni (De Wallen), dlatego można w niej znaleźć pierwszy w Europie pomnik

monument to prostitution here? The statue of the *Belle* (2007) was designed by the Dutch artist Els Rijeerse, and it stands in front of the oldest church in Amsterdam, Oude Kerk, on Oudekerksplein. Made of bronze, reinforced with steel to deter vandalism, it is positioned on a high, granite pedestal to protect it from 'wild-peeing'. The initiative came from Mariska Majoor, a former prostitute, now active in the Prostitution Information Centre who wanted this statue to celebrate prostitutes and to commemorate millions of people in the world who earn their living from prostitution. The inscription on the plinth reads: „Respect Sex Workers all over the World”. As you can imagine, there were some incidents when it was installed. The woman who initiated the project was insulted and physically attacked by one of the female churchgoers. Should one avoid putting a provocative, in social and moral terms, artwork in front of a church? Perhaps one should.

Now, *Belle* is still there and in its vicinity yet another piece lies on the ground, which gives us something to think about – would you like to walk on that or not? This is one of a number of 'pavement sculptures', executed in bronze and iron and placed



prostytycji. Posąg *Belle* (2007) znajduje się przed najstarszym kościołem w Amsterdamie, Oude Kerk na Oudekerksplein. Został zaprojektowany przez holenderskiego artystę Elsa Rijerse. Brązową rzeźbę wzmocniono stalą, by uchronić ją przed wandalizmem. Ustawiono ją na wysokim piedestale, by nie została uszkodzona przez osoby chcące ulżyć pęcherzowi. Jej pomysłodawczynią jest Mariska Majoor, dawniej prostytutka, a obecnie działaczka Centrum Informacji o Prostytycji (Prostitutie Informatie Centrum). Majoor chciała, by ta rzeźba składała hołd prostytutkom i upamiętniała miliony ludzi, który w ten sposób zarabiają na życie. Na cokole znajduje się napis: „Szanuj osoby pracujące w seksbiznesie na całym świecie” („Respect Sex Workers all over the World”). Od czasu ustawienia dzieła miały miejsce różne incydenty. Przed ceremonią odsłonięcia, inicjatorka projektu została zwyzywana i napadnięta przez kobietę uczęszczającą do kościoła. Czy powinno się unikać stawiania prac prowokacyjnych pod względem moralnym i społecznym przed kościołami? Być może tak.

Belle nadal stoi w tym samym miejscu, a w niedalekiej odległości na ziemi znajduje się



on the streets of Amsterdam by an unknown artist. It represents a hand caressing a woman's breast and it might be considered an appropriate image for the 'ground' art in the red light district of the city. Then I thought: what about feminists? Would they object? Would other members of the public? Should we have it in a public space or should we not?

In the way of a tentative conclusion, I would like to say: if there is an element of social or moral challenge, both in terms of subject matter and of the chosen site, restraint is advisable. However, if this were going to be a temporary display, I would



inne dzieło, które budzi wątpliwości typu – czy chciałabym po nim chodzić, czy też nie? To jedna z „chodnikowych rzeźb” z brązu i żelaza umieszczona na ulicach Amsterdamu przez nieznanego artystę. Przedstawia dłoń gładzącą kobiecą pierś, więc można uznać, że znajduje się w odpowiednim miejscu, na ziemi w miejskiej dzielnicy czerwonych latarni. Ale co powiedziałyby o tym feministki? Czy wyraziłyby sprzeciw? A może ktoś inny by się sprzeciwił? Czy takie dzieło powinno znajdować się w przestrzeni publicznej?

Podsumowując uważam, że należy zachować umiar, jeżeli tematyka lub lokalizacja pracy mogą być społecznie lub moralnie wrażliwe. Natomiast w przypadku ekspozycji czasowych mogą poprzeć artystyczną lub społeczną prowokację. Czemu mielibyśmy odbierać sztuce prawo do prowokacji? W dzisiejszym świecie każdy – od najważniejszych polityków po najmniej uprzywilejowanych obywateli – ma prawo do atakowania, rzucania wyzwania, oraz do prowokacji. Skoro każdy może to robić, zarówno w świecie rzeczywistym, jak i wirtualnym, czemu nie mieliby tego robić też artyści?

Od kilkunastu lat promuję sztukę site-specific, doradzam również kolegom i studentom przy



be in favour of artistic and social provocation. Why deny art the right to provoke? It seems now that everybody from top politicians to all the underdogs of this world have got the right to attack, to challenge, to provoke and, as it can be done by everybody in the virtual world and in the real world as well, then why not by artists?

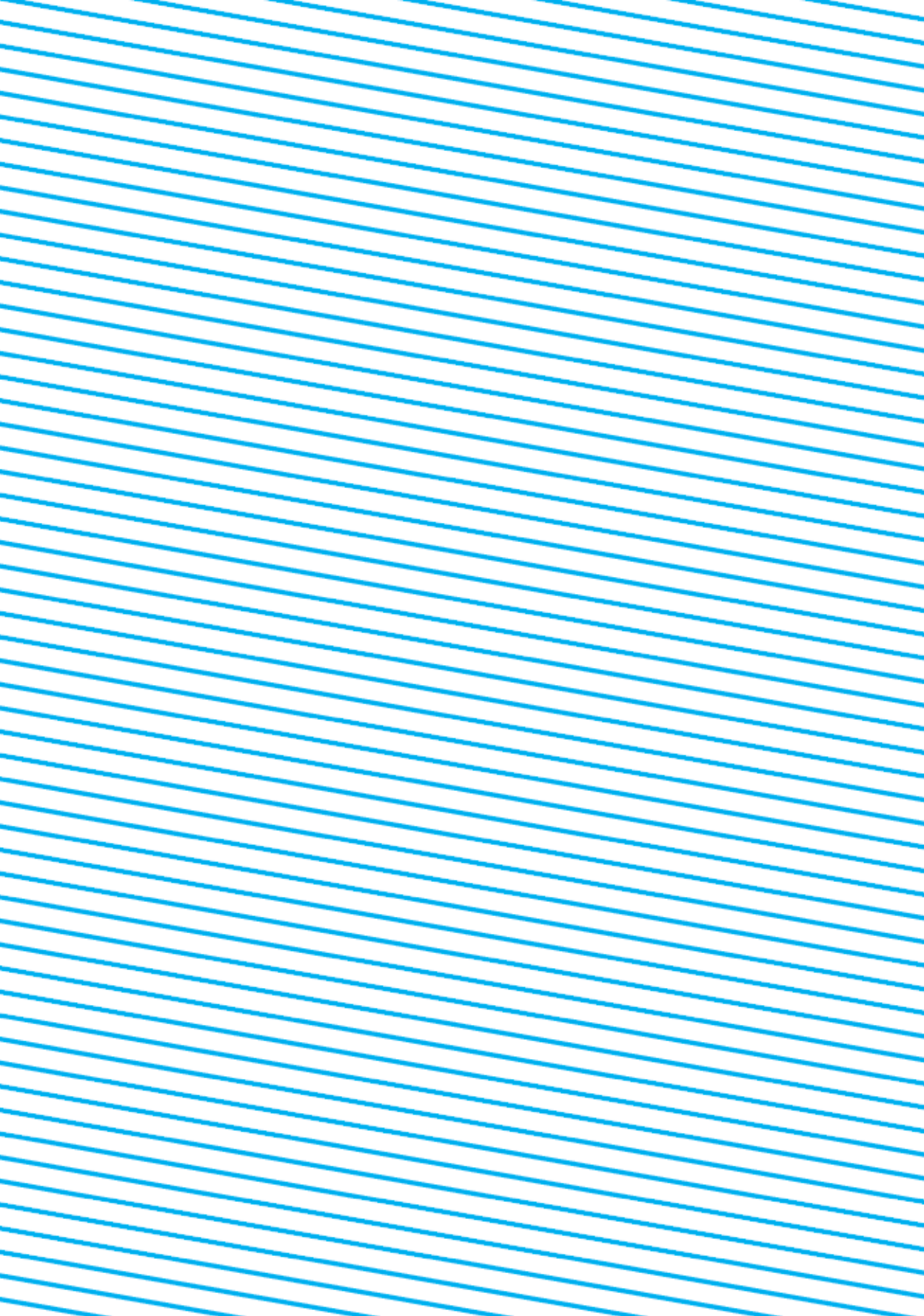
Now back to what I started with... for some years I have been advocating site-specificity; I also advised colleagues and students on a number of site-specific projects. But a place for art can be made in a variety of sites and locations – providing

projektach o takim charakterze. Jednak miejsce dla sztuki może zostać utworzone w najróżniejszych lokalizacjach – pod warunkiem, że osoby, które wprowadzają dzieła w przestrzeń publiczną i są za nie odpowiedzialne, oraz ci, którzy zazwyczaj korzystają z danej przestrzeni, troszczą się o nią, utrzymują ją w czystości i wolną od przedmiotów codziennego użytku, w miarę możliwości dodatkowo przekształcając ją w miejsce odpowiednie do odpoczynku, kontemplacji i interakcji społecznej. Innymi słowy – dzieło sztuki publicznej mogło zostać zaprojektowane dla innej lokalizacji, innej publiczności, w innym czasie historycznym, ale staje się site-specific z racji tego, co ludzie wybudują czy ustawią wokół niego oraz jak będą o nie dbać.

those who introduce and are responsible for works brought into the public domain and those who commonly use such space, take care of a given site, keep it clean, uncluttered by utilitarian objects and, where and when possible, make it suitable for rest, contemplation or social exchange. In other words – a work of public art might be designed for another location, another audience, another historical time but it can become site-specific because of what people have built or arranged around it, and how they've been taking care of it.

Teksty dodatkowe
Additional Text





Jadwiga Charzyńska

Transgresja artystyczna w przestrzeni publicznej Artistic Transgression in Public Space

„Kolejne szokujące manifesty futurystów, surrealistów, twórczość Joyce’a, teatr absurdu, *nouveau roman* ustaliły nowy paradygmat: wybitność musi przynosić radykalną nowość; aby zasłużyć na wybitność, trzeba burzyć konwencje”¹. Spowodowało to lawinowy wręcz efekt. Z różnym rozłożeniem ciężaru pomiędzy „wybitny”, „radykalny”, „szokujący”...

Zjawisko transgresji jest wpisane w twórczość jako jeden z jej najważniejszych czynników, dotyczy to zarówno kwestii formalnych, jak też poetyki. Celowo używam określenia, które nie determinuje przekazu niesionego przez dzieło sztuki. Bowiem transgresja niekoniecznie musi być terapią szokową odbiorcy. Czy przekraczać znaczy zawsze prowokować? Należy pamiętać, iż „gdzieś między ogniem boskim a piekielnym istnieje alchemia”²

1| J. Brzozowski, *Transgresja unicestwiona? Pornografie Gombrowicza i J.J. Kolskiego*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (205), dostępne na: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3947>

2| U. Eco, *Płomień jest piękny*, w: tegoż, *Wymyślenie wrogów*, Poznań 2011, s. 69–98. Autor, używając opisu praktyk alchemicznych, przybliżył nam rozumienie alchemii artystycznej. Zasady alchemiczne zebrane w tekście przede wszystkim podkreślają znaczenie tajemnicy: „żadna interpretacja symboliczna nie będzie nigdy ostateczną, gdyż tajemnica jest zawsze gdzie indziej”. Całe rozważanie kończy zdaniem: „Jako że nigdy nie wyprodukowałem złota, nie potrafię rozwikłać tej zagadki i przechodzę do innego tematu, do ognia innej alchemii – artystycznej. W niej ogień staje się narzędziem nowego stworzenia, a artysta naśladowcą bogów”. Odwołując się m.in. do tekstów platońskich ostrzega przed pychą oraz karą. Mówią o tabu i przekraczaniu jego granic, ilustruję moje

“Ever more shocking futurist and surrealist manifestos, the work of Joyce, the Theatre of the Absurd and *nouveau roman* have established a new paradigm: the eminence of an artist should entail radical novelty; to attain one’s eminence one should destroy all conventions.”¹ This statement caused an avalanche effect, with varying balance between the factors of “eminence”, “radicality” and “shock”.

The phenomenon of transgression is one of the most important aspects of creation in terms of both form and poetics. I deliberately use a term which does not determine what the work of art conveys. Because transgression does not necessarily need to mean shock therapy for the viewer. Is transgression always the same as provocation? One should remember that, to paraphrase Umberto Eco: “Somewhere between divine and infernal fire there lies alchemy.”² The origins of all radical

1| Jerzy Brzozowski, “Transgresja unicestwiona? ‘Pornografie’ Gombrowicza i J.J. Kolskiego”, *Dekada Literacka*, 2004, no.3 (205); available at <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3947>

2| Umberto Eco “The Beauty of the Flame”, in *Inventing the Enemy*, (Houghton Mifflin Harcourt), pp 44–66. By describing the alchemic practices, the author elucidates the meaning of the artistic “alchemy”. Above all, the alchemic rules adduced in the text emphasise the significance of mystery: “No symbolic interpretation will ever be definitive, because the secret will always be elsewhere”. He concludes the entire dissertation with the following sentence: “As I have never produced gold, I cannot provide the answer to this problem, and do pass on to another type of fire, another type of alchemy, that of the artist, where fire becomes an instrument of new birth and artists set themselves

– parafrazując Umberto Eco. Wszelkie radykalne przemiany najpierw rodziły się w umysłach ludzi, którzy wcielając je w życie determinowali losy grupy społecznej, do której należeli, a czasem całych krajów czy regionów świata.

Opisując nurtujące mnie przemyślenia, chciałabym podążać tropem przemian społecznych związanych z przebudową miejsc, w których jako instytucja funkcjonujemy. Wchodzimy z działalnością artystyczną w okolice, gdzie ludzie nie są przygotowani do obcowania ze sztuką, co z gruntu wzbudza niechęć. Przekraczanie zastanych wyobrażeń estetycznych, sposobów spędzania wolnego czasu, wymaga umiejętności alchemika³.

W 2005 roku rozstrzygnęliśmy I edycję konkursu Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska. Zwycięski projekt, „zakleszczona” pod wiaduktem ciężarówka, zaplanowany został jako przestrzeń przeznaczona na różnego rodzaju twórcze aktywności, miejsce otwarte i przyjazne dla lokalnej społeczności. Po pojawieniu się pierwszych informacji o projekcie internauci nie zostawili na nim przysłowiowej „suchej nitki”. Gdy trzy lata później obiekt stanął w zaplanowanym miejscu, młodzi ludzie zaczęli organizować różne warsztaty i spotkania, szybko zapomniano o wcześniej wygłaszanych wątpliwościach. Dziś cała przestrzeń ma nowoczesny charakter.

Przestrzeń publiczna jest jednym z pojęć, które wymykają się definicji. Trudno bowiem jednoznacznie określić, która sfera w dzisiejszych czasach jest stricte publiczna, a która prywatna. Analizując to zagadnienie z perspektywy instytucji kultury, która została wpisana w długofalowe przemiany związane z rewitalizacją dzielnicy, spróbuję wskazać na procesy, które możemy określić mianem transgresji. Jedną z ważniejszych kwestii w relacjach artysty z dynamiczną, wielko-

change lie in the minds of people, who by introducing those changes, determine the destiny of social groups they belong to and quite often of whole countries or regions.

While I describe the questions that I have been pondering, I shall focus on the social changes related to the way in which the places where we exist as an institution have been rebuilt. We introduce artistic activity into neighbourhoods where people are not prepared to be confronted with art and therefore biased. Transgressing the existing notions of aesthetics and free time activities requires the skills of an alchemist.³

In 2005 we chose the winners of the first edition of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk Competition. The concept of the winning project (a lorry stuck under a flyover) was to create a space for various kinds of artistic activities, friendly and open to the local community. When we released the first information about the project, the internet users literally took it to pieces. Three years later the object was constructed in the planned location, young people started organising workshops and meetings there and the previously voiced doubts were soon forgotten. Today the venue has a very modern character.

The public space is a notion which eludes definition. Nowadays it is difficult to distinguish between public and private spheres. By analysing this question from the point of view of a cultural institution which has been entangled in the long-term neighbourhood revitalisation process, I shall try to highlight the processes which can be described as transgressive. The ability to change the attitude is one of the most important aspects of the relation between the artist and the dynamic,

up to imitate the gods”. He makes references to Plato’s texts, among others, thereby warning against hubris and punishment. I use Umberto Eco’s essay to illustrate my reflections on the subject of taboo and pushing its limits, because it almost perfectly encompasses all our doubts which are raised by the phenomena that do not fit the common stereotypes.

3| Ibid.

rozważania opowieścią Umberto Eco, bowiem doskonale dotyka ona niemal wszystkich wątpliwości, jakie pojawiają się, gdy mamy do czynienia ze zjawiskami, które nie wpisują się w utarte schematy.

3| Tamże.

miejską czy też metropolitalną kulturą jest zmienność postaw. Dyskusja, jaka trwa od kilku dekad, spowodowała, iż „wśród teoretyków urbanistów zaczęto coraz głośniejsze mówić o «prywatyzacji publicznej przestrzeni»”⁴.

Poruszając się wśród zagadnień podejmowanych we współczesnej sztuce mamy do czynienia z działaniami transgresyjnymi – ekspansywnymi i twórczymi – polegającymi na intencjonalnym wychodzeniu poza to, czym jesteśmy i co posiadamy. Przełamują one dotychczasowe granice osiągnięć i tworzą nowe wartości. Dzięki nim rozszerza się prywatne terytorium, wzbogaca się nasze doświadczenie. Badacze zauważają, iż osiągnięcie kolejnych celów transgresyjnych nie tylko nie redukuje motywacji do podejmowania dalszych działań, ale wręcz zwiększa ją. Potrzeba przekraczania kolejnych barier spowodowała zjawisko „wyobcowania”. Pojawił się modny termin „kultura wysoka”, a tak zwany odbiorca, czy publiczność zaczęła utyskiwać, że nie rozumie sztuki współczesnej. Rozpoczęła się wielka debata na temat edukacji artystycznej społeczeństwa. Szereg przeprowadzanych badań nie wpływa na obecny stan, w jakim znalazł się zarówno artysta, odbiorca jak też manager czy animator kultury. Każdy z nich próbuje zbudować własną drogę komunikacji z otoczeniem, często posiłkując się analizami i opracowaniami opisującymi zastaną sytuację.

Odnosząc się w tych kwestiach do aktywności prowadzonej przez Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, działamy poprzez szeroko pojętą prezentację sztuki współczesnej oraz edukację artystyczną.

Zjawiska urbanistyczne

Mierząc się z przestrzenią miasta, możemy mówić o dwóch zjawiskach: odrzuceniu dziedzictwa kulturowego w okresie komunizmu, postrzeganego

metropolitan culture. The several-decades-long debate has caused “Theoretical urbanists began to speak out more and more about the “privatisation of public space.”⁴

When we study the notions present in contemporary art, we encounter various transgressive activities – expansive and creative – which intentionally go beyond what we are and what we have, exceed the hitherto prevailing limits and create new values. Those activities enable us to expand our private territory, enrich our experience and allow us to gain greater control. Research shows that attaining new transgressive goals not only does not reduce the motivation to undertake new actions, but quite the contrary – it augments this motivation. The necessity of breaking new barriers has become the cause of the phenomenon of alienation; the trendy notion of “high culture” has been coined and the so-called public, or audience, have started complaining that they do not understand contemporary art. Thus began the great discussion on the topic of artistic education of the society. The extensive research has no influence on the situation of artists, audiences as well as animators and managers of culture. They try to establish their own ways of communication with their milieu, often with the help of analyses and studies which describe the existing situation.

With those issues in mind and in relation to the activity of the Łaźnia Centre for Contemporary Art, we set the broadly understood presentation of contemporary art and artistic education as our goals.

Urban planning phenomena

When confronted with the public space, we should consider two phenomena. The rejection

4| M. Hussakowska, *Pomiędzy Dandyzmem a Trybalizmem*, w: *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, red. K. Grabowicz, Gdańsk 2006, s. 18.

4| Maria Hussakowska “Between Dandyism and Tribalism”, in Karolina Grabowicz (ed.), *Artistic Activities in Public Space, The Aesthetic and Social Aspects* (Gdańsk: Łaźnia Center for Contemporary Art, 2006), p. 17.



jako przejaw imperializmu i kapitalizmu, co przełożyło się na niszczenie całych bezcennych obszarów architektury głównie XIX-wiecznej. Kolejna fala odrzucenia dotyczyła architektury modernistycznej po upadku systemu komunistycznego. Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia jest zlokalizowane w dzielnicy, którą dotknęły obydwa zjawiska. Bowiem Dolne Miasto, jak i kilka innych miejsc powstałych równoległe, choćby Nowy Port, jako nowoczesne dzielnice przemysłowe powstałe na przełomie ostatnich dwu stuleci, po II Wojnie Światowej zostały potraktowane jako relikwiny wrogiego systemu. Ich istnienie było swoistym miejskim tabu, ustanowionym przez centralną władzę. Były obszarem „poza” objętym wykluczeniem. Dowodem może być istnienie po dzień dzisiejszy na niektórych budynkach śladów działań wojennych⁵.

Od kilku lat na Dolnym Mieście realizujemy z sukcesem projekt Galerii Zewnętrznej Miasta

5| Zwrócił na to uwagę artysta rezydent Ahmed Dogan, realizując w ramach Narracji 2011 projekt *Niecelne strzały*, więcej na: <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=35&status=2&idWpis=865&status=2>

of the cultural heritage, perceived as a manifestation of imperialism and capitalism in the communist period, led to the obliteration of vast areas of priceless architecture, mainly from the 19th century. Another wave of rejection, this time aimed at modernist architecture, came after the fall of Communism. Łaźnia Centre for Contemporary Art is located in an area which was affected by both of those waves. The Lower Town district, as well as other areas of the city built around that same period (at the turn of the 20th century), such as New Port, were treated as relics of the hostile system after World War II. Their very existence was regarded as an “urban taboo” by the local authorities. They became “outside” areas of exclusion. The fact that traces of military actions can still be seen on many buildings is a proof of this attitude.⁵

5| It attracted the attention of our resident artist, Ahmed Dogan, who dedicated his project, *Niecelne strzały* (*Missed Shots*, realised for the Narracje 2011 festival), to this phenomenon. <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=35&status=2&idWpis=865&status=2>



Gdańska. Jest to nasz dyskurs z zastaną sytuacją, dialog zarówno z mieszkańcami, jak też lokalnymi władzami. Odrzucenie społeczne, skazanie na niebyt miejsc lub grup społecznych są to zjawiska, z którymi przyszło nam się zmierzyć.

Realizując długofalowy projekt w przestrzeni publicznej, postawiliśmy na dialog społeczny, komunikację oraz harmonijną współpracę z wszystkimi zainteresowanymi stronami. Odrzuciliśmy agresywne metody promocji naszych działań na rzecz pracy „u podstaw”. W 2005 roku została rozstrzygnięta I edycja, zwyciężył projekt *LKW Gallery* Lexa Rijkersa i Daniel Milohnica, czyli ciężarówka zakleszczona pod mostem, przekształcona w studio przeznaczone do realizacji programu edukacyjnego adresowanego do lokalnej społeczności, głównie dzieci i młodzieży. Ogłoszenie decyzji jury wywołało dyskusję, szczególnie na forach internetowych. Najbardziej znamienne były opinie ludzi, którzy mieli złe zdanie o dzielnicy – wychodzili z założenia, iż nie warto w tym miejscu podejmować tego rodzaju inicjatyw, bo ich osobiste,

We have been realising the project of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk, not without success, for several years now. It has become our form of discourse with the existing situation and our dialogue with the residents and the local authorities. We tackle the problem of social rejection as well as places and social groups condemned to non-existence.

For a long-term project in the public space, we decided to focus on social dialogue, communication and successful cooperation with all stakeholders. We also reject the aggressive methods of promotion in favour of working through the basics. In 2005 the project entitled *LKW Gallery* by Lex Rijkers and Daniel Milohnic won the first edition of our competition: it was a lorry stuck under a flyover and transformed into a studio where an educational programme for the local community would be realised, aimed especially at children and young people. The decision of the jury caused controversy, especially among Internet users. The opinions of people who did not think much of the





negatywne doświadczenia nie pozwalały im spojrzeć szerzej i dać szansę tej – pięknej architektonicznie – lecz nieco zapomnianej dzielnicy. W 2008 roku *LKW Gallery* na stałe zagościło w krajobrazie Dolnego Miasta i stało się ważnym elementem przemian społecznych.

W następnych latach pojawiły się kolejne realizacje, które sukcesywnie zmieniają krajobraz zaniedbanych uliczek, wprowadzając nowoczesne, a nawet nowatorskie rozwiązania. Spektakularnym przykładem jest realizacja z 2009 roku zmieniająca estetycznie elementy architektury powstałej nad przejściem podziemnym przy ulicy Łąkowej, gdzie zadaszenia zostały pokryte czarno-białą strukturą nawiązującą formalnie do op-artu i conceptualizmu autorstwa austriackiej artystki Esther Stocker, zaś w tunelu pojawiła się świetlna instalacja Dominka Lejmana kontestująca agresywne metody reklamy w przestrzeni publicznej. W tym roku okolice *LKW Gallery* oraz architektonicznego projektu *Niewidzialna brama / Invisible Gate* autorstwa nowojorskiego Front Studio zostały „dopełnione” jako ostateczny element zagospodarowania terenu dziełem nazwanym *Kropki bursztynu / Amber Drops*, powstałym według koncepcji duetu szwajcarskiego Freda Hatta i Daniela Schlaepfera, które też stało się poletkiem doświadczalnym dla stosowania technologii LED.

Korporacyjność współczesnego świata należy obecnie do tematów tabu, a intelektualiści i artyści podejmujący te zagadnienia stają często oko w oko z przeciwnikiem, który dla obrony swoich interesów używa metod charakterystycznych dla systemów władzy.

Odwołując się znowu do artystów zaproszonych do współpracy w ramach naszego projektu, wymienię dwa nazwiska: hiszpańskiego rzeźbiarza Fernando Sancheza Castillo, który zaprojektował *Wodza-huśtawkę / Leader Swing* w ramach III edycji konkursu oraz Berta Theisa, zwycięzcę ostatniej edycji, autora pracy zatytułowanej *Ślepi / Blind*. Nie bez powodu wymieniam obydwu twórców

neighbourhood were especially significant. They assumed that such initiatives in such a place were not worth the effort: because of their negative personal experience they were unable to broaden their perspective and give this forgotten district a chance, architectonically beautiful as it may be. In 2008 the *LKW Gallery* became not only a part of the landscape of the Lower Town district, but also an important element of its social changes.

Over the next years, new projects followed, gradually changing the scenery of dilapidated alleys and introducing modern, even innovative solutions. The project realised in 2009 is a spectacular example thereof: it introduced aesthetic change to several architectural elements of an underground passage under Łąkowa street – an Austrian artist, Esther Stocker, covered the roofing with a black and white structure, creating a reference to op-art and conceptualism while in the tunnel Dominik Lejman put up a light installation – a protest against the aggressive methods of advertising in the public space. This year, the vicinity of the *LKW Gallery* and also the *Invisible Gate* project by Front Studio from New York has been “completed” by the final element of the whole complex – a project entitled *Amber Drops*, by a Swiss duo, Fred Hatt and Daniel Schlaepfer, also provided the opportunity to work with new LED technologies.

The corporate character of the modern world is currently a taboo and the intellectuals and artists who talk about this issue often have to face an opponent who would not hesitate to use methods typical of power systems to protect their interests. I would like to mention two more artists who worked in collaboration with our project: Fernando Castillo, a Spanish sculptor who took part in the third edition of our competition with his *Leader Swing*, and Bert Theis, the winner of the last edition and the author of the work entitled *Blind*. It is not without reason that I mention those two artists together, even though their formal languages are very different. The Spaniard uses classical

ców razem, choć posługują się zupełnie innymi językami formalnymi. Twórczość Hiszpana charakteryzuje klasyczna forma rzeźbiarska będąca kontestacją przemian społecznych, natomiast mieszkający w Luksemburgu Bert Theis jest zaangażowany społecznie w przeciwstawianie się obecnym zagrożeniom, między innymi walką z bezdušnością korporacyjną. Jego gdański projekt, poprzez umieszczenie napisów „Ślepi architekci” w języku polskim oraz romskim, odnosi się zarówno do kwestii urbanistycznych, jak też społecznych. W punkcie trzecim swojego manifestu, dołączonego do projektu balustrad dla mostu przy ulicy Toruńskiej, postrzeganej jako jedna z „bram” prowadzących do Dolnego Miasta, artysta napisał między innymi: „Czy miasta wyglądałyby inaczej, gdyby urbanisci i architekci byli ślepi?”. Szerzej objaśnił to między innymi następującymi stwierdzeniami zawartymi w punkcie 19: „Mosty symbolizują przemiany, a Dolne Miasto przechodzi okres transformacji. Tekst może być odczytany jedynie, gdy stoi się na moście. Ale nawet z tej pozycji trudno jest rozszyfrować to zdanie. Więc trzeba zatrzymać się i zadać sobie trud, żeby odkryć pracę, która w przeciwnym wypadku wydaje się być tylko geometryczną dekoracją, która wchodzi w dialog z balustradami nad rzeką”. Swą wypowiedź skończył zaś zawartym w punkcie 20 stwierdzeniem: „«Roztargniony odbiorca» Benjamina nawet nie zauważy tej pracy”⁶.

Przestrzeń publiczna jest również miejscem ulotnej aktywności artystów. Możemy poszukiwać przykładów w kolejnych dekadach i zawsze odnajdziemy coś interesującego. Kontynuując jednak myśl zwycięzcy ostatniej edycji Galerii Zewnętrznej chciałabym zwrócić uwagę na twórczość Karoliny Freino i jej projekty: *Szanowni Goście, Pokój w trakcie sprzątnania* oraz *Wzniesienie ponad codzienność*. W pierwszym z nich artystka podejmuje

sculptural forms to call social changes into question, whereas Bert Theis, who lives in Luxembourg, is socially engaged in protesting against current threats, such as corporate heartlessness. The project realised in Gdansk refers to questions of urban planning and to social issues, by displaying the inscription “Blind architects” in Polish and Romany. In article 3 of his manifesto, enclosed to the design of the banisters on the Toruński Bridge (a “gate” leading to the Lower Town district), the artist says: “Would cities look different if urbanists and architects were blind?”. He elaborates on it further in article 19: “Bridges are somehow symbols of transition and Lower Town is in a situation of transition. The text can only be read standing on the bridge. But even there it is difficult to decode the sentence. So you have to stop and make an effort to discover the work that otherwise seems only a geometrical decoration that enters in a dialogue with the balustrades along the river”, and ends his reasoning with the following statement: “The Benjaminian ‘distracted spectator’, will not even notice the art work.”⁶

The public space also welcomes transitory artistic activity. No matter which decade we choose, we will always find interesting examples thereof. However, I would like to continue the thought of the winner of the latest edition of the competition, and introduce Karolina Freino and her two projects: *Szanowni Goście, pokój w trakcie sprzątnania* (*Dear Guest, We Are Cleaning Your Room*) and *Wzniesienie ponad codzienność* (*To Rise Above the Everyday Life*). In the first project the artist focuses on the problem of “exploiting” artists to transform squalid places. Wherever they get invited, they cause “[...] *image lifting*” of the district. Then noble business will absorb it”⁷. The artistic intervention entitled

6] Bert Theis, “Bert Theis on ‘Blind’ project” in: *4th edition of the International Competition of the Outdoor Gallery of the City of Gdańsk*, (Gdańsk: Łaźnia Centre for Contemporary Art), pp.9–11.

7] Pensart, “Madrid. Building Bridges” in Agnieszka Kulazińska (ed.) *Young Polish Artists On Tour*, (Gdańsk: Łaźnia Centre for Contemporary Art), p. 16.

6] B. Theis, *Bert Theis o projekcie Ślepi*, w: 4 edycja Międzynarodowego Konkursu Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska, Wystawa pokonkursowa, Gdańsk 2011, s. 7–9.





problem „wykorzystywania” artystów w przemianach zaniedbanych miejsc. Ich zaproszenie „[...] powoduje *lifting* wizerunku danego obszaru, a tuż po nich wchłania go *schludny biznes*”⁷. Warto zwrócić uwagę na głębokie przesłanie zawarte w interwencji artystycznej *Wzniesienie ponad codzienność* odnoszącej się do wizji super-miasta Bruno Tauta. Artystka w ramach projektu *Young Polish Artists on tour* zaprojektowała napis, zakomponowany na dachach budynków, który był widoczny na zdjęciach satelitarnych oraz z samolotów lecących na lotnisko Tegel w Berlinie. Od lat kwestię przemian w przestrzeni publicznej podejmują również pracujące w duecie artystki: Alicja Karska i Aleksandra Went czy Kama Sokolnicka.

Ważne jest, aby pamiętać, iż przemiana miejsc jest nierozzerwalnie powiązana z człowiekiem. Procesy rewitalizacyjne nie mają szansy powodzenia, gdy stracimy z oczu ludzi. Ważne są interwencje artystyczne, akcje czy happeningi nakierowane na człowieka, jego potrzebę bycia w interakcji z otoczeniem. Można, jak Monika Drożyńska w pracach *Aktywności zimowe* i *Haft miejski*, odnosić się do aktywności „literackiej” na murach budynków czy płotach lub – jak robi Zorka Wollny – zajmować się teatrem życia codziennego.

Edukacja artystyczna jako transgresja totalna

Zagadnienie to obejmuje dwa wątki, które podjęliśmy jako instytucja zajmująca się prezentowaniem sztuki współczesnej: sztukę zmieniającą nasze fizyczne otoczenie, wkraczającą na ulice i podwórka oraz sztukę wkraczającą w przemiany globalne, spowodowane postępowaniem naukowym.

Dla artystów i instytucji działających w miejscach, gdzie mieszkańcy należą do tak zwanych grup wykluczonych bądź ich potrzeby intelektualne nie są nakierowane na sztukę, najważniejsza

To Rise Above the Everyday Life, which refers to Bruno Taut’s vision of “super cities”, has a profound message worth noting. The inscription, designed by Freino for the project entitled *Young Polish Artists On Tour* and displayed on rooftops, was visible on satellite images and from aeroplanes heading for Berlin-Tegel. For many years, artists such as Alicja Karska and Aleksandra Went (who work as a duo) or Kama Sokolnicka have been working with the theme of change in the public space.

It is important to remember that transformations of places are inextricably linked with people. The process of revitalisation has no chance of success, if we leave people out of the picture. Artistic interventions or happenings directed at the spectators and their need for interaction with his surroundings, are extremely important. An artist can be inspired by “literary” writings on walls and fences, like Monika Drożyńska in her works *Aktywności zimowe (Winter Activities)* and *Haft miejski (Urban Embroidery)*, or – like Zorka Wollny – by the theatre of everyday life.

Artistic education as total transgression

There are two aspects to this question, which we have to explore as an institution specialising in presenting contemporary art: firstly, the art that introduces change into our physical surroundings and enters the streets and backyards; secondly, the art that participates in global changes caused by scientific progress.

In places where the residents belong to socially excluded groups or whose intellectual needs are not focused on art, it is crucial to reach out to the children. By running projects which organise their free time, we give the young people the chance to discover new prospects. Participation in the workshops organised by Laznia Centre for Contemporary Art gives them the opportunity to learn to understand their needs and to be self-

⁷ Pensart, *Madrid. Building Bridges*, w: *Young Polish Artists on tour*, red. A. Kulazińska, Gdańsk 2011, s. 16.

jest praca z najmłodszymi mieszkańcami. Prowadząc projekty, które organizują czas wolny młodym ludziom, powodujemy, iż ich uczestnicy odkrywają inne perspektywy życiowe. Biorąc udział w organizowanych w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia warsztatach uczą się rozumienia swoich potrzeb, asertywności. Dla wielu ludzi mieszkających na Dolnym Mieście warsztaty adresowane do dzieci i młodzieży to przede wszystkim zapewnienie im dzieciom możliwości spędzenia wolnego czasu. Nie zastanawiają się nad aspektami artystycznymi, wiedzą, że dzieciaki nie spędzają czasu na ulicy. Ta pragmatyczna perspektywa musi być również brana pod uwagę.

Od początku funkcjonowania projektu Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska program edukacyjny stanowi jego istotną część. W 2005 roku cykl warsztatów *Wędrowcy* zapoczątkował regularną pracę z najmłodszymi mieszkańcami dzielnicy. Od czasu, gdy w 2008 roku na ul. Szopy stanął obiekt *LKW Gallery*, kolejne projekty realizowane w tej przestrzeni utwierdzają nas w przekonaniu o ważności tego miejsca dla tej części Gdańska. Przemiana przystanków autobusowych w obiekt malarski jest także swoistym dialogiem z mieszkańcami. To nasz kolejny krok w realizacji koncepcji sztuki w przestrzeni publicznej jako codzienności.

Kontynuując kwestie szeroko pojętej edukacji sięgnęliśmy po zagadnienia z pogranicza sztuki i nauki. Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska jako zagadnienie urbanistyczne i społeczne również w pewnych aspektach wpisuje się w ten dialog. Podejmując dyskusję w aspekcie etycznym czy społecznym ze środowiskami naukowymi stwarzamy możliwości, które nie miałyby szansy rozwinąć się bez debaty na poziomie uniwersyteckim.

Najnowszym zjawiskiem jest Internet i życie toczące się w tej przestrzeni. Z jednej strony mówimy o postępie cywilizacyjnym, jednak drugą stroną medalu są zagrożenia. Artyści i naukowcy penetrują ten obszar projektując gry, bazy danych, tworząc tzw. *second life*, także postrzegane

assertive. For many residents of Lower Town, the workshops for children and young people are first of all a guarantee of a safe place to spend their free time. The artistic aspects are not as important as the fact that the parents know that their kids do not hang out in the streets. We must take this pragmatic perspective into consideration.

The educational programme has been a very important part of the Outdoor Gallery of the City of Gdansk since the very beginning of the project. Our regular cooperation with the youngest residents of the neighbourhood began in 2005, with a series of workshops entitled *Wędrowcy (The Wanderers)*. Since the *LKW Gallery* opened at its current location on Szopy street in 2008, the projects realised there have been constantly proving the importance of this venue in this part of Gdansk. The transformation of bus stops into pictorial objects is another example of our dialogue with the local residents and yet another way of realising the concept of bringing art closer to the everyday life.

We decided to pursue questions of broadly understood education and in some of our projects we focus on the area where art meets science. Due to its urban and social aspects, the Outdoor Gallery of the City of Gdansk may participate in such a dialogue. Touching upon the questions of ethics and social problems in discussion with scientific experts, we create possibilities that would have no chance of development without an academic discussion.

The Internet is quite a new phenomenon, as is life in the cyberspace. On the one hand we are dealing with civilisation progress, on the other it entails various threats. Artists and scientists design computer games and databases, creating the so-called *second life* which can also be regarded as a new tool for invigilation and a new form of violence. This fascination with new technologies and the artistic use of new computer and biotechnological discoveries raise a debate which allows us to get accustomed to





jako kolejne narzędzie inwigilacji, źródło nowych form przemocy. Fascynacja nowymi możliwościami i sięganie przez artystów po informatyczne czy biotechnologiczne odkrycia i badania wywołuje dyskusje, które pozwalają nam oswajać się z coraz bardziej dynamicznie rozwijającym się światem, pomagają zrozumieć kierunek, w jakim prawdopodobnie zmierza nasza cywilizacja. Jednocześnie mamy poczucie, iż wcześniej zdefiniowane filozoficznie pojęcie cienia, obecnie – choćby dzięki filmowi *Matrix* – eksponujące poczucie braku właściwej odpowiedzi, kim lub czym właściwie jesteśmy, powoduje jeszcze większe frustracje wśród wielu ludzi. Granice te są badane między innymi przez takich artystów, jak Eduardo Kac, duet Oron Catts i Ionat Zurr, Christa Sommerer pracująca wraz z Laurentem Mignonneau, Paul Sermon, Victoria Vesna czy wreszcie polski twórca Zbigniew Oksiuta. Rozpoczęliśmy przybliżanie tych zagadnień poprzez projekt *Art & Science meeting*⁸, podejmując kwestie dotyczące komunikacji międzyludzkiej, na co przekładają się kolejne wynalazki i odkrycia kształtujące naszą współczesną rzeczywistość.

Zagadnienie przełamywania tabu we współczesnej sztuce podejmowane jest więc często, jednakże próby wkraczania w „zakazane” strefy rzadko mają pełny, głęboki wymiar. Nie można tego rozumieć krytycznie, jest to konstatacja faktu, iż poruszanie spraw, które w jakiś sposób wchodzą w sferę etyczne pojmowane dogmatycznie, jest niezwykle trudne, wymagające nie tylko wiedzy, ale również, a może przede wszystkim, świadomości i dojrzałości artystycznej. Transgresja artystyczna nie musi bowiem oznaczać działań szokujących czy spektakularnych w potocznym pojęciu.

Przykładem takich poszukiwań jest dla mnie twórczość koreańskiego artysty Kyungwoo Chun, który dotyka spraw niemal niezauważalnych – poczucia czasu, zagubionych więzi międzyludzkich, niezdefiniowanych jeszcze lęków. W 2010 roku



the dynamic development of the world as well as understand the direction in which our civilisation is heading. There is also the feeling that the previously coined philosophical notion of “the shadow”, which – thanks to films such as *The Matrix* – can now expose the lack of answers to the question of who or what we actually are, also leads to ever more poignant frustration among people. Those areas are the focus of artists such as Eduardo Kac, the duo of Oron Catts and Ionat Zurr, Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, Paul Sermon, Victoria Vesna or Zbigniew Oksiuta from Poland. In order to help understand those issues, we have launched the project entitled *Art & Science Meeting*⁸ where we explore the questions of interpersonal communication especially in connection with new inventions and discoveries which mould our reality.

Contemporary art often explores the question of taboo breaking, but the attempts to actually enter the forbidden areas rarely carry a profound message. This should by no means be understood as criticism, I am merely stating the fact that it is extremely difficult to handle the issues of dogmatic ethics – it requires not only knowledge, but also, first of all, awareness and artistic maturity. Because artistic transgression does not have to be tantamount to actions shocking and spectacular in the most colloquial sense.

8| Więcej informacji na stronach www.laznia.pl oraz www.artandsciencemeeting.pl

8| For more information visit www.laznia.pl and www.artandsciencemeeting.pl



z udziałem Gdańszczan zorganizował *performance* – *Milczenie jest ruchem*⁹. Kolejnym jego projektem był zrealizowany w 2011 roku w ramach wystawy *Thousands Złoty Stół* nawiązujący do doświadczeń społecznych i politycznych w Polsce. Artysta zbudował stół złożony z 1000 osobistych zapisków odnoszących się do wydarzeń sprzed ponad dwóch dekad, wykonanych przez ludzi zaproszonych do akcji przez niego i organizatorów. Jego konstatacja różnic w odczuwaniu spraw – wydawałoby się – oczywistych robi ogromne wrażenie, nakłania nas do kontemplacji. Bardzo ważnym elementem przemian okazuje się być umiejętność adaptacji. Koreański artysta odniósł się do kluczowych przemian naszych ostatnich dwóch dekad zapraszając do akcji *Złoty stół* tysiąc osób, nawiązał także do losów jednostki (nazwisko Chun oznacza „tysiąc”), jak też do ulotności zjawisk, perspektywy własnego kraju, gdzie możemy obserwować równie intensywne przemiany.

Innym ciekawym przykładem może być projekt Mireii Sallarés, powstały w oparciu o doświadczenia kobiet emigrantek. Jedną z prac została zainspirowana przez Algierkę, mieszkającą we francuskim Valence, która ze względu na plany urbanistyczne miasta musiała zlikwidować pizzerię w wozie kempingowym. Jej pizzeria była jednocześnie swoistym centrum spotkań dla stałych bywalców. Opuszczając mały „biznes”, podsumowała swój los słowami:

9| Więcej na: <http://noc-muzeow.pl/index.php/noc-muzeow/województwo-pomorskie/gdansk/1863-csw-laznia-wieczorowa-pora>

The artistic explorations of Kyungwoo Chun from South Korea are a perfect example of this kind of attitude: he focuses on the barely perceptible, on the sense of time, on broken bonds between people and undefined fears. In 2010, he organised a performance entitled *Milczenie jest ruchem* (*Silence Is Movement*),⁹ with the participation of the inhabitants of Gdansk. His next project was *The Golden Table* – a part of the *Thousands* exhibition – the artist built a table made of the personal notes concerning the events from over two decades earlier, made by one thousand people invited by the artist himself and by the organisers of the exhibition. The way he demonstrates the differences in our perception of the seemingly obvious is truly impressionable and contemplation-inducing. The ability to adapt is a very important aspect of changes. In his work, the Korean artist alluded to the most important changes that occurred in our country during the last two decades. Inviting one thousand people to *The Golden Table* project, he also made reference to the question of the fate of the individual (the surname *Chun* means *thousand*), as well as to the elusiveness of phenomena and, finally, to the context of his homeland – where equally intense changes are taking place.

Mireia Sallarés' project, based on the experience of women immigrants, is yet another example. One of her works was inspired by the story of an Algerian woman living in the French city of Valence, who was forced to close down her caravan pizzeria due to urban development plans. The pizzeria had its regulars – it was their meeting point. Having to abandon her business, the woman summed up her lot with the words: "I know that I existed – that's what matters!"¹⁰

9| For more information visit <http://noc-muzeow.pl/index.php/noc-muzeow/województwo-pomorskie/gdansk/1863-csw-laznia-wieczorowa-pora>

10| The project of Mireia Sallarés *Savoir que j'existais, voilà! (I know that I existed – that's what matters!)*, realised for the exhibition entitled *Mieć i stracić* (*To Have and to Lose*), 23/24.04-7.06.2009, for more information visit <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=9&status=2&idWpis=292&status=2>

„Wiem, że istniałam – to najważniejsze!”¹⁰. Mireia Sallarés, zafascynowana optymizmem kobiety i jej ogromną pokorą wobec losu, stworzyła *lightbox* cytujący tę myśl. W Gdańsku został on umieszczony na dawnym budynku łaźni miejskiej w Nowym Porcie, która po kilku latach opuszczenia i popadania w ruinę jest obecnie remontowana na potrzeby programowe CSW Łaźnia.

Dziś okazuje się, że tak zwana „normalność” może być największą ekstrawagancją, o czym mówili nasi ostatni goście Gilbert & George, twórcy, którzy rozpoczęli swoją działalność w jednej z bardziej zaniedbanych wówczas dzielnic Londynu. Podkreślają oni zawsze znaczenie miejsca, które wybrali oraz ludzi, z którymi splotły się ich losy, gdy East End był jeszcze żywą ilustracją opowieści Dickensa. Obserwując to, co dzieje się obecnie w Gdańsku trudno się z nimi nie zgodzić.

Tekst został opublikowany dzięki uprzejmości
Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej Akademii
Sztuk Pięknych w Warszawie.

Mireia Sallarés, fascinated with the woman's optimism and unparalleled humility, created a light box with the above-cited quote. It was placed on the wall of the former city baths in the Nowy Port district. The building, abandoned for several years and fallen into disrepair, is now being renovated for the purposes of the Łaźnia Centre's programme requirements.

Nowadays it appears that the so-called normality can be a symptom of great extravagance – according to our last guests, Gilbert & George, who also began their artistic work in one of the most neglected districts of London. They always emphasise the significance of the place they had chosen and the people they had met back in the time when the East End had still been quite a vivid illustration of Dickensian tales. Seeing what is going on there now, it is hard not to agree with them.

The text is published by courtesy of Institute of
Research for Public Space, The Academy of Fine
Arts in Warsaw

10| Projekt Mireii Sallarés *Savoir que j'existais, voilà!* / *Wiem, że istniałam – to najważniejsze!* realizowany był w ramach jej wystawy *To Have & To Lose / Mieć i stracić*, 23/24.04–7.06.2009, więcej na: <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=9&status=2&idWpis=292&status=2>

Marta Madejska

| Odkrywanie, odczytywanie i organizowanie miasta,
czyli łódzki eksperyment ekologiczny
| Exploring, Reading and Organising the City,
or An Ecological Experiment in Łódź

Jest miasto – Łódź: trzecie lub czwarte co do wielkości miasto Polski, kurczące się wskutek nieustającej depopulacji. Unikatowe w skali kraju pod względem dziedzictwa kulturowego i architektonicznego pozostaje obszarem, w którym ogniskują się negatywne konsekwencje niedoborów typowych dla wyrostłego na drapieżnym kapitalizmie miasta pofabrycznego, marginalizacji przemysłu włókienniczego przez centralne władze PRL oraz zaniedbań epoki polskiej transformacji – bezrobocie, rozpad tkanki miejskiej, enklawy ubóstwa. Jednocześnie władze miasta (już któreś z kolei) starają się skupić przede wszystkim na powierzchniowym budowaniu nowego wizerunku, odwróceniu „czarnego PR-u”, który funkcjonuje w mediach i umysłach Polaków, oraz na spektakularnych inwestycjach, wokół których wciąż nie powstały szersze plany rewitalizacji społecznej.

Jest też instytucja – Muzeum Sztuki: wyrosłe ze specyficznej dla Łodzi wolności tworzenia. którego podwaliny istnienia wiążą się z działalnością awangardowych twórców z grupy a.r. (Strzemiński, Kobro, Stażewski, Przyboś, Brzękowski)¹. Jak podaje

There is a city – Łódź: the third or fourth biggest city in Poland, getting smaller and smaller due to the constant depopulation. A unique city in Poland in terms of its cultural and architectural heritage remains a space marked by negative consequences of the shortages typical for a post-industrial city emerging from the aggressive capitalism, the marginalisation of textile industry by the central authorities of communist Poland, as well as the neglect of the era of political transition – unemployment, the degradation of urban structures, pockets of poverty. At the same time city authorities (yet another group) try to focus most of all on the superficial formulation of a new image, on reversing the “black PR” present in the media and the minds of Poles, as well as on spectacular investments without accompanying plans for a wider social revitalisation.

There is also an institution – Muzeum Sztuki: having emerged from a creative freedom typical for this city, linked by its foundations to the work of avant-garde artists from the a.r. group (Strzemiński, Kobro, Stażewski, Przyboś, Brzękowski).¹ As Wikipedia

1| Grupa artystyczna a.r. („artyści rewolucyjni”, „awangarda rzeczywiści”), działająca w latach 1929–1936, była jednym z aktywniejszych ugrupowań polskiej awangardy okresu międzywojennego. W 1931 roku za oficjalną siedzibę nowego ugrupowania została uznana Łódź, gdyż przeprowadził się tam Strzemiński wraz z Kobro. Z inicjatywy Strzemińskiego została stworzona Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej składająca się z prac podarowanych przez samych artystów, takich jak Fernand Leger, Max Ernst, Hans

1| Artistic group a.r. (“revolutionary artists”, “real avant garde”), active in 1929–1936 was one of the most active groups of Polish avant-garde of the interwar period. In 1931 Łódź became its official base, for Strzemiński and Kobro moved here. Strzemiński initiated the building of the International Collection of Modern Art made up of works donated by artists such as Fernand Leger, Max Ernst, Hans Arp and Kurt Schwitters; initially displayed at the Municipal Museum of Art History and being a foundation of the collection of what became Muzeum Sztuki.

Wikipedia: „jest platformą artystycznej innowacji i eksperymentu, społecznego i politycznego zaangażowania oraz poszukiwania nowych sposobów tworzenia wiedzy i dzielenia się nią”. Posiada interesującą kolekcję stałą, cieszy się światową renomą i oferuje coraz ciekawszą, coraz bardziej krytyczną, komplementarną i bardzo często bezpłatną ofertę. Mimo to wciąż można odnieść wrażenie braku jego styczności z kontekstem miejsca, w którym funkcjonuje – to, nieco upraszczając, „sterylna” bańka sztuki w mieście robotniczym.

Ten rozdział objawia się też przestrzennie – pierwszy oddział muzeum przy ul. Więckowskiego to świeżo wyremontowany pałac Maurycego Poznańskiego sąsiadujący ze zniszczonymi kamienicami Starego Polesia (wokół znaleźć można też kilka pustostanów). Drugi oddział – ms² mieści się w budynku dawnej fabryki Poznańskiego (w czasach PRL-u Zakłady Przemysłu Bawełnianego Poltex), obecnie po remoncie zajmowanym przez największe w Europie centrum handlowe – Manufakturę. Zaraz obok biegnie zabudowana famułami robotniczymi ul. Ogrodowa (jej mieszkańców sportretował Marcin Latało w filmie *Nasza ulica*). Muzeum być może i stara się być transmitterem pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami, ale symbolicznie i praktycznie wciąż pozostaje przynależne tej pierwszej. Dalsze etapy remontu budynku przy ul. Więckowskiego, wymagające zamknięcia sal wystawowych i przeniesienia części działań, skłoniły Muzeum Sztuki do zaproponowania programu wychodzącego poza mury instytucji i skupionego bezpośrednio na złożonym środowisku miasta. Tak powstał program *Ekologie miejskie*.

Program ma swoje korzenie „w tym co lokalne; w działaniach zmieniających codzienne praktyki i budujących interdyscyplinarną platformę współpracy dla różnych grup. *Ekologie miejskie* funkcjonują jako prototypy rozwiązań przestrzen-

suggests, the museum is “a platform for artistic innovation and experiment, for social and political engagements and the search for the new means of knowledge production and sharing”. It owns an interesting permanent collection, it is internationally renowned and offers increasingly interesting, very critical, complementary and often free events. Nevertheless, one may still regard it as having no link to the context of the place where it is located – to simplify it a bit, it is a “sterile” pocket of art amidst industrial city.

This division is visible also in terms of space – the first branch of the museum in Więckowskiego street is a newly renovated palace of Maurycy Poznański located in the vicinity of the degraded city houses of Stare Polesie (several abandoned houses can be found there as well). The second branch – ms² is located in the building of the former Poznański factory (what used to be the Poltex Cotton Industry Plant), after the renovation transformed into Europe’s largest shopping mall – Manufacture. Right next to it there is Ogrodowa street with workers housing (famuły) (the residents were pictured in Marcin Latało’s film *Nasza ulica*). The museum may try to work as a mediator between these two spaces, yet both symbolically and practically, it still belongs to the first one. Further stages of the conservation of the building in Więckowskiego that required the closing of exhibition spaces and transferring some of the activities made Muzeum Sztuki suggest a programme that would go beyond the walls of the institution and focus directly on the complex environment of the city. This is how the program of *urban ecologies* emerged.

The program has its roots “in what is local; in the activities that change everyday practices and form an interdisciplinary platform of cooperation of different groups. *Urban ecologies* work as a prototype of spatial and social solutions. The undertaken actions are micro-interventions that activate abandoned and neglected places. Open to cooperation with the city residents, they create an ethical bond with the city. *Urban ecologies*

Arp czy Kurt Schwitters; udostępniona początkowo w Miejskim Muzeum Historii Sztuki i stanowiąca podstawę kolekcji późniejszego Muzeum Sztuki.



nych i społecznych. Podejmowane działania mają charakter mikro-interwencji, które aktywizują miejsca porzucone i zaniedbane. Otwarte na współuczestnictwo mieszkańców Łodzi, wytwarzają etyczną więź z miastem. *Ekologie miejskie* są także narzędziem kolektywnej produkcji wiedzy o miejscu; promowaniem idei oddolnego projektowania miasta, poddają refleksji i krytyce antropocentryczne oraz podporządkowane ekonomii spojrzenie na kulturę². Co istotne – wszystkie akcje podejmowane w pierwszym etapie odbywały się poza budynkami Muzeum Sztuki i były ściśle związane z wybranymi lokalizacjami, wchodziły więc w materię bardzo delikatną, a jednocześnie wymagającą długotrwałego bodźcowania. Działania te nie były nastawione tylko na zmianę zewnętrzną, wynikającą z działania w przestrzeni miasta, ale i wewnętrzną – na przeorganizowanie sposobu myślenia o mieście, które powinno zająć w głowach mieszkańców, w pierwszej

works also as a tool for the collective production of knowledge about the place; by promoting the idea of the bottom-up urban design, they reflect on and critique the anthropocentric and economy-dependent approach to culture.² Significantly, all the actions undertaken in the first stage took place outside of Muzeum Sztuki buildings and they were directly related to the selected locations, thus entering a very delicate matter, one that required long-term incentives. These actions were aiming not only at the outside transformation resulting from the work in the city space, but also an inside one – the reorganisation of the way of thinking on the city which should take place in the residents' heads, in the first place, the ones who claim the right/privilege/duty to reshape reality. To refer to what David Harvey wrote – the fight for the right to the city is a fight to change the city by means of changing oneself.³

2] Cyt. za: blog projektu: www.ekologiemiejskie.wordpress.com/about/

2] See: project blog, www.ekologiemiejskie.wordpress.com/about/

3] David Harvey, "The Right to the City", *New Left Review* No. 53 (2008), p. 23–40.

kolejności tych, którzy roszczą sobie prawo/przywilej/obowiązek przekształcania rzeczywistości. Zgodnie ze stwierdzeniem Davida Harveya – walka o prawo do miasta to walka o prawo do zmieniania miasta poprzez zmienianie samych siebie³.

Miasto w opytkę kuratorek *Ekologii...* to złożony organizm, który sam w sobie kwestionuje podział na kulturę i naturę – składający się z ludzi, zwierząt, roślin (tudzież innego rodzaju mikroorganizmów), wszelkiej architektury, ziemi, wody, ruchu, dźwięku... Aby dobrze diagnozować sytuację i znajdować odpowiednie rozwiązania, trzeba odkryć możliwie wiele tych warstw i relacji między nimi.

Odkrywanie i odczytywanie

Ekologie... rozpoczęły się latem zeszłego roku spektaklem grupy Pracownia Fizyczna w choreografii Jacka Owczarka i performansem grupy KIJO na terenach zielonych w okolicy ul. Ogrodowej. Pierwsze z wymienionych działań opierało się na ruchu wynikającym z relacji do konkretnego miejsca – przestrzeni pomiędzy dwoma domami na Księżym Młynie, drugie to improwizacja „w relacji PRZESTRZEŃ – BARWA – RUCH”. Jakie wnioski można wyciągnąć z performansów rozegranych w przestrzeni publicznej?

Każda z wybranych lokalizacji jest w pewien sposób „uszkodzona”, zwracanie na nie uwagi poprzez sytuowanie tam tego typu działań efemerycznych może mieć w łódzkim kontekście charakter sukcesywnego odzyskiwania miasta i być przy tym próbą przełamania tendencji do zaniedbywania większości jego niekomercyjnych przestrzeni (podobnie jak zorganizowany na zakończenie pierwszego sezonu *Ekologii...* mecz badmintona na dawnym boisku ŁKS-u). Tancerze, choć dużo bardziej subtelni, przypominali „yamakasi”⁴ – młodych ludzi z blokowisk, betonowych gett etnicznych, którzy uprawiają *l'art du déplacement*,

In the optic of the curators of the project, the city is a complex organism which in itself questions the division into culture and nature – it consists of people, animals, plants (and different kinds of microorganisms), architecture, earth, water, movement, sound... To diagnose the situation in the right way and find adequate solutions, one needs to explore many different layers and relations between them.

Exploring and reading

Ecologies... began in summer last year with a performance by Pracownia Fizyczna group directed by Jacek Owczarek and a performance by KIJO group at green areas in the vicinity of Ogrodowa street. The first of them was based on the movement resulting from the reaction to a particular place – the space between two houses in Księży Młyn, the second was an improvisation “in relations between SPACE-COLOR-MOVEMENT”. What conclusions can be drawn from the performances in public space?

Each of the selected locations is in a sense “broken”, so to draw attention to them by organising there this sort of ephemeral events may in the context of Łódź work as a successive reclamation of the city as well as an attempt to break the tendency to neglect most of its non-commercial spaces (just like a badminton match organised as a conclusion of the first season of *Ecologies...* at the former ŁKS pitch). Although much more subtle, the dancers were reminiscent of “yamakasi”⁴ young people living in concrete tower blocks of ethnic ghettos who practise *l'art du déplacement*, in short *parkour* – or the art of surmounting obstructions in a fastest and most direct way possible. They overcome or start to “cooperate” with all that is usually evaded in the city.

Equipped with a slightly larger knowledge of the context, one may also read this sort of action considering that which is absent – the lack of

3| D. Harvey, *The Right to the City*, „New Left Review” nr 53, 2008, s. 23–40.

4| Zob. film L. Besson *Yamakasi* (2001).

4| See: L. Besson, *Yamakasi* (2001).

w skrócie – *parkour*, czyli sztukę pokonywania przeszkód stojących na drodze w możliwie najszybszy i bezpośredni sposób. Pokonują oni lub podejmują „współpracę” ze wszystkim, co zwykle się w mieście omija.

Mając nieco większą wiedzę o kontekście można podobne akcje czytać również przez to, co nieobecne – brak infrastruktury sportowej i trawy na boisku (o którym wcześniej wielu myślało jako o kolejnym śladzie po wyburzonej kamienicy) pozwala wyobrazić sobie od jak dawna nie spełnia już swojej funkcji; na Księżym Młynie brak publiczności, a więc umiarkowane zainteresowanie mieszkańców, mogło być spowodowane pewnym ich zmęczeniem – przyzwyczaili się do licznych inicjatyw, które odbywając się tam od lat, nie wpływają jednak na niepewną sytuację dzielnicy.

Ciekawe refleksje przyniósł również performans *Topologies* zrealizowany we wrześniu tego roku. Z reguły duże wątpliwości wzbudzają działania artystów wizytujących, przenoszących określony projekt odtwarzany w różnych miejscach. Tak było w tym przypadku – choreografowie z *les gens d’Uterpan* (Annie Vigier & Franck Apertet) byli już z *Topologies* w Belfaście, Besanson, Zurychu, Wiedniu i Paryżu. Za każdym razem „miasto tworzy scenę, której wielkość stanowi geograficzny obszar wyznaczony siatką przecinających się tras, dyktującą długość działania. Tancerze biorący udział w performansie wykorzystują codzienną rutynę miasta i społeczne relacje działając w wybranych przestrzeniach aktywności codziennej, takich jak sklepy, punkty usługowe, instytucje, środki transportu itd.”^{5]} Tancerze codziennie przez kilka dni wykonywali wybraną przez siebie trasę, coraz precyzyjniej odtwarzając pewien zestaw czynności – zwielokrotnione repliki prostych zachowań lub absurdałne gesty, które jeszcze bardziej podkreślały schematy codzienności (czasem tylko one pozwalały odróżnić performujących od

sports-related infrastructure and the grass on the pitch (itself previously often considered a trace of a demolished city house) allows one to imagine for how long it has not played its function; the lack of the public in Księży Młyn signalling a moderate interest on the part of the locals, could have been a result of their fatigue – they are used to numerous initiatives that have taken place there for years without making any difference to the unstable situation of the district.

Interesting reflections were also provoked by a performance *Topologies* realised in September this year. Normally, it is a standard to doubt the actions undertaken by visiting artists who tour with a project realised in different places. Such was the case here – the choreographers from *les gens d’Uterpan* (Annie Vigier & Franck Apertet) had already presented *Topologies* in Belfast, Besanson, Zurich, Vienna and Paris. Each time, “the city creates a scene of the size determined by the geographic area outlined by a network of crossing routes suggesting the time span of the event. The dancers taking part in the performance make use of the everyday routine of the city and of social relations acting in selected spaces of everyday activity, such as shops, service points, institutions, means of transport etc.”^{5]} Everyday for several days the dancers performed on a selected route acting out with increasing precision a set of actions – multiplied replicas of simple acts or absurd gestures which emphasised the pattern of the everyday even more (sometimes these were the only features enabling one to tell a performer from a casual passer-by). *Topologies* is a work between the personal choreography and the “choreography” of the city. Dancers/performers/passers-by (in this case all but one were from Łódź and knew the city) moved around the sensed and negotiated boundaries of what is physically, socially and legally acceptable and unacceptable in a given space,

5] Cyt. za: blog projektu: <http://ekologiemijskie.wordpress.com/2012/09/12/topologie-les-gens-duterpan-20-29-wrzesnia-2012/>

5] See: <http://ekologiemijskie.wordpress.com/2012/09/12/topologie-les-gens-duterpan-20-29-wrzesnia-2012/>

zwykłych przechodniów). *Topologie* to praca pomiędzy własną choreografią a „choreografią” miasta. Tancerze/performerzy/przechodnie (w tym przypadku wszyscy prócz jednej osoby pochodzili z Łodzi, wiec znali miasto) poruszali się w wyczuwanych przez siebie i nawzajem negocjowanych granicach tego, co fizycznie, społecznie, prawnie dopuszczalne i niedopuszczalne w danym otoczeniu, co uznawane jest jeszcze za normę, a co za jej złamanie, wchodzili w interakcje z różnymi – ożywionymi i nieożywionymi – elementami miasta, stawali się wreszcie fragmentem lokalnego milieu.

Topologie realizowane dotąd w raczej „luksusowych” warunkach miejskich, po raz pierwszy pojawiły się w miejscach zaniedbanych i kto wie, czy dopiero nie tu ujawniły w pełni potencjału odczytywania „architektury” zachowań społecznych, ich rutyny i dynamiki. Umożliwiona przez organizatorów rozmowa z tancerzami (jedynymi nośnikami wiedzy o tym, jak działało to w perspektywie wielodniowego procesu) uzupełniała obserwacje etnograficzne tego, jak ludzie reagowali na spektakl – performans wymagał od nich bardzo dobrego rozpoznania miasta i jego poszczególnych dzielnic. Mogło się na przykład okazać, że reakcje wywołuje nie tyle łamanie norm, co lawirowanie pomiędzy polami sił symbolicznych – postawienie kosza na głowie nie budzi agresji, ale wykrzykiwanie nazwy pewnego klubu piłkarskiego w miejscach określonych jako przynależne do jego przeciwnika może się okazać bardzo niebezpieczne (kolejne pytanie – jak wysokie będzie to ryzyko w przypadku kobiety, a jakie dla mężczyzny?). Z drugiej strony potencjalnie ryzykowne zachowanie może okazać się dużo mniej niebezpieczne niż uprzednio zakładaliśmy. Każde miasto ma swoje zasady, które trzeba rozpoznać, te łódzkie niejednokrotnie okazują się iść na przekór oczekiwaniom. Dlatego pociągająca wydaje mi się idea performansu jako lustro czy papierka lakmusowego pozwalającego na przeprowadzenie szybkiego rekonesansu.

what is still a norm, and what is the breaking of it, they interacted with different – animate and inanimate – elements of the city, becoming finally fragments of the local milieu.

Up to now *Topologies* have been realised in rather “luxurious” urban conditions, and here for the first time they have appeared in neglected places, and who knows, perhaps it is here where the potential of reading the “architecture” of social behaviour, their routines and dynamic was fully revealed. The provided opportunity to talk to the dancers (the only carriers of knowledge of what happened in the course of many days) supplemented an ethnographic observation of how people reacted to the spectacle – the performance required them to know the city and its particular districts very well. It could have turned out, for example, that the reactions are provoked not so much by the breaking of norms, as moving between the fields of symbolic powers – to place a basket on one’s head does not provoke aggression, but shouting out a name of a football team in places marked as belonging to its opponent may prove very dangerous (the next question is – what is the risk in case of women, and what is in case of men?). On the other hand, a potentially risky behaviour may prove much less dangerous than one had assumed. Each city has its rules that need to be recognised, the ones in Łódź often seem to go against one’s expectations. This is why what I find attractive is the idea of performance as a mirror, or a litmus paper allowing us to undertake a quick reconnaissance.

Yet another of suggestions of *Ecologies...* was to read Łódź through audio ecology. The audio landscape of the city is constantly changing depending on the time of day, the season, weather, and place. The city resonates incessantly and variously, yet our awareness of sound is scarce, at present increasingly blurred by the exigencies of technological development (on the 23rd October this year there was introduced a bill extending the



Kolejną propozycją *Ekologii...* było odczytywanie Łodzi poprzez ekologię audialną. Krajobraz dźwiękowy miasta cały czas się zmienia, zależnie od pory dnia, pory roku, pogody, miejsca. Miasto nieustannie i różnorodnie rezonuje, ale nasza świadomość dźwięku jest dość niska, obecnie coraz bardziej zagłuszana przez konieczność postępu technologicznego (23 października 2012 roku weszło w życie rozporządzenie dotyczące podwyższenia dopuszczalnego poziomu hałasu z 60 do 68 decybeli, co z pewnością niebawem odbije się na naszych nerwach). Wystarczy jednak wybrać się kiedyś w teren ze sprzętem nagrywającym i poeksperymentować z własną recepcją miejskiego szumu, żeby uświadomić sobie jego strukturę oraz, na przykład, kompletną przypadkowość akustyczną źle projektowanej polskiej architektury (nawet budynki filharmonii czy oper często nie mają odpowiedniej pod tym względem konstrukcji).

Dźwięk był jednym z filarów instalacji *Fasada* autorstwa Alicji Rogalskiej i Martina Clarke'a

allowed level of noise from 60 to 68 decibels, which will certainly affect our nerves). Yet, suffice to go out with a recording device and experiment with the reception of the city noise to become aware of its structure, for example, a total acoustic contingency of the badly designed Polish architecture (even buildings of philharmonics or opera houses often do not have appropriate structure).

Sound was one of the main parts of an installation *Façade* by Alicja Rogalska and Martin Clarke presented in September 2011, and a month later there took place workshops devoted to listening to the city run by Krzysztof Topolski/Arszyn, and in the spring there were audio walks. The participants of these walks were led with their eyes covered – for the first time in the vicinity of Ogrodowa, Milionowa and the old cemetery, and the second time – around the buildings of the former Manufaktura Widzewska (during the 5th Festival of Urban Culture *Miastrograf*). When one sense is being switched off, others become sharper. In the minds of the walkers there was

zaprezentowanej we wrześniu 2011 roku, miesiąc później odbyły się warsztaty poświęcone słuchaniu miasta prowadzone przez Krzysztofa Topolskiego/Arszyna, a wiosną spaceru dźwiękowe. Uczestnicy tych ostatnich przeprowadzani byli z zasłoniętymi oczami – za pierwszym razem po okolicach ulic Ogrodowej, Milionowej i starego cmentarza, za drugim – po budynkach dawnej przędzalni Widzewskiej Manufaktury (podczas V Festiwalu Kultury Miejskiej „Miastragraf”). Kiedy wyłączony zostaje jeden zmysł, automatycznie wyostrzają się pozostałe. W umysłach spacerujących budował się krajobraz (ruchliwe okolice ulicy Zachodniej, nieraz niepokojące interakcje z mieszkańcami spędzającymi czas wolny przed swoimi domami; kojąca cisza i śpiew ptaków na cmentarzu), którego strukturę uświadamiali sobie dopiero po zdjęciu przepasek, przy próbie namalowania mapy mentalnej. We współpracy ze Stowarzyszeniem „Topografie” *Ekologie...* podjęły też próbę stworzenia mapy dźwiękowej Łodzi.

Kilkumiesięczne badania przestrzeni dźwiękowych w pewien sposób podsumowywał *Odźwięk*, realizacja Łukasza Ogórka i Daniela Koniusza oparta na wykorzystaniu bardzo prostego urządzenia – instalacji przewodzącej prąd, w której przewodnikami stają się żywe organizmy – tylko dotknięcie drugiego człowieka pozwala na zamknięcie obiegu elektrycznego, czego efektem jest od-dźwięk. Od charakteru dotknięcia i towarzyszącego mu ruchu zależy natężenie, harmonia i rytm produkowanej „melodii”. Instalacja mogła zadziałać tylko „w momencie powołania tymczasowej wspólnoty”⁶. Największym wyzwaniem dla uczestników okazało się przełamwanie własnej nieśmiałości i polskich standardów proksemicznych, ale poskutkowało to ogromną dawką spontanicznej radości wynikającej z rozgrywania różnych wariantów dotyku-dźwięku (łącznie z graniem sobie na zębach). W efekcie

formed a cityscape (busy areas near Zachodnia street, sometimes disturbing interactions with residents spending their time in front of their homes; a peaceful silence and the singing of birds at the cemetery) the structure of which was understood only after they took the bands off and tried to visualise a mental map. In cooperation with Stowarzyszenie Topografie *Ecologies...* made an attempt to create a sound map of Łódź.

Several months of research on the sound spaces was in a sense summed up by *Odźwięk*, a work by Łukasz Ogórek and Daniel Koniusz, based on the use of a very simple device: a current conducting installation that includes living organisms – only the touch of another person makes the circuit close and produces a sound. The type of touch and the accompanying movement determine the intensity, harmony and rhythm of the produced “melody”. The installation could only work at the “moment of bringing to life a temporary community.”⁶ The biggest challenge for the participants turned out to be overcoming one’s shyness and Polish proximity standards, yet it resulted in a great amount of spontaneous joy stemming from the performance of different variants of touch-sound (including playing on one’s teeth). As a result there was achieved a sound equivalent of common-being, which, further on, produced a new quality that can be defined as “audio ecosystem.”⁷ In this sense, *Odźwięk* (realised on the square in Wólczańska street discussed below) became a metaphor for the phenomena the observation of which (or more precisely – the hearing of which) took place earlier on during workshops, and at the same time, something like an experiment for the future solutions (producing and protecting sounds and communities).

6] See: <http://ekologiemiejskie.wordpress.com/2012/05/11/oddzwiek/>

7] *Dźwiękowy ekwiwalent przebywania* – interview with Łukasz Ogórek and Daniel Koniusz, <http://ekologiemiejskie.wordpress.com/2012/08/10/dzwiekowy-ekwiwalent-przebywania-wywiad-z-lukaszem-ogorkiem-i-danielem-koniuszem/>

6] Cyt. za: blog projektu <http://ekologiemiejskie.wordpress.com/2012/05/11/oddzwiek/>



uzyskiwano dźwiękowy ekwiwalent współprzebywania, to z kolei zaowocowało pojawieniem się nowej jakości, którą można nazwać „audialnym ekosystemem”⁷. W tym sensie *Oddźwięk* (realizowany na skwerku przy ul. Wólczańskiej, o którym poniżej) stał się metaforą zjawisk, których obserwacja (czy dokładniej – nasłuchiwanie) odbywały się wcześniej na warsztatach, a jednocześnie czymś w rodzaju eksperymentu dla przyszłych rozwiązań (produkujących i chroniących dźwięki i wspólnoty). Projekt urządzenia przewodzącego można znaleźć na blogu *Ekologii...*, udostępniony na zasadzie open source.

Organizowanie

Centralnym działaniem pierwszej letniej odsłony *Ekologii miejskich* (lipiec 2011) była rekultywacja

7] *Dźwiękowy ekwiwalent przebywania* – wywiad z Łukaszem Ogórkim i Danielem Koniuszem, <http://ekologiemiejskie.wordpress.com/2012/08/10/dzwiekowy-ekwiwalent-przebywania-wywiad-z-lukaszem-ogorkiem-i-danielem-koniuszem/>

The project of the device can be found at *Ecologies...* blog, available as open source.

Organisation

The central action of the first summer edition of *Urban ecologies* (July 2011) was a reclamation of a square in Wólczańska street. This tree-covered part of bare (and literally shit-covered) ground situated near three cultural institutions – the puppet Arlekin Theatre, the Music Academy and slightly further on the first branch of Muzeum Sztuki – could actually serve as a sample of problems that concern not only Łódź: public space treated as nobody’s own, social atomisation, the lack of a sense of responsibility of local institutions, the lack of contact between administration and the residents. At the same time it is an area located within one of the city centre’s pockets of poverty.

The week-long events at the square engaged the greatest possible amount of local institutions, initiatives and organisations that for years

skwerku przy ul. Wólczańskiej. Ten zadrzewiony kawałek łysej (i dosłownie zasranej) ziemi usytuowany w pobliżu trzech instytucji kultury – lalkowego Teatru Arlekin, Akademii Muzycznej i trochę dalej pierwszego oddziału Muzeum Sztuki – mógł właściwie służyć za soczewkę znanych nie tylko w Łodzi problemów: przestrzeń publiczna traktowana jako niczyja, atomizacja społeczna, brak poczuwania się sąsiednich instytucji do odpowiedzialności, brak kontaktu administracji z mieszkańcami. To jednocześnie teren znajdujący się na obszarze jednej ze zdiagnozowanych w Śródmieściu enklaw biedy.

W trwające przez tydzień działania na skwerku zaangażowano możliwie wiele instytucji sąsiedzkich oraz inicjatyw i organizacji starających się od kilku lat w różny sposób zaktywizować łodzian, przede wszystkim jednak próbowano zachęcać do włączenia się mieszkańców najbliższej okolicy. Udało się to połowicznie, ale nie powinno być postrzegane jako porażka organizacyjna, bo – jak wspomniałam na początku – to materia wymagająca długotrwałego i cierpliwego oddziaływania. Teren jest typowym przykładem klinca – Urząd Miasta (a dokładniej jednostki podległe o odpowiednich kompetencjach) nie zajmuje się tą przestrzenią w przeświadczeniu, że akurat dla lokalnych mieszkańców „nie warto i wszystko zostanie zaraz zniszczone”, poza tym status własnościowy jest chwilowo niejasny. Wszystko ulega więc postępującemu niszczeniu, a mieszkańcy nie odczuwają motywacji do dbania o swoje sąsiedztwo.

Rekultywacja skwerku nie była tylko próbą uatrakcyjnienia tego kawałka przestrzeni w stylu „postawmy ławkę” (w okolicy nie ma zbyt wielu miejsc, w których można by przysiąść), ale złożoną propozycją jej naturalnej i społecznej „resuscytacji” – reorganizacji rzeczywistości. Szereg „miękkich” działań miał zachęcać do organizowania się i współdziałania mieszkańców w procesie przywracania równowagi ekologicz-

have been in different ways trying to activate local residents, most of all, however, the attempts were made to engage residents of the immediate neighbourhood. The success was only partial, yet it should not be regarded as a failure on the part of organisation, for as I mentioned at the beginning – it is a matter requiring a long-term and patient influence. The area is a typical example of a clinch – the City Council (in particular the smaller units responsible for such matters) is not concerned with this space convinced that it is not worthwhile doing for the local resident as “everything will be immediately devastated anyway”, besides the status of ownership is not clear at the moment. Thus, everything is being increasingly devastated, and the residents do not feel the motivation to care about the neighbourhood.

The reclamation of the square wasn't just an attempt to make it more attractive in terms of “let's put a bench” (there are not many places around suitable for dwelling for a while), but a complex suggestion of its natural and social “resuscitation” – a reorganisation of reality. A series of “soft” actions was supposed to encourage the organisation and cooperation of residents in the process of bringing back the ecological balance according to the project adjusted to the location of the square and making use of its resources. The initiators declared: “We will make use of the beautiful trees growing on the square: chestnut trees, lindens and maples that together with Playbio we will supplement with new plants.. We shall plant aromatic bushes that attract butterflies, plants that enrich the soil and the ones that create the ecosystem and provide shelter for animals (birds, insects etc.). From Wednesday we begin the cleaning of the soil by means of alternative reclamation. It will be done together with Transformacja Foundation who will prepare special compost allowing planting. We will also present a project by BudCud – a pleasant zone with seats and a dog toilet that will have their premieres during the next editions



nej według projektu dostosowanego do usytuowania skwerku i wykorzystującego jego zasoby. Inicjatorzy deklarowali: „Wykorzystamy również istniejący na skwerku piękny drzewostan: kasztanowce, lipy i klony, który wspólnie z Playbio uzupełnimy nowymi roślinami. Posadzimy między innymi aromatyczne krzewy wabiące motyle, rośliny wzbogacające skład gleby oraz takie, które mają funkcję środowiskotwórczą i są siedliskiem dla zwierząt (ptaków, owadów itd.). Już od środy zaczynamy oczyszczanie gleby na skwerku metodą alternatywnej rekultywacji. Przeprowadzimy ją wspólnie z Fundacją Transformacja, która przygotowuje specjalny kompost, umożliwiając zasadenie roślin. Zaprezentujemy także projekt grupy BudCud – przyjemną strefę z siedziskami oraz psią toaletę, które będą miały premierę podczas kolejnych odsłon (...). Cały proces rekultywacji gleby polega na tym, aby odtworzyć lub przywrócić optymalne warunki dla rozwoju glebowej sieci troficznej. Sieć troficzna to nic innego jak połączenia pomiędzy

(...). The entire process of reclamation of soil consists in recreating and reintroducing optimal conditions for the soil's trophic network. The trophic network is a network of relations between the billions of organisms living in the soil.”⁸ For several days numerous people, including curators themselves, dug in the ground and planted to realise the plan as far as the time and financial conditions permitted. Thanks to the support of Delegatura Śródmieście in the course of several months there was installed city furniture.

A year later we met again on the square during a two-day action called *Neighbours* that engaged yet another group of activists and organisations, not only from Łódź. The square was not in an ideal condition – the subject responsible for mowing the grass did not give precise instructions to the subcontractor and at one point all the plants were cut straight, and the rest suffered whilst installing seats and a swing. There was

8] See: <http://ekologiemiejskie.wordpress.com/2012/08/10/sasiedzi-warsztaty-i-piknik/>

miliardami organizmów, które żyją w glebie⁸. Przez kilka dni wiele osób, łącznie z samymi kuratorkami, ryło w ziemi i sadziło rośliny, żeby na miarę możliwości czasowych i finansowych zrealizować plan. Dzięki wsparciu Delegatury Śródmieście w kolejnych miesiącach udało się postawić meble miejskie.

Rok później spotkaliśmy się na skwerku podczas dwudniowej akcji *Sąsiedzi*, włączającej kolejnych aktywistów i organizacje, nie tylko z Łodzi. Skwerek nie był w idealnej formie – podmioty odpowiedzialne za koszenie trawy nie przekazały swoim podwykonawcom precyzyjnych poleceń, w związku z czym wszystkie rośliny zostały w pewnym momencie wykoszone „pod linijkę”, a pozostałe ucierpiały przy wkopywaniu siedzisk i huśtawki. Zaplanowano dyskusję o potencjalnie społecznym przestrzeni wspólnych, jednak rozmowa szybko zeszała na bardzo szczegółowe kwestie przyczyn niepowodzeń skwerkowych. Wydelegowany do debaty urzędnik nie posiadał odpowiednich kompetencji i decyzyjności, rozmowa była momentami nieprzyjemna, szybko ujawniły się wszystkie „szumy” i zerwania komunikacji, które doprowadziły do zastanej sytuacji. Mogłoby wydawać się, że oznacza to porażkę projektu, co byłoby zbyt dużym urposzczeniem. Wiara w możliwość stworzenia w przestrzeni sytuacji artystycznych, które będą mikrolaboratoriami zmiany społecznej to w tym przypadku iluzja. Taka zmiana nie jest możliwa przy braku własnej łązienki, szczelnego dachu i „pewności jutra”, a z takimi problemami zmagają się wielu mieszkańców z okolicy ul. Wólczańskiej. Dlatego tym razem mieliśmy do czynienia raczej z mikro-obszernym obserwatorium kultury i konfliktów.

Mieszkańców najaktywniej reprezentowali przedstawiciele poniżej 12 roku życia, których głos został przez niektórych zignorowany (m.in. wycięty z artykułu przez redaktora jednej z lokalnych gazet).

planned a discussion of the social potential of collective spaces, however it soon concerned only the very detailed issues of the reasons for the failures in the square. The delegated representative of city authorities did not have adequate competence and decisive power, the discussion was at times unpleasant, and soon enough there resurfaced all the “noises” and communication breakdowns that had led to the present situation. It would seem that this means the project failed, yet that would be a hasty generalisation. The belief in the possibility of creating in public space artistic situations that could work as micro laboratories of social change proves to be an illusion in this case. Such a change is not possible when one is deprived of their own bathroom, a rain-tight roof and a “safe tomorrow”, which are the problems of many people living in the vicinity of Wólczańska. Hence, this time it was more of a micro-observation of culture and conflicts.

The residents were most actively represented by those below 12 years of age whose voice was ignored by some (e.g. cut out from an article by one of the editors of local press). Yet, they are the ones who can guarantee the future of further actions. Taking them up should not be a responsibility of the Museum, which does not mean that its role is finished in this process. If we are for social justice, we should collectively – as social organisations, public institutions, researchers and artists – share the role of *watch-dogs* monitoring the situation and counteracting if necessary (especially if we consider ideas of the creators of the housing policy in Łódź, which seems to be a more or less camouflaged desire to segregate people).

As a part of the project *Neighbours*, during a picnic with local residents taking place in a casual atmosphere, there were planted more plants, and one could also play the *biedafon* [povertyphone], a “trashy”, musical instrument made by B.I.E.D.A. collective (an Office for Education Intervention and

8] Cyt. za: blog projektu <http://ekologijemiejskie.wordpress.com/2012/08/10/sasiedzi-warsztaty-i-piknik/>

Jednak to oni właśnie są gwarantem przyszłości dalszych działań. Ich podjęcie nie powinno należeć już do Muzeum, co nie znaczy, że skończyła się jego rola w tym procesie. Jeżeli opowiadamy się za sprawiedliwością społeczną, powinniśmy wspólnie – organizacje społeczne, instytucje publiczne, badacze, artyści – dzielić rolę *watchdogów* monitorujących sytuację i przeciwdziałających w razie konieczności (szczególnie wobec koncepcji wnoszonych ostatnio przez twórców miejskiej polityki mieszkaniowej Łodzi, które wydają się być bardziej lub mniej zakamuflowanym marzeniem o segregacji ludności).

W ramach akcji Sąsiedzi, podczas sąsiedzkiego pikniku, w luźnej atmosferze ponownie zasadzono rośliny, można też było pograć na *biedafonie* – „śmieciowej”, instrumentalnej konstrukcji stworzonej przez kolektyw B.I.E.D.A (Biuro Interwencyjnej Edukacji i Działań Artystycznych) albo nauczyć się przyrządzania tanich i zdrowych potraw dzięki Warsztatom Miejskiej Kuchni Roślinnej Agaty Bielskiej. Nazajutrz, dokładnie w dniu finału Euro 2012, odbył się uliczny mecz towarzyski pomiędzy drużynami 1 Maja i Próchnika (tu głęboki ukłon dla sędziującego Marcina Polaka, który niestrudzenie, włączając w to sztukę, stara się „odzyskać” piłkę nożną dla społeczeństwa) oraz współorganizowane przez Łódzką Krytykę Polityczną warsztaty artystyczno-partycypacyjne dla mieszkańców *Życzenie dla Wólczarńskiej* (poprowadzone przez Joannę Erbel). W ich trakcie dzieci i dorośli mieli określić swoje pragnienia związane z przyszłością ulicy i skwerku i widać było, że zaczęli bardziej świadomie, czasem wręcz z precyzją, myśleć o swojej okolicy – na przykład grupa młodzieży, żeby zachęcić pracowników i pracownice urzędów odpowiedzialnych za okolice ul. Wólczarńskiej, zaproponowała, aby „[na skwerku] odbywały się co roku wakacje dla urzędników w namiotach”⁹. Zebrane uwagi z warsztatów zostały złożone w formie listu do Urzędu Miasta.

9| Cyt. za: Joanna Erbel. *Skwer przy Wólczarńskiej*.

Wyniki warsztatów z dn. 30.06–1.07.2012; Notatki użytkownika *Ekologie Miejskie*: <https://www.facebook.com/ekologiemiejskie/notes>.

Art Practice), or learn how to prepare cheap and healthy meals during Agata Bielska’s Workshops of Urban Plants Kitchen. On the next day, on the day of the Euro 2012 finals, there took place a street match of teams from 1 Maja and Próchnika streets (here I would like to congratulate the judge, Marcin Polak, who tirelessly, with the inclusion of art, tries to reclaim football for society) and *A wish for Wólczanska*, artistic-participatory workshops for the residents organised in cooperation with Krytyka Polityczna (run by Joanna Erbel). In the course of the workshops, children and adults were to define their desires regarding the future of the street and the square and it was apparent that they began to be very aware, and sometimes unconventional, with their ideas of the neighbourhood, for example “to encourage the employees of the offices responsible for Wólczarńska area a group of teenagers suggested organising annual camping holidays for them at the square.”⁹ The collected remarks were later turned into a letter delivered to the City Council.

In the first stage *Ecologies...* were just an experiment, a series of not very spectacular attempts consisting in the synergy of numerous subjects. According to many, as artistic interventions they did not fulfil the expectations, yet this wasn’t their role. Discreet, responsible and adequately thought-out actions that in fact began to form some kind of base for knowledge and tools transcending the limits of disciplines can be regarded as a complete opposition to an expanded offer prepared by the last year’s European Congress of Culture in Wrocław taking place under the motto “ART FOR SOCIAL CHANGE”. One might, of course, read it in a different way – the event helped me in my everyday work, in a diagnosis of complex problems of post-industrial Łódź. There are no easy answers for such cities, yet the conference summarising the program (26–27 October this year) gives hope for

9| Joanna Erbel. *Skwer przy Wólczarńskiej*. Workshop results: 30.06–1.07.2012; User notes: *Ekologie Miejskie*: <https://www.facebook.com/ekologiemiejskie/notes>.

Ekologie... na pierwszym etapie¹⁰ to przede wszystkim eksperyment, seria mało spektakularnych prób zakładających synergię sił wielu podmiotów. Według wielu jako interwencje artystyczne nie spełniły określonych oczekiwań, ale nie taki był ich cel. Dyskretne, odpowiedzialne i odpowiednio przemyślane działania, które rzeczywiście zaczęły zgodnie z zamierzeniem budować pewną bazę wiedzy i narzędzi idących na przekór dyscyplinom, stanowią zupełne przeciwieństwo rozdętej oferty przygotowanej podczas zeszłorocznego Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu rozgrywającego się przecież pod hasłem „SZTUKA DLA ZMIANY SPOŁECZNEJ”. Można je oczywiście czytać w różny sposób – mnie pomogły w codziennej pracy, w diagnozowaniu złożonych problemów postindustrialnej Łodzi. Dla takich miast nie ma łatwych odpowiedzi, ale robocza konferencja podsumowująca program (26–27 października 2012 roku) dała nadzieję na kolejne kroki – tworzenie interdyscyplinarnych rozwiązań mających na celu odbudowanie „sieci troficznej tkanki miasta”.

Osoby i organizacje zaangażowane w działania na skwerku: MiejMiejsce, Kasia Krakowiak, BudCud Playbio, Lipowa odNowa, Stowarzyszenie MOVIN' ŁÓDŹ: KIJO, Pracownia Fizyczna, Łódź w Ruchu, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich „Topografie”, Łukasz z Bałut, Elektryczny Węgorz, Fundacja Transformacja, Fundacja Sendzimira, Agata Bielska, Klub Krytyki Politycz-

the next steps to come – the creation of individual solutions aiming to rebuilt “the network of trophic urban structures”.

Persons and organisations engaged in the activities at the square: MiejMiejsce, Kasia Krakowiak, BudCud Playbio, Lipowa odNowa, Stowarzyszenie MOVIN' ŁÓDŹ: KIJO, Pracownia Fizyczna, Łódź w Ruchu, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich “Topografie”, Łukasz z Bałut, Elektryczny Węgorz, Fundacja Transformacja, Fundacja Sendzimira, Agata Bielska, Klub Krytyki Politycznej w Łodzi, Biuro Interwencyjnej Edukacji i Dydaktyki Artystycznej, Joanna Erbel, Delegatura Śródmieście.

Curators:

Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda

The article does not include all the activities taking place as a part of Urban ecologies. For more information see the blog, and Facebook site: www.ekologiemiejskie.wordpress.com www.facebook.com/ekologiemiejskie

10] *Ekologie miejskie* będą się rozwijać. Konferencja podsumowała pewien etap – miała służyć zebraniu różnych głosów i zastanowieniu się nad kierunkiem działania. Obecnie jest przygotowywana książka z tłumaczeniami tekstów: Donny Haraway, Neila Smitha, Jill Bennett, Critical Art Ensemble, Isabelle Stengers – najważniejszych teoretyków/teoretyczek piszących o ekologiach. W maju 2013 roku odbędzie się wystawa w ms1 (pierwszym oddziale Muzeum), ruszył również nabór do konkursu „WSPÓLNY PROJEKT”, w ramach *Ekologii Miejskich* we współpracy z ING – to cykliczny konkurs przeznaczony dla młodych artystów: <http://msl.org.pl/wydarzenia/wspolny-projekt/>

nej w Łodzi, Biuro Interwencyjnej Edukacji i Dydaktyki Artystycznej, Joanna Erbel, Delegatura Śródmieście.

Kuratorki programu:

Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda

W tekście nie opisano wszystkich działań *Ekologii miejskich*. Więcej informacji można znaleźć na blogu oraz stronie na Facebook'u:

www.ekologiemiejskie.wordpress.com

www.facebook.com/ekologiemiejskie

Joanna Erbel

| O tym, co się stało, że sztuka w przestrzeni publicznej stała się kluczowym obszarem walki o lepsze życie w mieście, a potem przestała nim być

| On How Art in Public Space Became a Key Space for the Fight for a Better Life in the City and Then Ceased to Be It

Sztuka w przestrzeni publicznej nikogo już nie dziwi. Stała się wręcz nieodłącznym elementem tkanki miasta. Wkracza na ulice, place i do parków praktycznie przy każdym festiwalu, który zahacza o tematy miejskości, jakości życia, ekologii, wspólnotowości czy lokalności. Nikogo już nie dziwi nowy obiekt sygnowany logiem kulturalnej imprezy, obleczone włóczką pomniki czy drzewa ani też uliczny performans, nie mówiąc już o ścianach pokrytych graffiti. Sztuka w przestrzeni publicznej, nawet jeśli jej celem jest krytyczna diagnoza rzeczywistości, jako medium stała się bliska, wręcz swojska. Znacznie trudniej już o transgresję. Ta utrata znaczenia sztuki to niewątpliwy sukces wcześniejszych interwencji w przestrzeń miejską. W końcu jednym z celów była zmiana myślenia o przestrzeni miejskiej i roli sztuki w jej tworzeniu.

W moim tekście pokażę dynamikę przemian myślenia o przestrzeni miejskiej i rolę sztuki w przestrzeni publicznej w walce o „prawo do miasta”. Moim punktem odniesienia nie będzie historia sztuki, ale socjologiczna refleksja nad miastem i działania ruchów miejskich. Skupię się głównie na Warszawie, której przykład jest mi najbliższy ze względu na aktywne zaangażowanie w lokalny ruch miejski oraz prowadzone tu badania. W tekście będę się głównie odnosić do badań na temat wpływu sztuki publicznej przeprowadzonych z Krzysztofem Herbstem na zlecenie Instytutu

Art in public space does not surprise anyone anymore. It even became an inherent element of the city. It enters the streets, squares and parks practically on the occasion of any festival that concerns remotely urban life, the quality of life, ecology, commonality or locality. Nobody is surprised anymore by yet another new object with a logo of a cultural event, statues or trees covered with threads, or a street performance, to say nothing of walls covered with graffiti. Art in public space, even if it aims at a critical diagnosis of reality, as a medium became close, even familiar. Transgression has rarely been more difficult to attain. Art has lost its significance, which is an undoubted success of previous interventions in public space. For, after all, one of its aims was to change the way of thinking about urban space and the role of art in its creation.

In my text, I would like to show the dynamics of the change of thinking about urban space and the role of art in public space in the fight for “the right to the city”. Art history will not work as my point of reference; I will focus on the sociological reflexion on the city and the activities of urban movements. I will mostly refer to Warsaw, which is closest to me because of my active engagement in local urban initiatives and my research run here. In this text, I will refer to the research on the influence of public art conducted together with Krzysztof Herbst and commissioned by

Teatralnego¹. Mimo że będę pisać głównie o Warszawie, podobną historię można opowiedzieć o innych miastach. Tym, co wspólnie jest spadkiem politycznego znaczenia sztuki w przestrzeni publicznej po 2010 roku, która wraz ze zmianą kluczowych obszarów walki o prawo do miasta straciła swoje uprzywilejowane znaczenie.

Czyje jest miasto?

Przez ostatnie kilka lat w polskich miastach nasila się walka o jakość dobrej przestrzeni miejskiej. Próba odpowiedzi na pytanie o to, czym jest „dobre miasto” jest kluczowym tematem, który przewija się podczas serii intelektualnych dyskusji prowadzonych przez teoretyków i teoretyczki oraz coraz częściej znajduje swój wymiar praktyczny. Widzimy to zarówno

1| Badanie zleczone przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raczyńskiego na festiwal Praskie Quadriennale 2011. Zespół w składzie: Zuzanna Cichowska, Iga Konińska, Karolina Mikołajewska, Maria Wierzbicka, Katarzyna Wojnicka, Natalia Wyszowska, Natalia Zaboklicka, Monika Żychlińska. Wywiady były prowadzone na podstawie trzech scenariuszy, dotyczących projektów w przestrzeni publicznej Warszawy: *Dotleniacza*, Joanny Rajkowskiej, *Podróży do Azji*, projektu, którego kuratorką była Joanna Warsza oraz *Wspólnej Sprawy*, Pawła Althamera. Przeprowadzono 44 wywiady indywidualne.

W każdym z nich znajdowały się pytania o palmę (*Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*), którą uznaliśmy za obiekt znany większości mieszkańców i mieszkanek Warszawy. Wśród badanych osób nie było nikogo, kto nie miałby zdania na temat palmy. W przypadkach, gdy badani znali więcej niż dwa projekty, do których zostali zrekrutowani posługiwaliśmy się odpowiednimi fragmentami z innych scenariuszy. W przypadku *Podróży do Azji* oraz *Wspólnej Sprawy* respondentów dobieraliśmy metodą „kuli śniegowej”. Zaś przy *Dotleniaczu* staraliśmy się dobrać reprezentacyjną próbę użytkowników placu Grzybowskiego, którzy byli na nim obecni podczas trwania projektu. Ze względu na różny zasięg oddziaływania projektów różna także była ilość wywiadów, które dotyczyły poszczególnych projektów. Temat *Dotleniacza* pojawił się w ponad połowie wywiadów, 10 wywiadów dotyczyło *Podróży do Azji*, 12 zaś *Wspólnej Sprawy*. Każdy wywiad trwał średnio około godziny. Raport z badania: J. Erbel, K. Herbst, *Sztuka w przestrzeni publicznej. Raport z badania*, w: *Liberated Energy*, red. J. Baranowska, P. Sztarbowski, Warszawa 2011, s. 154–171.

instytut Teatralny.¹ Despite the fact that I will be writing mainly about Warsaw, a similar story can be observed in other cities. What is common is the decline of the political meaning of art in public space after 2010 together with the changes of the key spheres of fight for the right to the city when it lost its privileged position.

Whose city is it?

In the course of the last several years in Polish cities the fight for the quality of the city space has intensified. An attempt to define a “good city” is a key issue present both in intellectual discussions run by theoreticians, as well as it is increasingly finding its practical dimension. It can be observed in the actions taken by local authorities that run social consultations, as well as in a series of undertakings by urban activists who try to implement

1| Research commissioned by Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raczyńskiego for the festival Praskie Quadriennale 2011. A team including: Zuzanna Cichowska, Iga Konińska, Karolina Mikołajewska, Maria Wierzbicka, Katarzyna Wojnicka, Natalia Wyszowska, Natalia Zaboklicka, Monika Żychlińska.

Interviews were conducted on the basis of three scenarios concerning projects in the public space of Warsaw: Joanna Rajkowska's *Oxygenator*, *A Trip to Asia* curated by Joanna Warsza and *Common Task* by Paweł Althamer. 44 individual interviews were conducted. Each of them included questions about the palm tree (*Greetings from Jerusalem Avenue*) which we considered known to most residents of Warsaw. All the interviewees had an opinion about the work. In cases when the interviewees knew more than two projects they were recruited for, we used adequate fragments of other scenarios. In case of *Trip to Asia* and *Common Task* we selected the interviewees by means of “snowball” method. Whereas in case of *Oxygenator* we tried to select a representative sample of users of Grzybowski Square who were there when the project was running. Due to a different scope of the projects, the number of interviews regarding each of them differed as well. The topic of *Oxygenator* was mentioned in over a half of the interviews, 10 of them concerned *A Trip to Asia*, and 12 *The Common Task*. Each of them lasted for more or less one hour. Research report: J. Erbel, K. Herbst, *Art in public space. Research report*, in: “Liberated Energy”, ed. J. Baranowska, P. Sztarbowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raczyńskiego, Warszawa 2011, pp. 154–171.



w działaniach władz prowadzących konsultacje społeczne, jak i w szeregu działań podejmowanych przez miejskie aktywistki i aktywistów próbujących wprowadzać nowe rozwiązania w życie. Pytanie o „dobre miasto” pojawia się również w ramach interwencji artystycznych w przestrzeń miejską.

Ten intelektualny ferment i towarzyszące mu odpowiedzi na poziomie praktyki ujawniają serię

new solutions. The question on a “good city” appears also in the context of artistic interventions in urban space.

This intellectual animation and the answers it produces reveal at the level of practice a series of antagonisms regarding the issues of ownership, the right to influence one’s surroundings, the use of public property and local self-government. Together with the increase

antagonizmów dotyczących kwestii własności, prawa do wpływania na swoje otoczenie, korzystania z dóbr publicznych oraz lokalnej samorządności. Wraz ze wzrostem cen nieruchomości palącą kwestią staje się obecnie walka o prawo do mieszkania (przeciwstawiane coraz częściej prawu właścicieli kamienic do swobodnego korzystania z własności prywatnej). Równolegle odbywają się protesty przeciwko zabudowywaniu miejskich terenów zielonych traktowanych przez władze miast jako atrakcyjne obszary inwestycyjne, albo grodzeniu parków i skwerów (odcinając od nich mniej zamożne mieszkanki i mieszkańców miasta).

Jeśli spojrzeć na pierwsze miejskie debaty oraz interwencje, które zaczęły się pojawiać w pierwszej dekadzie XXI wieku, wyraźnie widać, że pytaniem mobilizującym do działania było pytanie: „Czym jest miasto?”. Odpowiedzi opierały się zazwyczaj na przeciwstawieniu grupy uprzywilejowanej w przestrzeni miejskiej kosztem grupy wykluczonej: konsumentów – obywatelom², deweloperów – mieszkańcom³, władz miasta – lokalnym kupcom⁴, globalnych korporacji – lokalnym inicjatywom⁵, konserwatywnej klasy średniej – ruchom alternatywnym⁶, klasy średniej – bezdomnym⁷, heteroseksualnej większości – osobom homoseksualnym⁸, białej większości – czarnym

of the real estate prices it is urgent to fight for the right to accommodation (more and more often contrasted with the right of the city house owners to the free use of private property). Simultaneously, there take place protests against building up green areas treated by local authorities as attractive investment locations, or against fencing parks and squares (which cuts off less wealthy residents).

If we take a look at the first of the urban debates and interventions that began to appear in the first decade of the 21st century, it is clear that what worked as a call-to-action question was the one asking: “What is the city?” The answers were usually based on the juxtaposition of a group privileged in the city space at the expense of the excluded group: consumers – citizens,² developers – residents³, city authorities – local merchants,⁴ global corporations – local initiatives,⁵ conservative middle class – alternative movements,⁶ middle class – the homeless,⁷ heterosexual majority – homosexuals,⁸ white majority – black residents,⁹ fully able-bodied persons – those

2| K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Kraków 2008. Oraz D. Harvey, *The Right to the City*, „New Left Review” 53, September–October 2008, s. 23–40.

3| M. Smętkowski, *Miasto deweloperów*, w: *Warszawa. Czyje jest miasto?*, red. B. Jałowiecki, E. A. Sekuła, M. Smętkowski, A. Tucholska, Warszawa 2009, s. 8–88.

Oraz M. Ferreri, *Self-Organises Spatial Practices and Desires in Conflicting Urban Development*, w: *Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, vol. 1, red. D. Naik i T. Oldfield, s. 40–53.

4| A. Żmijewski, *Wyrzucenie kupców z Kupieckich Domów Towarowych*, Warszawa, Pl. Defilad, 21 lipca 2009, MSN, Warszawa 2010.

5| D. Lesage, *Global Cities and Anti-Globalist Resistance*, w: *Urban Politics Now. Re-Imagining Democracy in the Neoliberal City*, s. 94–109.

6| 69, reż. N. Viborg, Dania 2008.

7| D. Mitchell, *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*.

8| Odbywająca się corocznie od 1998 roku w Warszawie *Parada Równości – Warsaw Pride* czy

2| Nawratek, Krzysztof. *Miasto jako idea polityczna*, halart, Kraków 2008. and David Harvey, *The Right to the City*, „New Left Review” 53, September–October 2008, p. 23–40.

3| Smętkowski, Maciej. *Miasto deweloperów*, in: „Warszawa. Czyje jest miasto?”, ed. Bohdan Jałowiecki, Elżbieta Anna Sekuła Sekuła, Maciej Smętkowski, Anna Tucholska, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, p. 8–88. Oraz Mara Ferreri, *Self-Organises Spatial Practices and Desires in Conflicting Urban Development*, in: “Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists”, vol. 1, ed. Deepa Naik i Tonton Oldfield, p. 40–53.

4| Żmijewski, Artur. *Wyrzucenie kupców z Kupieckich Domów Towarowych*, Warszawa, Pl. Defilad, 21 lipca 2009. MSN, Warszawa 2010.

5| Lesage, Dieter. *Global Cities and Anti-Globalist Resistance*, in: “Urban Politics Now. Re-Imagining Democracy in the Neoliberal City”, p. 94–109.

6| “69”, Nikolaj Viborg, Denmark 2008.

7| Mitchell, Don. *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*.

8| Since 1998 the annual *Parada Równości – Warsaw Pride*, in Warsaw or equality marches in other cities.

9| Goodwin, Paul. Oduroe, John. *Re-Visioning Black Urbanism and the Production of Space*, in: “Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists”, vol. 1, p. 138–143.

mieszkańcom⁹, osób pełnosprawnych – osobom poruszającym się na wózkach inwalidzkich bądź z wózkami dziecięcymi¹⁰, grup pracujących – korzystającym z bezinteresownego odpoczynku¹¹. Takie binarne opozycje, które są wygodnym narzędziem pozwalającym uwypuklić dane zjawisko i opisać jego specyfikę, wymagają skonstruowania w miarę spójnego podmiotu wykluczanego. Jego rolę pełnią najczęściej różnego rodzaju mniejszości: etniczne, seksualne, bezdomni, niepełnosprawni, starsi. Obszarem walki o ekskluzję była przestrzeń publiczna.

Ograniczenie dostępu do przestrzeni publicznej było dla miejskich aktywistek i aktywistów kluczowym obszarem, w którym widać było skutki społecznego wykluczenia. Walka o prawo grup wykluczonych do obecności w przestrzeni miejskiej była reakcją na systematycznie wdrażaną wizję metropolitalnego miasta jaką miały władze Warszawy na początku XXI wieku. Wtedy Warszawa zaczęła stawać się „betonową pustynią”, w której otwarte przestrzenie miejskie podlegały coraz większej kontroli. Zwiększała się liczba kamer nadzoru, masowo zaczęły pojawiać się grodzone osiedla. Zmieniała się logika myślenia o mieście.

Miejska administracja dążyła wtedy do uporządkowania przestrzeni zabałaganionej przez kapitalizm lat 90. Pierwsze dziesięć lat po transformacji było bowiem okresem zagęszczania się przestrzeni miejskiej: ulice były zastawione przez ulicznych handlarzy i handlarki oraz budki z fast-foodem. Większe place zajęły targowiska –

on wheelchairs or with baby buggies,¹⁰ working groups – those resting disinterestedly.¹¹ Such binary oppositions that are a comfortable tool allowing for an emphasis of a given phenomenon and describing its nature require the constructions of a relatively coherent excluded subject. Its role is usually played by different kinds of minorities: ethnic, sexual, the homeless, handicapped, and the elderly. Public space works as a field of struggle with exclusion.

The limitation of the access to public space was for the urban activists the key space showing the results of social exclusion. The fight of the excluded groups for the right to be present in urban space was a reaction to the systematically introduced vision of a metropolitan city promoted by the authorities of Warsaw at the beginning of the 21st century. At the time Warsaw began to resemble a “concrete desert” where open urban spaces were increasingly being controlled. The amount of security cameras had increased, and enclosed housing estates became common. The logic of thinking about the city had changed.

The city authorities wanted to put order into the space made messy during the capitalism of the 1990s. For the first ten years after transition were a period of the thickening of urban space: the streets became occupied by street vendors and fast-food stalls. The larger squares were taken by markets – especially spectacular was the one in Plac Defilad where goods were sold from tin stalls commonly called “jaws”. Everything that the authorities viewed as anaesthetic street trade had to disappear, together with it all other objects and persons who did not suit the vision of a sterile metropolis. A cleaning trend had begun that changed the city space from a space of spending free time to the one of transfer.¹²

parady równości w innych miastach.

9| P. Goodwin, J. Oduro, *Re-Visioning Black Urbanism and the Production of Space*, w: *Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, vol. 1, dz. cyt., s. 138–143.

10| *O mama mia! Tu wózkami nie wjadę!*, kampania Fundacji MaMa, 1 czerwca – 1 września 2006, Warszawa.

11| A. Szreder i K. Szreder, *Pamiętaj kryzys nie zwalnia Cię od odpoczynku!*, miejski piknik, Chłodna 25, 26 kwietnia 2009, Warszawa. Oraz *Park(ing)*, 17–18 i 21–22 września 2009, Warszawa.

10| *O mama mia! Tu wózkami nie wjadę!*, Fundacja MaMa campaign, 1 June – 1 September 2006, Warsaw.

11| Aga Szreder and Kuba Szreder, *Pamiętaj kryzys nie zwalnia Cię od odpoczynku!*, city picnic, Chłodna 25, 26 April 2009, Warsaw. And *Park(ing)*, 17–18 and 21–22 September 2009, Warsaw.

12| For more on this topic see: Joanna Erbel, *From Market Place to Empty Space and Back: Transformations*

szczególnie spektakularnym z nich był bazar na Placu Defilad, gdzie towar sprzedawano z blaszanych zamykanych na noc budek, potocznie nazywanych „szczękami”. Mało estetyczny z punktu widzenia miejskiej administracji handel uliczny musiał zniknąć. A wraz z nim wszystkie inne przedmioty i osoby, które nie pasowały do wizji sterylnej metropolii. Rozpoczął się ruch czyszczenia, na skutek którego przestrzeń miejska przestała być przestrzenią spędzania wolnego czasu, a stała się przestrzenią transferu¹².

Był to okres, kiedy Warszawa jako miasto traciła swoją podmiotowość. Jak pisał w *Miście jako idei politycznej* Krzysztof Nawratek, „to właśnie jest kluczowy problem współczesnych miast – zanik wspólnoty politycznej. Upadek przestrzeni publicznych i zastępowanie ich przestrzeniami komercyjnymi, rozpad struktury miasta i prywatyzacja jego przestrzeni są efektem, a nie przyczyną. Nastąpiło całkowite rozejście się Miasta-przestrzeni z Miastem-ideą polityczną”¹³. Przestrzeń miejska w tej formie nie jest przestrzenią publiczną rozumianą jako agora, na której mogą spotykać się różne głosy i poglądy polityczne, ale jednowymiarową przestrzenią nakierowaną przede wszystkim na akumulację kapitału. Ma również silny wpływ na rolę, jaką mają odgrywać mieszkanki i mieszkańcy miast, ich prawa i obowiązki. „To neoliberalne przemieszczenie władzy jest – jak podkreśla Nawratek – oczywiście związane bardzo ściśle z przesunięciem treści w obrębie pojęcia obywatelstwa. Z Obywatela, definiowanego poprzez uczestnictwo we wspólnocie politycznej, w stronę Obywatela-Konsumenta, definiowanego poprzez udział w systemie neoliberalnej gospodarki”¹⁴.

Czyszczenie przestrzeni ze wszystkich przedmiotów i podmiotów ma realny wpływ na wizję

It was a period when Warsaw as a city lost its subjectivity. As Krzysztof Nawratek wrote in *Miasto jako idea polityczna*, “it is a key problem of contemporary cities – the decline of political community. The decline of public spaces that are replaced with commercial spaces, a decline of the city structure and the privatisation of its space are the result and not the reason. There has appeared a complete disjunction between the City-space and the City-political idea.”¹³ In this form city space is not a public space understood as an agora where different voices and political views can be confronted but a one-dimensional space aiming most of all at the accumulation of capital. It also influences strongly the role of the city residents, their rights and obligations. “This neoliberal shift of power – Nawratek emphasises – is of course directly related to the shift of the meaning of the notion of citizenship. From Citizen defined by the participation in a political community to the Citizen-Consumer, defined by his or her participation in the system of neoliberal economy.”¹⁴

Cleaning of space from all the objects and subjects has an actual influence on the vision of a city community. As Jacques Rancière noticed, “politics, in fact, is not the exercise of power and the struggle for power. It is a configuration of a specific space, the parcelling out of a particular sphere of experience, of objects we take to be shared and stemming from a common decision, of recognised subject able to designate these objects and discuss them.”¹⁵ To reclaim the subjectivity of the

of *Urban Logic in Polish Cities after 1989*, in „Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists”, vol. 2, Deepa Naik and Trenton Oldfield (eds.), Myrdle Court Press, London 2010, pp. 320–337.

13| Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, korporacja ha!art, Kraków 2008, p. 34.

14| *Ibid.*, p. 25.

15| Jacques Rancière, *Malaise dans l'Esthétique*, Editions Galilée, Paris 2004, pp.37–38, translated and cited in: Eric Méchoulan, *Sophisticated Continuities and Historical Discontinuities, Or, Why Not Protagoras?*, in: *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, Gabriel Rockhill, Philip Watts (eds.), Duke University Press 2009, p. 57.

12| Więcej w: J. Erbel, *From Market Place to Empty Space and Back: Transformations of Urban Logic in Polish Cities after 1989*, w: *Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, vol. 2, red. D. Naik i T. Oldfield, Londyn 2010, s. 320–337.

13| K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 34.

14| Tamże, s. 25.



miejskiej wspólnoty. Jak zauważa Jacques Rancière, „polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie”¹⁵. Odzyskanie podmiotowości miasta i wprowadzanie na nowo grup wykluczonych jako nieodzownego elementu miejskiej wspólnoty wymagało zatem rekonfiguracji podziału zmysłowości. Te rolę na początku XXI wieku zaczęła pełnić sztuka pojawiająca się w przestrzeni publicznej.

Wszystko zaczęło się od palmy

Pierwszym projektem, który przeciwstawił się tendencji do homogenizacji przestrzeni miejskiej i wypychania mniej uprzywilejowanych grup

city and to reintroduce the excluded groups as an indispensable element of the city community required, then, a reconfiguration of the partition of the sensible. At the beginning of the 21st century this role began to be played by art appearing in public space.

It has all begun with the palm tree

Joanna Rajkowska's *Greetings from the Jerusalem Avenue* has been the first project that opposed the tendency for the homogenisation of urban space and pushing the less privileged to the margins. In 2001 the artificial palm tree was planted on de Gaulle roundabout in the very centre of Warsaw. Originally, according to the artist's idea, the palm tree was supposed to bring to mind the history of the Jerusalem Avenue and the district of Jewish population, the New Jerusalem established in the 18th century in the place of the present Towarowa street by a Polish aristocrat, August Sułkowski. The road leading to it was called Jerusalem Way,

15] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 24–25.

społecznych na margines był projekt Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*. W 2001 roku sztuczna palma stanęła na rondzie de Gaulle'a w ścisłym centrum Warszawy. Oryginalnie, zgodnie z zamysłem artystki, palma miała przypominać historię Alej Jeruzolimskich i osady dla ludności żydowskiej, Nowej Jeruzolimy na wysokości obecnej ulicy Towarowej, założonej w XVIII wieku przez polskiego arystokratę Augusta Sułkowskiego. Drogę prowadzącą do niej nazwano Drogą Jeruzolimską, którą to nazwę zmieniono na bardziej wielkomiejską „Aleję”¹⁶. Jednocześnie palma była prowokacją, która miała na celu zbadać specyfiki przestrzeni publicznej Warszawy. Jak pisze Rajkowska: „Zanim palma stanęła, myślałam o niej jako o swego rodzaju eksperymencie, o wielkim znaku zapytania. Nie potrafiłam sobie wyobrazić reakcji ludzi. Nie wiedziałam, czy mieszkańcy Warszawy będą gotowi zaakceptować coś tak dziwaczego – drzewo nie stąd. Miała to być nowa sąsiadka, egzotyczna przyjezdna, rozczochna i w złym stylu, ale jakże seksowna”¹⁷. W ten sposób była również traktowana przez mieszkańców i mieszkanki Warszawy. Pytani w ramach badań o to, czym jest dla nich palma mówili, że jest „alternatywnym symbolem Warszawy”, kojarzy się z egzotyką, „uczy tolerancji” i „nie wyobrażają sobie życia bez niej”¹⁸.

Bezinteresowna, bo nie chcąc niczego sprzedać, palma, nawiązująca do etnicznej tradycji Warszawy była obiektem, który przeciwstawiał się obowiązującej logice miasta. Była wizualnym skandalem podważającym zastany porządek. Nie mieściła się w neoliberalnym podziale widzialności. „Miała – jak pisze Rajkowska – wielką destrukcyjną siłę i brała wszystko w nawias. Wszystko w zasięgu wzroku. To, co się działo pod nią,

which was changed into a more metropolitan “Avenue.”¹⁶ At the same time the palm worked as a provocation aimed at exploring the characteristics of Warsaw’s public space. As Rajkowska writes, “Before the palm tree was erected, I thought about it as a kind of experiment, a great question mark. I could not imagine people’s reaction. I didn’t know whether the residents of Warsaw would be ready to accept something so odd – a tree from somewhere else. It was supposed to be a new neighbour, an exotic newcomer, a bit dishevelled and bad-taste, but very sexy.”¹⁷ Warsaw residents treated it this way. Asked as a part of the research about what the palm tree means for them, they talked about an “alternative symbol of Warsaw”, associated with exoticism, “teaching tolerance”, and that they “cannot imagine life without it.”¹⁸

Disinterested, for not meaning to sell anything, the palm tree, referring to the ethnic tradition of Warsaw was an object that opposed the prevailing logic of the city. It was a visual scandal subverting the established order. It couldn’t have been accommodated within the neoliberal distribution of the sensible. “It had – as Rajkowska writes – a great destructive power and took everything in brackets, everything in the scope of its sight”. What happened under it became a part of her incessantly produced spectacle. It was a simultaneous awakening of the demon of anti-Semitism and the blow to the right-wing attachment to ritualistically construed Christian values.”¹⁹

The conflict with Christian values was not only symbolical but also spatial, for the place where them palm tree was installed had earlier been occupied by a city Christmas tree every Christmas

16| J. Rajkowska, *Opowiadania. Niby, żeby, jest*, w: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 31.

17| Tamże, s. 42.

18| J. Erbel, K. Herbst, *Sztuka w przestrzeni publicznej. Raport z badania*, w: *Liberated Energy*, red. J. Baranowska, P. Sztarbowski, Warszawa 2011, s. 160.

16| J. Rajkowska, *Opowiadania. Niby, żeby, jest*, in: “Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej”, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, p. 31.

17| Ibid., p. 42.

18| Joanna Erbel, Krzysztof Herbst, *Sztuka w przestrzeni publicznej. Raport z badania*, in: “Liberated Energy”, ed. J. Baranowska, P. Sztarbowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raczynskiego, Warszawa 2011, p. 160.

19| Ibid.

stawało się częścią nieustannie produkowanego przez nią spektaklu. Za jednym zamachem udało się obudzić demona antysemityzmu i uderzyć w prawicowe przywiązanie do rytualnie pojętych wartości chrześcijańskich¹⁹.

Konflikt z wartościami chrześcijańskimi był nie tylko symboliczny, ale – co więcej – również przestrzenny, bowiem na miejscu, na którym pojawiła się palma wcześniej na Święta Bożego Narodzenia stawiano miejską choinkę. Dodatkowo palma pokazała, jak bardzo prawo i miejska administracja nie są przystosowane do pojawiania się projektów artystycznych w przestrzeni publicznej. Ponieważ nie było ani kategorii sztuki w przestrzeni publicznej, ani przestrzeni publicznej, palma została uznana przez Zarząd Dróg Miejskich zarządzający wysepką, na której stała, za „obiekt niedrogowy”. W 2003 roku został powołany Komitet Obrony Palmy domagający się od ZDM zwolnienia palmy z czynszu, uznania jej za „rzeźbę publiczną” oraz otoczenie jej przez miasto opieką. Komitet podkreślał także konieczność otwarcia się na inność: „Pozostawienie palmy będzie także dowodem naszego otwarcia się na inność i różnorodność wśród drzew, z których wszystkie nie muszą być przecież wierzbami płaczącymi²⁰”.

Palma była pierwszym obiektem artystycznym, którego krytyczny potencjał sprawiał, że jako miejska wspólnota zaczęliśmy inaczej patrzeć na otoczenie. Jednak, zanim podobnych projektów zaczęło pojawiać się więcej, musiało minąć kilka lat. Sama Rajkowska podkreśla, że początkowo palma została zignorowana przez pole sztuki i pierwszy krytyczny tekst pojawił się dopiero sześć lat po otwarciu projektu. Zmiany zachodziły powoli, ale skokowo.

Przełomem był rok 2007. To właśnie od tego roku masowo wręcz zaczęły pojawiać się interwencje w przestrzeń publiczną Warszawy. Latem powstał inny projekt Joanny Rajkowskiej

season. What is more, the palm tree showed to what extent the law and the city administration are not adapted for the emergence of art projects in public space. Because there was nothing like a category of art in public space, nor anything like public space itself, the palm tree was considered by the City Roads Authority responsible for the space a “non-road object”. In 2003 there was established a Committee for the Preservation of the Palm Tree demanding from the ZDM for the palm tree to be released from the rent and considered a “public sculpture”, as well as for it to be preserved by the city. The committee emphasised the necessity to open to the otherness: “To keep the palm tree will be to prove our openness to otherness and diversity of trees that do not have to be only weeping willows.”²⁰

The palm tree has been the first art object with a critical potential to make us, as a city community, look in a different way at our surroundings. Yet, before the emergence of other projects like this one, several years had to pass. Rajkowska herself emphasised that initially the palm tree was ignored by the art world and the first critical text appeared six years after the project had been opened. The changes were slow and came in stages.

2007 came as a breakpoint. It was the year when a great amount of interventions in the public space of Warsaw began to appear. In summer that year another of Joanna Rajkowska’s projects emerged, *Oxygenator* – a small pond in Grzybowski square the appearance of which (and the disappearance resulting from the planned temporary nature of the project) inspired local community to fight for the re-introduction of a pond in this location.²¹ At the renovated Pasaż Wiecha,

20| Ibid, p. 50.

21| Cf. “Dotleniacz”, OBIEG nr 1–2 (81–82)/2010; *Stadion X. Miejsce, którego nie było*, Joanna Warsza (ed.), Fundacja Bęc Zmiana Foundation/Korporacja Ha!art, Warszawa/Kraków 2008; Joanna Erbel, *Dotleniacz i inni nie-ludscy sojusznicy w walce o nową formę miejskiej wspólnoty*, in: “Opcje. Kwartalnik kulturalny”, nr 2 (79),

19| Tamże.

20| Tamże, s. 50.

– *Dotleniacz*, niewielki staw na placu Grzybowskim, którego pojawienie się (a następnie zniknięcie, wynikające z planowej tymczasowości projektu) zmobilizowało lokalną społeczność do walki o przywrócenie stawu w tym miejscu²¹. Na odnowionym Pasażu Wiecha, będącym jedną z warszawskich betonowych pustyń, w październiku 2007 roku odbyła się konferencja „Otwieranie przestrzeni. Lokalizowanie sztuki publicznej” w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Publicznej Passengers²². Konferencja nie tylko dotyczyła przestrzeni publicznej, ale również tę przestrzeń odzyskiwała. Panele odbywały się w nadmuchiwanym balonie (*Kitchen monument* autorstwa grupy architektonicznej Raumlabor Berlin) postawionym na środku Pasażu.

2007–2010, czyli boom sztuki w przestrzeni publicznej

W latach 2007–2010 o roli sztuki w odzyskiwaniu przestrzeni publicznej nie tylko się debatowało, ale również dzięki sztuce tę przestrzeń się odzyskiwało. Zarówno poprzez akcje artystyczne, jak i innego rodzaju interwencje. Projekty artystyczne, wkraczając w przestrzeń miejską, pokazywały taki świat, którego jako miejska wspólnota nie byliśmy w stanie sobie wyobrazić. Były utopią w działaniu. Interwencje w przestrzeń miejską pojawiły się wtedy zarówno w ramach pola sztuki, tak jak *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej (2007), projekt Pawła Althamera *Wspólna sprawa* (2009), realizowany z mieszkańcami i mieszkankami bloku przy

one of Warsaw's concrete deserts, in 2007 there took place a conference called “Opening of space. Locating public art” as a part of Passengers International Arts Festival.²² The conference provided public space, as well as reclaimed it. The panels took place in an inflatable balloon (*Kitchen monument* by an architecture group Raumlabor Berlin) installed in the middle of the Passage.

2007–2010, Or the boom of art in public space

The years 2007–2010 marked extensive debates about the role of art in the reclamation of public space but also a lot was actually reclaimed both by means of art activities, as well as other kinds of interventions. By entering public space artistic projects showed the world what we, as an urban community, were not able to imagine. They were a utopia in action. Interventions in public space appeared both within the field of arts, as Joanna Rajkowska's *Oxygenator* (2007), *Common Task* by Paweł Althamer (2009), realised together with the residents of a block in Krasnobrodzka 13 street, as well as his *Mr Guma* (2009), a rubber sculpture commemorating a local alcoholic. A series of projects: *Stadium X. A place that never was* (2006, 2007/2008) curated by Joanna Warsza, as well as outside of it: e.g. a Warsaw edition of *Park(ing) Day* realised in 2009–2011 by Krzysztof Herman. As well as many others.

Art in public space was a key area of fight for the better life in the city as long as till 2010, which marked yet another significant date for Warsaw. It was when there was formulated a list of the districts' suggestions of the location of artistic

21| Por. *Dotleniacz*, OBIEG nr 1–2 (81–82)/2010; *Stadion X. Miejsce, którego nie było*, red. J. Warsza, Warszawa/Kraków 2008; J. Erbel, *Dotleniacz i inni nie-ludscy sojusznicy w walce o nową formę miejskiej wspólnoty*, w: „Opcje. Kwartalnik kulturalny”, nr 2 (79), lipiec 2010; J. Erbel, *W stronę heterogenicznej metropolii. Sztuka publiczna Warszawy a mniejszości*, w: *Metropolie mniejszości. Mniejszości w metropoliach*, red. B. Jałowiecki, E. Sekuła, Scholar 2010; J. Rajkowska, *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.

22| Festiwal odbył się w dniach 6–13 października 2007 roku. Kuratorzy: Zuzanna Fogtt, Kuba Szreder.

lipiec 2010; Joanna Erbel *W stronę heterogenicznej metropolii. Sztuka publiczna Warszawy a mniejszości*, in: “Metropolie mniejszości. Mniejszości w metropoliach”, B. Jałowiecki, E. Sekuła (ed.), Scholar 2010; Joanna Rajkowska, *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; 22| The festiwal took place on 6–13 October 2007. Curators: Zuzanna Fogtt, Kuba Szreder.



ul. Krasnobrodzkiej 13 i tegoż artysty *Pan Guma* (2009) – gumowa rzeźba upamiętniająca lokalnego praskiego alkoholika, seria projektów *Stadion X. Miejsce, którego nie było* (2006, 2007/2008), których kuratorką była Joanna Warsza, jak i poza nim – na przykład warszawska odsłona *Park(ing) Day*, realizowana w latach 2009–2011 przez Krzysztofa Hermana.

Sztuka w przestrzeni publicznej była kluczowym obszarem walki o lepsze życie w mieście aż do 2010 roku, który był kolejną przełomową datą dla Warszawy. To właśnie wtedy powstała lista dzielnicowych propozycji lokalizacji działań artystycznych sporządzona na polecenie Centrum Komunikacji Społecznej. Dokument nie trafił do szerokiego obiegu, ale sam fakt jego powstania pokazuje, że zupełnie zmieniło się myślenie o sztuce w przestrzeni publicznej. Przestrzeń publiczna została odzyskana przez mieszkańców. Miasta są pełne ludzi, a ulice i place nie świecą już pustkami. Można mówić, że nie do końca, nie dla wszystkich, ale w takim wymiarze, że pewne zasadnicze

actions commissioned by the Centre for Social Communication. The document was widely read, yet the very fact of its formulation shows that thinking about art in public space has changed significantly. The residents reclaimed public space. Cities are full of people, and the streets and squares are not longer empty. One might say that not entirely and not for everybody but to an extent, some of the previously crucial postulates such as: the right to sit on the grass and have picnics, the presence of benches, the help in the organisation of art projects and other fields of culture became something obvious. Public space has become not an object of struggle but of negotiation with city administration in regard to technical solutions. Thus, it has ceased to be a field of struggle for “the good city”.

Some people, such as Krzysztof Nawratek, state even that public space doesn't exist (nor does the private one). “The division into public space and private one cannot be defined either on the basis of property rights, nor on the basis of

wcześniej postulaty, takie jak prawo do siedzenia na trawie i piknikowania, obecność ławek, pomoc przy organizacji projektów artystycznych i inne dziedziny kultury stały się oczywistością. Przestrzeń publiczna stała się nie przedmiotem walki, ale negocjacji z administracją miejską odnośnie technicznych rozstrzygnięć. Tym samym przestała być obszarem walki o „dobre miasto”.

Niektórzy, jak Krzysztof Nawratek, twierdzą nawet, że przestrzeń publiczna nie istnieje (ani też prywatna). „Podziału na przestrzeń publiczną i prywatną nie można zdefiniować ani na podstawie praw własności, ani na podstawie dostępności. Prawa własności nie przekładają się bowiem wprost na sposób użytkowania przestrzeni – a właśnie sposób użytkowania jest podstawową cechą przestrzeni w mieście, i to nie tylko dla planistów, ale właśnie dla nas, użytkowników tej przestrzeni – sklep różni się przecież od szkoły czy terenów składowych”²³. Nawratek dodaje, że pytanie o dostępność nie zamyka się w odpowiedzi na to, czy coś jest dostępne/niedostępne, ale dla kogo, za jaką cenę i na jakich zasadach. Świadomość istnienia różnicy dochodów wśród mieszkanki i mieszkańców miasta istniała również podczas działań mobilizowanych wokół hasła odzyskiwania „przestrzeni publicznej”. Istotną zmianą, jaka zaszła po 2010 roku, było poszerzenie perspektywy patrzenia na miasto.

Prawo do miasta

Przestrzeń miasta przestała być redukowana do otwartych przestrzeni miejskich, ale zaczęła być pojmowana znacznie szerzej i obejmować również zasób komunalny oraz budżet miasta. Zaczęło się także mówić o realnej partycypacji, dającej mieszkankom i mieszkańcom miasta wpływ na poważne decyzje miejskie, poważniejsze niż decydowanie o kształcie ławek i ich umieszczeniu na

acceptability. For property rights cannot be directly translated into the mode of using space – it is the model of using space that is the fundamental aspect of space in the city and it concerns not only urban planners but also us, the users of this space. After all, a shop is not much different from a school or a magazine.”²³ Nawratek adds that the question about the accessibility does not end in establishing whether something is accessible/inaccessible but for whom, what price and on what terms. The awareness of the existence of the difference of income among the residents of the city existed also during the activities organised around the slogan of reclamation of “public space”. The broadening of the perspective on the city might be called a crucial change appearing after 2010.

The right to the city

City space ceased to be reduced to the open city spaces but has begun to be regarded much broadly and embrace also the communal store and the city budget. More has begun to be said about actual participation providing the residents with the influence on serious decisions, more serious than deciding on the shape of the benches and their location on a square. The right to the city has begun to be treated in a way, as David Harvey defines it, as something broader than a right of an individual or a group to what the city has to offer. For Harvey, it is a right “to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanization. The freedom to make and remake our cities and ourselves is (...) one of the most precious yet most neglected of our human rights.”²⁴ A radical change suggested

23| K. Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Warszawa 2012, s. 36.

23| Krzysztof Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, p. 36.

24| David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Verso, (London 2012), p. 4.



skwerze. Prawo do miasta zaczęło być traktowane w taki sposób, jak definiuje je David Harvey, czyli jako coś dużo szerszego niż prawo dostępu jednostki lub grupy do zasobów, które zawiera miasto. Dla Harveya jest ono prawem „do zmiany i wynajdywania miasta na nowo takim, jak go pragniemy. Jest też, co więcej, prawem bardziej kolektywnym niż indywidualnym, ponieważ wynajdywanie miasta na nowo w sposób nieunikniony zależy od sprawowania kolektywnej władzy nad procesami urbanizacji. Wolność do tworzenia i przekształcania samych siebie i naszych miast jest (...) jednym z najcenniejszych i jednocześnie najbardziej lekceważonych pośród praw człowieka”²⁴. Radykalna zmiana, którą proponuje Harvey wiąże się z walką nie tylko o dostęp, i nie tylko do przestrzeni publicznej, ale o prawo miejskiej wspólnoty mieszkańców i mieszkańców miasta do samostanowienia. Jest „zogniskowanym prawem zbiorowym”²⁵.

24| D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, tłum. Praktyka Teoretyczna, Warszawa 2012, s. 266.

25| Tamże, s. 188.

by Harvey is related to the fight not only for the access, and not only to public space, but a right to urban community, of residents to decide for themselves. It is a „focused collective right.”²⁵

It is in the direction of the reclamation of subjectivity that the urban social movements proceed. The question of the fight for the quality of public space understood as an open urban space has been pushed to the background. Difficult points are now accommodation, managing the city budget, and education. What we are dealing with here is the shift from the fight for public space to the fight for the right to the city concentrated on the issues of self-government and the right to invent the city anew, as well as the current issues which Lech Mergler, the leader the association of My-Poznaniacy calls “concrete narrative”. “Concrete narrative – as Kacper Pobłocki explains in one of the interviews – focuses on the real problems of the citizens and stands in an opposition to the majority of Polish politics that circles around symbolic politics. While

25| *Ibid.*, p. 137.

Właśnie w kierunku odzyskiwania podmiotowości idą obecnie miejskie ruchy społeczne. Kwestia walki o jakość przestrzeni publicznej, rozumianej jako otwarta przestrzeń miejska, zeszła na dalszy plan. Punktami zapalnymi stała się kwestia mieszkaniowa, sposób zarządzania miejskim budżetem, sprawy edukacji. Mamy do czynienia z przejściem od walki o przestrzeń publiczną do walki o prawo do miasta skupionego wokół idei samostanowienia i prawa wynajdowania miasta na nowo oraz wokół bieżących spraw, które Lech Mergler, lider stowarzyszenia My-Poznaniacy, nazywa „narracją konkretną”. „Narracja konkretna – jak tłumaczy w jednym z wywiadów Kacper Pobłocki – opiera się na skupieniu się na realnych problemach mieszkańców miasta i stoi w opozycji do większości polskiej polityki, która obraca się wokół polityki symbolicznej. O ile konflikty ideologiczne są w jakimś stopniu istotne, to ich waga została trochę wyolbrzymiona. Oprócz takich dyskusji, jak kwestia aborcji (za czy przeciw prawem do wyboru), kara śmierci (za czy przeciw), małżeństwa par homoseksualnych (za czy przeciw) jest całe spektrum tematów i spraw, które nie są poruszane”²⁶. Ważnym skutkiem oparcia działań na „narracji konkretnej”, jak wskazuje Pobłocki, jest możliwość działania na rzecz miasta ponad ideologicznymi podziałami: „osoby będące w kwestiach ideologicznych spolaryzowane mają na poziomie narracji konkretnej wspólne postulaty. A obszar wspólny jest często większy niż to, co ich dzieli. Mamy taką sytuację, że ludzie są dzieleni na różne szufladki ideologiczne według konfliktów symbolicznych, a realne problemy są spychane na dalszy plan. I okazuje się, że w sytuacji gdy my, My-Poznaniacy, nie rozmawiamy o sprawach symbolicznych, możliwa jest współpraca dużo

ideological conflicts are to some extent important, their significance has been exaggerated. Next to such discussions as the question of abortion (for or against the right to choose), death sentence (for or against), homosexual marriages (for or against), there is a wide array of topics that are not being covered.”²⁶ As Pobłocki suggests, an important result of the work of “concrete narrative” is a possibility to act for the city despite ideological divisions: “people who are ideologically polarised share on the level of narrative certain common postulates. The common field is often greater than what divides them. We have a situation that people are divided by different ideological labels according to ideological conflicts, while real problems are pushed into the background. It turns out that in the situation when they do not talk about symbolic issues, a cooperation of a bigger group of residents is possible. People labelled as right or left-wing not only can, but also want to cooperate.”²⁷

At the same time, “concrete narrative” is a kind of methodology of action and not a clearly defined sphere of intervention, as it was in case of “public space” (understood as an open urban space). It also changes the type of actors engaged in the improvement of the quality of life in the city. While it might be said that the open city space was a privileged space of intervention for art, the broad field of the fight for the “right to the city” is not. It doesn’t mean that artists don’t involve in the broadly understood improvement of the life in the city. An example of such activity are the actions that Joanna Rajkowska initiated in Poznań as a part of the visiting studio in the context of the fight against social containers in Średzka street. The suggested ideas were: the marking of aban-

26] *My, mieszcuchy*, z Kacprem Pobłockim rozmawia Joanna Erbel, „Notes na 6 tygodni”, 2011, nr 68 (czerwiec–lipiec), s. 155.

Patrz też: J. Erbel, *Od walki o „przestrzeń publiczną” do „narracji konkretnej” | From the fight for „public space” to „concrete narrative”*, w: *Odzyskać miasto*, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 69–82.

26] *My, mieszcuchy*, z Kacprem Pobłockim rozmawia Joanna Erbel, „Notes na 6 tygodni”, 2011, nr 68 (czerwiec–lipiec), p. 155.

See also: Joanna Erbel, *Od walki o „przestrzeń publiczną” do „narracji konkretnej” | From the fight for „public space” to „concrete narrative”*, in: *Odzyskać miasto*, Stach Ruksza (ed.), KBF, Kraków 2011, p. 69–82.
27] *Ibid.*

szerszego grona mieszkańców. Osoby, szufladkowane jako prawica czy lewica, nie tylko mogą, ale również chcą kooperować²⁷.

Jednocześnie, „narracja konkretna” jest pewną metodologią działania, a nie jasno określonym obszarem interwencji, jak było w przypadku „przestrzeni publicznej” (rozumianej jako otwarta przestrzeń miejska). Zmienia również typ aktorów angażujących się w poprawę jakości życia w mieście. O ile można twierdzić, że otwarta przestrzeń miejska była uprzywilejowaną przestrzenią interwencji dla sztuki, to szerokie pole walki o „prawo do miasta” już nią nie jest. Nie oznacza to, że artyści i artystki nie angażują się w szerszej rozumianą poprawę życia w mieście. Przykładem takiego działania są akcje zainicjowane przez Joannę Rajkowską w Poznaniu w ramach pracowni wizytującej w kontekście walki przeciwko kontenerom socjalnym przy ulicy Średzkiej. Zaproponowane pomysły to: oznaczanie pustostanów, doczepianie do tablic Systemu Informacji Miejskiej kierunkowskazów wskazujących kontenerowe getto. Pojawiały się też pomysły, żeby „uczłowieczyć” osiedle poprzez sadzenie tam drzew lub układanie trawy²⁸. Jednak problemem nie jest brak wiedzy o kontenerach ani jakość otoczenia, ale to, że kontenery stały się alternatywą dla mieszkań socjalnych. Nie powinno się ich oswajać, ale dążyć do tego, żeby miasto Poznań (i inne miasta) poważnie potraktowały politykę mieszkaniową²⁹.

Walka o prawo do miasta odbywa się na wielu frontach, a jej kształt i skuteczność w dużej mierze zależy od tego, gdzie w danym momencie –

done houses, the inclusion in the System of City Information the signs directing to the container ghetto. There were also suggestions to “humanise” the settlement by the planting of trees and the putting of grass.²⁸ However, the problem is not the lack of knowledge about the containers or the quality of the surroundings but the fact that the containers have become an alternative for council housing. One should not try to make them look better, but try to make the city of Poznań (and other cities) treat council-housing policy seriously.²⁹

The fight for the right to the city takes place on many fronts and its shape and effectiveness depends to a large extent on where in a given moment – to use Bruno Latour’s phrase – the “obligatory points” of passage are, that is the areas where the enemy can be defeated because he is weaker than we are.³⁰ On the definitions of these points depends our network of alliances. In the first decade of the 21st century the main goal of the front of the fight for the right to the city was the socialisation of public space (understood as an open urban space), whereas one of the more important tools used in the process of achieving this aim was the introduction of art into public space. Artists making interventions not only had the support of art institutions but also imagination and the skills to effectively introduce a new object into urban space. This made them stronger than social actors. The broadening of the definition of public space, as Kuba Szreder suggests in one of his texts, does

27] Tamże.

28] M. Wybieralski, *Zawieszka drogowaskazy do kontenerów socjalnych*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, 16 grudnia 2012, http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,10831258,Zawieszka_drogowskazy_do_kontenerow_socjalnych.html

29] Obecnie administracja niektórych miast w Polsce (np. Poznania, Bydgoszczy, Gdańska czy niegdyś Łodzi) traktuje osiedla kontenerowe jako formę mieszkania socjalnego, mimo tego, że osiedla takie są drogie w eksploatacji (wysokie opłaty za prąd konieczny do ogrzania ich w zimie) oraz, ze względu na złe wykonanie, zarastają grzybem.

28] Michał Wybieralski, „Zawieszka drogowaskazy do kontenerów socjalnych”, *Gazeta Wyborcza – Poznań*, 16 grudnia 2012, http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,10831258,Zawieszka_drogowskazy_do_kontenerow_socjalnych.html [accessed: 18.10.2012].

29] At present the authorities of several Polish cities (e.g. Poznań, Bydgoszcz, Gdańsk, and in the past also Łódź) treat container housing as a form of council housing despite the fact that they are expensive to use (high costs of electricity needed to keep them warm in winter) and get covered with mould.

30] Bruno Latour, *Pasteurization of France*, transl. A Sheridan and J. Law, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, England 1993, p. 44.

mówiąc językiem Bruno Latoura – znajdują się „konieczne punkty” przeprawy, czyli obszary, na których można pokonać wroga, bo jego siły są słabsze niż nasze³⁰. Od określenia tych punktów zależy sieć sojuszy, która powstaje. W pierwszej dekadzie XXI wieku głównym celem na froncie walki o prawo do miasta było uspołecznienie przestrzeni publicznej (rozumianej jako otwarta przestrzeń miejska), zaś jednym z ważniejszych narzędzi stosowanych do osiągnięcia tego celu było wprowadzanie sztuki w przestrzeń publiczną. Artyści i artystki dokonujący interwencji nie tylko mieli za sobą instytucje sztuki, ale również wyobraźnię i umiejętności pozwalające skutecznie wprowadzać w przestrzeń miejską nowe obiekty. To czyniło ich silniejszymi niż inni aktorzy społeczeństwa. Poszerzenie definicji przestrzeni publicznej, jak proponuje to w jednym z tekstów Kuba Szreder, nie sprawia, że sztuka odzyskuje swoją siłę. „Przestrzeń publiczna – jak pisze Szreder – nie jest nam [artystom, kuratorom] bowiem dana, tylko raczej jest nam zadana. Przestrzeń i sfera publiczna nie są rzeczami trwałymi. Są one dynamicznymi wiązkami społecznych procesów, pełnych wewnętrznych napięć, konfliktów i nieciągłości. Są to struktury porowate, o skomplikowanej, rozgwieżdżonej i sieciowej architekturze”³¹. A następnie dodaje, że „kuratorzy i artyści współtworzą tak rozumianą przestrzeń publiczną, określają i podważają granice tego, co uznajemy za publiczne, aktywizując różne formy bycia publicznym”³².

Rola artystów/artystek oraz kuratorów/kuratorki jako pewnej awangardy wskazującej ważne tematy i stawiającej krytyczne diagnozy jest niezwykle ważna, jednak nie przekłada się na realną zmianę społeczną, jeśli ich intuicje i działania

not make art reclaim its strength. “Public space – as Szreder writes – is not given to us [artists, curators], but rather it is posed. The public space and public sphere are not permanent. They are dynamic sets of social processes, full of inside tensions, conflicts and discontinuities. They are porous structures, of complex, star-like network bodies.”³¹ Then he adds that “curators and artists create thus understood public space, they define and subvert the boundaries of what we consider public by activating different forms of being public.”³²

The role of artists and curators as a kind of avant-garde indicating important topics and making critical diagnoses is very important, yet it does not translate into real social change if their intuitions and actions are not taken up by social movements or institutions. If it concerns topics where solving the problems does not consist in the temporary change of the configuration of the partition of the sensible, in practice this means the introduction of new forms of being-together in urban space but a financial decision or ensuring the right to self-government to an urban community. I don’t want to suggest here that art in public space and critical interventions produced by the art world do not matter anymore but they have become as important as other political actions initiated by other social actors. Art in public space has ceased to be a privileged sphere of the fight for the right to the city.

30| B. Latour, *Pasteurization of France*, tłum. A. Sheridan i J. Law, Massachusetts and London, England 1993, s. 44.

31| K. Szreder, *O publicznych parkach, produkowaniu przestrzeni i ciężkiej sztuce bycia publicznym* | *On public parks, the production of space, and the difficult art of being public*, w: *Odzyskać miasto*, dz. cyt. s. 29.

32| Tamże.

31| Kuba Szreder, “O publicznych parkach, produkowaniu przestrzeni i ciężkiej sztuce bycia publicznym” | *On public parks, the production of space, and the difficult art of being public*”

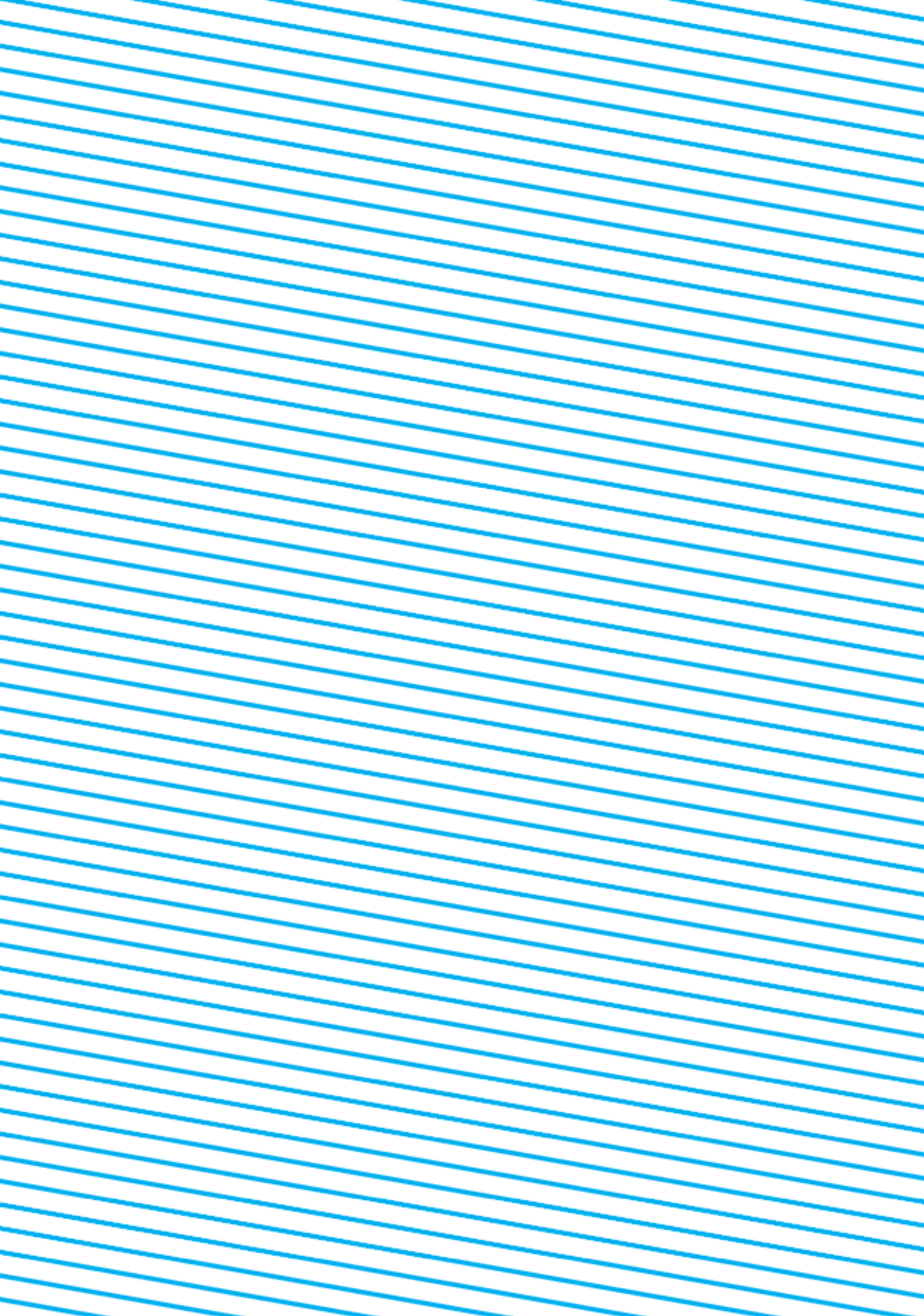
in: *Odzyskać miasto*, p. 29.

32| Ibid.

nie są podejmowane przez ruchy społeczne czy instytucje. Zwłaszcza jeśli dotyczy to tematów, gdzie rozwiązaniem problemu nie jest czasowa zmiana konfiguracji podziału zmysłowości, czyli w praktyce wprowadzenie nowych form bycia razem w przestrzeń miejską, ale rozstrzygnięcia budżetowe czy zapewnienie miejskiej wspólnoty prawa do samostanowienia. Nie chcę tutaj twierdzić, że sztuka w przestrzeni publicznej i krytyczne interwencje wychodzące ze świata sztuki nie mają obecnie znaczenia, ale stały się równoważne z innymi politycznymi działaniami inicjowanymi przez innych aktorów społecznych. Sztuka w przestrzeni publicznej przestała być uprzywilejowanym obszarem walki o prawo do miasta.

Noty o autorach
Notes on the Authors





Jadwiga Charzyńska uzyskała dyplom na Wydziale Malarstwa i Grafiki gdańskiej PWSSP w 1994 roku. Od 2004 roku jest dyrektorem 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: *Georg Baselitz* (2002), *Max Ernst* (2003) oraz *Gerhard Richter. Survey* (2006). Od 2005 roku realizuje projekt Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska i wchodzi w skład jej międzynarodowego jury. 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.

Jacek Dominiczak jest architektem, badaczem i pedagogiem. Tytuł magistra inżyniera architektury uzyskał w 1978 roku na Politechnice Gdańskiej, na tejże uczelni w 1989 roku obronił tytuł doktora w dziedzinie architektury. Habilitował się na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2007 roku. Sformułował teorię *przestrzeni dialogicznej* i związaną z nią metodologię projektowania architektonicznego i urbanistycznego. Jest adiunktem na ASP w Gdańsku (od 1998) i profesorem wizytującym na Universidade de Beira Interior w portugalskiej Covilhii (od 2006). Wykładał gościnnie na Carnegie Mellon University w Pittsburghu (1991, 1993–1997), Uniwersytecie Michigan w Ann Arbor (1992). Był również wykładowcą Uniwersytetu

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.

Jacek Dominiczak is an architect, researcher and educator. He holds higher doctorate (*habilitacja*) in art from The Academy of Fine Arts in Gdansk (2007), doctorate in architecture (1989) from the Technical University of Gdansk, Poland, and MArch. (1978) from the same institution. He formulates the theory of *dialogic space*, and related architectural and urban design methodology. He carries out design studies for major urban and architectural projects. Dominiczak is a faculty at the Academy of Fine Arts in Gdansk, Poland (since 1998), and a visiting professor at Universidade

Warszawskiego (1999–2000) i Politechniki Gdańskiej (2005). Dawał odczyty na Curtin University w Perth w Australii (2007), Harvard University w Bostonie (1996, 2005), École Polytechnique Fédérale w Lozannie (1999), Staatliche Kunstakademie w Stuttgarcie (1997), w Galerii Zachęta w Warszawie (2004), w Centrum Manggha w Krakowie (cykl *Co to jest architektura?*, 2003) oraz w innych ośrodkach architektury i sztuki. Przemawiał z ramienia ICOMOS na Australijskiej Konferencji Narodowej w Fremantle w Australii (2006). Najważniejsze prace Dominiczaka obejmują instalację *Delay(er)ing Façade* na IX Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji (2004, Pawilon Polski, z Dominikiem Lejmanem) oraz esej *Miasto dialogiczne* o zewnętrznosci architektury publikowany w kolejnych wydaniach miesięcznika „Architektura-Murator” (10.2002–9.2003). Jest członkiem międzynarodowego jury Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Enrico Lunghi studiował historię sztuki oraz historię w Strasburgu. W latach 1991–1995 pracował w Narodowym Muzeum Historii i Sztuki w Luksemburgu. Był dyrektorem artystycznym Casino Luxembourg – *Forum d'art contemporain* (Forum sztuki współczesnej) oraz kuratorem pawilonu luksemburskiego na Biennale w Wenecji w 1995 (wystawa Berta Theissa), w 1999 (Simone Decker) i w 2007 (Jill Mercedes). W 1998 roku razem z Jo Koxem koordynował Manifesta 2 w Luksemburgu. Obecnie jest przewodniczącym IKT – międzynarodowego stowarzyszenia kuratorów sztuki współczesnej. Kurator następujących wystaw (wybór): *Rendez-vous provoqué* (1994), *Arrêt sur Images* (1996), *Didier Bay: Sediments* (1997), *Grazia Toderi: Centro* (1998), *Gare de l'Est* (z Hou Hanru, 1998), *Jim Shaw: Everything must go* (1999), *Jacques Charlier* (1999), *Light Pieces* (2000), *Many Colored Objects...* (kolekcja Annick i Antona Herberta, 2000), *Stanley Brouwn* (z Michélem Assenmakerem i Erikiem Brunierem, 2001), *Sous les ponts, le long de la rivière* (2001), *Simone Decker: Point of View* (2004), *Nedko Solakov: A 12 1/3 (and even more) Years Survey* (z Charlesem Eschem i Martinem

da Beira Interior in Covilha, Portugal (since 2006). He was a visiting professor at Carnegie Mellon University, Pittsburgh, USA (1993–1997, 1991), University of Michigan, Ann Arbor, USA (1992) and at Tec de Monterrey, Queretaro, Mexico (1998). He lectured in Warsaw University, Poland (1999–2000) and Gdansk University of Technology, Poland (2005). He was a guest speaker at Curtin University, Perth, Australia (2007), Harvard University, Boston, USA (2005, 1996), Ecole Polytechnique Federale de Lausanne, Switzerland (1999); Staatliche Kunstakademie, Stuttgart, Germany (1997), Zacheta, The National Gallery of Art, Warsaw, Poland (2004), Manggha *What is Architecture?* lecture series, Krakow, Poland (2003) and for other architecture and art institution. He was a key note speaker for ICOMOS Australia National Conference in Fremantle (2006). The key public presentation of Dominiczak's works include an installation *Delay(er)ing Façade* at 9. International Architecture Exhibition in Venice (2004, Polonia Pavilion, together with Dominik Lejman), and year-long publication of *Dialogic City*, an essay on architecture exteriority, in *Architektura-murator*, a leading monthly architecture journal in Poland (issues: 10.2002–9.2003). Recently Dominiczak works on *Local Identity Code for Central Fremantle*, Australia (since 2007), and on *Fast Urban Research* project within SEAS, an international art program lead by Intercult, Stockholm, Sweden (since 2004) (both projects in team with Monika Zawadzka). He is a member of the international jury of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk at Łaźnia Centre for Contemporary Art, Poland (since 2005).

Enrico Lunghi studied history of art and history in Strasbourg. He was assistant at the National Museum of History and Art in Luxembourg from 1991 to 1995. Since 1996, he has been artistic director of Casino Luxembourg – *Forum d'art contemporain*. He was curator of the pavillion of the Grand-Duchy of Luxembourg at the Venice Biennial in 1995 (artist: Bert Theis), in 1999 (Simone Decker) and in 2007 (Jill Mercedes). In 1998, he coordinated Manifesta 2 in Luxembourg, together with Jo Kox. He is currently president of IKT

Sturmern, 2004), *Su-Mei Tse* (2006), *Luca Vitone: Everywhere At Home* (2006), *Wim Delvoye: Cloaca 2000–2007* (2007). Obecnie dyrektor Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean w Luxemburgu. Jest członkiem międzynarodowego jury Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Julia Draganović jest kuratorką sztuki współczesnej zajmującą się głównie praktykami społecznymi, nowymi strategiami artystycznymi i nową sztuką mediów. Urodzona w Niemczech, obecnie mieszka we Włoszech. Organizowała wystawy w Niemczech, we Włoszech, w Hiszpanii, USA i na Tajwanie. Jej ważniejsze wystawy to między innymi: *The Enterprise of Art* w PAN Palazzo delle Arti Napoli (2008), *Footsteps into the Future* w Muzeum Sztuk Pięknych Kaohsiung na Tajwanie (2008) oraz *In What We Trust?* podczas Art Miami (2010). Draganović jest członkinią międzynarodowego jury Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, członkinią zarządu No Longer Empty w Nowym Jorku oraz członkinią Komisji Naukowej Mudam w Luksemburgu. Razem z Claudią Löffelholz założyła także kolektyw LaRete Art Projects. Jest autorką koncepcji, a obecnie także kuratorką drugiej edycji Międzynarodowej Nagrody Sztuki Partycypacyjnej ufundowanej przez Zgromadzenie Legislacyjne włoskiego regionu Emilia-Romagna. Zajmowała między innymi następujące stanowiska: kuratorka Programu Pracowni Europejskiej w ACC Galerie w Weimarze (Niemcy, 1999–2003), Dyrektor Artystyczna Muzeum Sztuki Chelsea (Nowy Jork, 2005–2006) i PAN Palazzo delle Arti Napoli (2007–2009), kuratorka projektów kuratorskich na Arte Fiera Art First (Bologna, 2010–2012). Julia Draganović prowadzi wykłady z zakresu sztuki w przestrzeni publicznej na Wydziale Studiów Kuratorskich Europejskiego Instytutu Designu (IED) w Rzymie oraz na Wolnym Uniwersytecie Języków Obcych i Komunikacji IULM w Mediolanie (Włochy). www.larete-artprojects.net

(International association of curators of contemporary art). Curated exhibitions (selection): *Rendez-vous provoqué* (1994), *Arrêt sur Images* (1996), *Didier Bay: Sédiments* (1997), *Grazia Toderi: Centro* (1998), *Gare de l'Est* (with Hou Hanru, 1998), *Jim Shaw: Everything must go* (1999), *Jacques Charlier* (1999), *Light Pieces* (2000), *Sam Samore* (2000), *Many Colored Objects...* (collection Annick and Anton Herbert, 2000), *Stanley Brouwn* (with Michel Assenmaker and Eric Brunier, 2001), *Sous les ponts, le long de la rivièrre* (2001), *Marc Trivier: Le paradis perdu* (2001), *Sylvie Blocher: Living Pictures and Other Human Voices* (2002), *Simone Decker: Point of view* (2004), *Nedko Solakov: A 12 1/3 (and even more) Years Survey* (with Charles Esche and Martin Sturm, 2004), *Su-Mei Tse* (2006), *Luca Vitone: Everywhere at Home* (2006), *Wim Delvoye: Cloaca 2000–2007* (2007). He is a member of the international jury of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk Poland at Łaźnia Centre for Contemporary Art.

Julia Draganović is an art historian, art critic and, most of all, an independent curator who works in Europe and in the United States. She lives in Modena, Italy. Her interest is focused on social practices, new artistic strategies and new media art. She has curated shows in Germany, Italy, Spain, the USA and Taiwan. Her thematic shows include *The Enterprise of Art* at PAN Palazzo delle Arti Napoli 2008; *Footsteps into the Future* at Kaohsiung Museum of Fine Art, Taiwan 2008 and *In What We Trust?* at Art Miami 2010. Draganović is member of the international jury of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk at Łaźnia Centre for Contemporary Art (Poland), board member of No Longer Empty, New York, member of the Scientific Committee of Mudam, Luxembourg and together with Claudia Löffelholz founding member of the collective LaRete Art Projects. She conceptually developed and is currently curating the second edition 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 Curator of the European Studio Program of the ACC Galerie and the

Norbert Weber studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jana Gutenberga w Mainz i na Uniwersytecie Christiana Albrechta w Kilonii. Wykładał w Wyższej Szkole im. Muthesiusa w Kilonii (1988–1998), w Islandzkiej Szkole Artystycznej w Rejkiawiku (1991), w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Christiana Albrechta w Kilonii (2008). Kurator wystaw sztuki Euro-py Północnej i Wschodniej, takich jak *RADAR* – międzynarodowa wystawa na otwartym powietrzu w Kotka w Finlandii (1990), *Stone Light* – XIV Bałtyckie Biennale w Rostock (1992), *Distant Lighthouses* – sztuka wideo ze Szwecji i krajów nadbałtyckich, Fábrika, Associação Cultural de Porto Brandão, Lizbona (1998), *Kain Tapper – Totem & Fragment* w Museumsberg we Flensburgu i Sønderjyllands Kunstmuseum (2003), *Time Will Show – Young Art from Latvia* w Museumsberg we Flensburgu (2008). Był współkuratorem Łotewskiego pawilonu podczas 53. Międzynarodowego Biennale w Wenecji (2009). Jest kustoszem Kolekcji Sztuki Prowincji w Kolonii (od 2000 roku), członkiem międzynarodowej komisji ekspertów Łotewskiego Muzeum Sztuki Współczesnej w Rydze (od 2005 roku). Jest członkiem międzynarodowego jury Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Jiyoon Lee jest historyczką sztuki, kuratorką, a także dyrektorką i założycielką SUUM Project & Academy w Londynie, które funkcjonuje jako globalne biuro projektów kuratorskich oraz instytucja edukacyjna. Była dyrektorką artystyczną założonego przez siebie artclubu1563 w Seulu – centrum sztuki współczesnej, które oferuje nowy interdyscyplinarny program sztuki kuratorskiej. Jiyoon Lee była kuratorką ponad 30 ważnych międzynarodowych wystaw sztuki, w tym *Fantastic Ordinary*, Saatchi Gallery (2010), *AttaKim: On-Air*, Palazzo Zenobio, Biennale w Wenecji (2009), *Fantasy Studio*, A Foundation, Biennale w Liverpoolu (2008), Biennale w Busan (współkuratorka, 2006) oraz *Seoul: Until Now*, Charlottenborg, Kopenhaga (2005). Obecnie Jiyoon jest członkiem komisji Olimpijskiej Kolekcji Sztuki Mediów Samsung oraz dyrektorką artystyczną Art Gwangju – otwartych targów sztuki nowego for-

City of Weimar, Germany (1999–2003), Artistic Director of the Chelsea Art Museum New York (2005–2006) and of PAN Palazzo delle Arti Napoli (2007–2009), curator for curatorial projects at Arte Fiera Art First Bologna 2010–2012. Draganović is regularly lecturing on public art at the Curatorial Study Department of IED (European Design Institute) in Rome and at IULM (Free University of Languages and Communication) in Milan, Italy. www.larete-artprojects.net

Norbert Weber studied art history at Johannes-Gutenberg-University in Mainz and Christian-Albrechts University in Kiel. He was a lecturer at Muthesius-Hochschule in Kiel (1988–98), at the Icelandic School of Art in Reykjavik (1991), at the institute for art history of Christian-Albrechts University in Kiel (2008), a curator of exhibitions with regard to art in Northern and Eastern Europe, e.g. „RADAR“, international open air exhibition in Kotka, Finland (1990), „Stone Light“, 14th Baltic Biennial in Rostock (1992), „Distant Lighthouses“, video art from Sweden and the Baltic States, at Fábrika, Associação Cultural de Porto Brandão / Lisbon (1998), „Kain Tapper – Totem & Fragment“ at Museumsberg Flensburg and Sønderjyllands Kunstmuseum (2003), „Time Will Show – Young Art from Latvia“ at Museumsberg Flensburg (2008). He was co-curator of the Latvian pavillon at The 53rd International Art Exhibition of the Venice Biennale (2009). He is a custodian of Provinzial corporate art collection in Kiel (since 2000), member of the international experts' committee of the Latvian Museum of Contemporary Art in Riga (since 2005) and a member of the international jury of The Outdoor Gallery of the City of Gdańsk at Łaźnia Centre for Contemporary Art, Poland.

Jiyoon Lee is an art historian, curator and founding director of SUUM Project & Academy in London, a global curatorial project office and educational institution. As an artistic director, she founded artclub1563 in Seoul, a contemporary art centre which provides a new interdisciplinary curatorial art program to public. She has curated more than 30 international

matu. Zasiada też w jury przyznającym Nagrodę Pictet oraz jest doradcą Koreańskiej Rady Sztuki. Wykłada na Business School na Uniwersytecie Yonsei jako profesor wizytujący. Często prowadzi zajęcia dla wyższych kadr kierowniczych oraz urzędników rządowych. Jej teksty na temat sztuki współczesnej i najbardziej znanych światowych kolekcjonerów regularnie ukazują się w codziennej gazecie koreańskiej Joong-ang ilbo. Ji-yoon studiowała historię sztuki na Goldsmith (gdzie uzyskała tytuł magistra) oraz Courtauld (doktorat), a jej praca naukowa koncentrowała się na wpływie globalizacji na azjatycką rzeczywistość po roku 1989. Ma również tytuł magistra z zarządzania muzeami i galeriami z City University, a pracę magisterską poświęciła wpływowi Internetu na globalny rynek sztuki.

Joanna Orlik jest dyrektorką Małopolskiego Instytutu Kultury, z instytucją związana od 2002 roku. Z wykształcenia polonistka, w 2007 roku obroniła pracę doktorską na Wydziale Polonistyki UJ poświęconą znaczeniu polskiej kultury w Rosji radzieckiej w latach odwilży. Założycielka i pierwsza redaktorka naczelna kwartalnika „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”. Pracowała między innymi dla Stowarzyszenia Willa Decjusza w Krakowie, Związku Miast Polskich oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Współinicjowała powstanie Forum Kraków, zrzeszenia osób działających na rzecz animacji kultury oraz ruchu krakowskich Obywateli Kultury. Prywatnie przekonana, że dużo da się zrobić.

Halina Taborska, prof. dr hab. W latach 1966–1998 pracowniczka dydaktyczna i naukowa wyższych uczelni w Londynie w dziedzinie estetyki, historii sztuki i historii idei. Od jesieni 1998 roku współpracuje z uczelniami polskimi; w latach 1998–2012 dyrektorka Instytutu Kultury Europejskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej imienia Aleksandra Gieysztorra w Pułtusk, profesor wizytujący w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej i Akademii Sztuk

high profile art exhibitions including Fantastic Ordinary, Saatchi Gallery (2010), AttaKim:On-Air, Palazzo Zenobio, Venice Biennale (2009), Fantasy Studio, A Foundation, Liverpool Biennale (2008), Busan Biennale (co-curator, 2006) and Seoul: Until Now, Charlottenborg, Copenhagen(2005). Ji-yoon is currently the commissioner of Samsung Olympic Games Media Art Collection as well as the art director of Art Gwangju, a new type of public Art Fair. She is a nominator of Pictet Prize and also a consultant for Art Council of Korea. She lectures at Business School of Yonsei University as adjacent professor. She is frequently invited to lecture for senior management of corporate and government officials. She writes regularly on Joong-ang Ilbo, a daily journal in Korea, on contemporary art and its world renowned collectors. Ji-yoon read art history at Goldsmith(MA) and Courtauld(Ph.D), writing about the impact of globalisation on Asian contemporary in post 1989. She also holds MA in Museum and Gallery Management from City University and wrote thesis on the impact of internet on global art market.

Joanna Orlik is a director of the Małopolska Institute of Culture, associated with the institution since 2002. Graduate of Polish Studies. In 2007, she presented her PhD. thesis at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University on the impact of Polish culture in Soviet Russia during the Khrushchev's Thaw. Founder and first editor-in-chief of the quarterly magazine "Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" ("Self-portrait. Good spaces magazine"). She has worked for the Villa Decius Association in Cracow, the Association of Polish Cities and the Ministry of Culture and National Heritage. She co-initiated the inception of Forum Kraków, an association of cultural managers, and the of Cracow-based fraction of Citizens of Culture. it is her personal belief that there is a lot that can be done.

Halina Taborska, professor, Ph.D. Between 1966 and 1998 she worked at London universities as a lecturer and academic in the field of aesthetics, history of art and history of ideas. She has been cooperating

Pięknych w Warszawie. W latach 2002–2006 kierowała Zakładem Współczesnej Kultury Brytyjskiej Polskiego Uniwersytetu w Obczyźnie w Londynie, od 2007 roku jest dyrektorem Instytutu Kultury Europejskiej PUNO; 2008–2010 prorektorka, a od roku 2011 rektorka tejże uczelni. Obecnie głównym obszarem jej badań jest pomnikowa sztuka upamiętniająca ofiary cywilne drugiej wojny światowej w Europie, a także współczesna sztuka publiczna europejskich miast metropolitalnych oraz sposoby jej funkcjonowania w nowych lub regenerowanych zespołach architektoniczno-urbanistycznych. Główne publikacje książkowe z tej dziedziny: *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Warszawa 1996; *Current Issues in Public Art*, London 1998; *Contemporary Public Art and Architecture*, London 1999; *Nowy Londyn – miasto i jego sztuka publiczna*, Londyn 2004.

Marta Madejska jest doktorantką Instytutu Kultury Współczesnej UŁ, członkinią zarządu Stowarzyszenia Topografie, koordynatorką ds. programowych Łódzkiego Regionalnego Kongresu Kultury (2011), koordynatorką II Kongresu Ruchów Miejskich w Łodzi (2012). Z pochodzenia i urodzenia warszawianka, wychowywana w pomorskim miasteczku Bytowie, zamieszkała, pracująca i działająca w Łodzi. Badaczka i aktywistka miejska oraz kooperantka spożywcza.

Joanna Erbel jest socjolożką i fotografką. Doktorantka w Instytucie Socjologii UW, gdzie pisze doktorat o roli aktorów nie-ludzkich w przemianie przestrzeni miejskiej. Współzałożycielka Stowarzyszenia Duopolis, członkini „Krytyki Politycznej”. Redaktorka Magazynu Miasta. Mieszka w Warszawie, pomieszkuje w Poznaniu i Łodzi u ludzi dobrej woli.

with Polish universities since autumn 1998. Between 1998 and 2012 she was the director of the Institute of European Culture of the Aleksander Gieysztor School of Humanities in Pułtusk, a visiting professor at the Institute of Art History of the University of Warsaw, the University of Social Sciences and Humanities and the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 2002–2006 she headed the Department of Modern British Culture of the Polish University Abroad in London; since 2007 she has been the director of the PUA Institute of European Culture, in 2008–2010 the deputy vice-chancellor and since 2011 the vice-chancellor of this university. Her research is currently focused on monuments commemorating the civil victims of World War II in Europe as well as the contemporary public art in European metropolitan cities and how it functions in new or renovated urban architectural complexes. Her most important books in that field include: *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, (Contemporary public art. Works and Problems), Warsaw 1996; *Current Issues in Public Art*, London 1998; *Contemporary Public Art and Architecture*, London 1999; *Nowy Londyn – miasto i jego sztuka publiczna* (New London: the city and its public art), London 2004.

Marta Madejska is a researcher and urban activist, PhD student at the Institute of Contemporary Culture at the University of Lodz, program coordinator of Lodz Regional Culture Congress in 2011, coordinator of II Congress of Urban Movements, board member of the Lodz Urban Initiatives Association Topographies, member of the Civil Dialogue Committee for participation by the City of Lodz Council.

Joanna Erbel is a sociologist and photographer. PhD student at the Institute of Sociology of the University of Warsaw, where she is currently writing her thesis on the role of non-human actors in transforming the urban space. Co-founder of the Duopolis Association, member of “Krytyka Polityczna”. Editor of “Miasta” magazine. Lives in Warsaw, occasionally also hosted by people of good will in Poznań and Łódź.



