

THE INFLUENCING MACHINE

MASZYNA WPŁYWU

Procedures manual / Instrukcja obsługi

TACTICAL FIELD GUIDE AND PARTICIPATORY ANTHROPOLOGY PERTAINING TO THE INFLUENCING MACHINE

An exhibition about the legacy of The Soros Center for Contemporary Art Network and the impact of the NGO Movement on the visual culture of Eastern Europe after The Cold War.

TAKTYCZNY PRZEWODNIK TERENOWY I ANTROPOLOGIA UCZESTNICZĄCA MASZYNY WPŁYWU

Wystawa poświęcona dziedzictwu Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa [SCCA] i skutkom wpływu organizacji pozarządowych na kulturę wizualną Europy Wschodniej po zimnej wojnie.

SCCA Network / Sieć SCCA

Almaty / Belgrade / Bratislava / Bucharest / Budapest / Chisinau / Kiev / Ljubljana /
Moscow / Odessa / Prague / Riga / Sarajevo / Skopje / Sofia / St. Petersburg / Tallinn /
Vilnius / Warsaw / Zagreb

RESEARCH STUDY CONDUCTED BY/
BADANIA PRZEPROWADZIŁ
AARON MOULTON

U-jazdowski
Ujazdowski Castle
Centre for Contemporary Art/
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski
Warsaw / Warszawa 2022



THE INFLUENCING MACHINE

/ MASZYNA WPŁYWU

CONTENT / SPIS TREŚCI

Pages / Strony

- What Is The Influencing Machine? / Czym jest maszyna wpływu? 6
Aaron Moulton

PART 1 - THE NETWORK / CZĘŚĆ 1 - SIEĆ

- What Was the Network of Networks? / Czym była sieć Sieci? 16
- Birth of the Network / Narodziny Sieci 19
- The Bible / Biblia 21
- Archival Impulse / Impuls archiwalny 23
- Birth of the Curator / Narodziny kuratora 24
- Birth of the Group Exhibition / Narodziny wystawy zbiorowej 27
- Point Zero / Punkt zerowy 28
- New Media / Nowe media 29
- Tactical Media / Media taktyczne 31
- Agents of Chaos / Agenci chaosu 32
- The Practice of Everyday Life / Praktyka życia codziennego 33
- Urban Bricolage / Brikolazowa urbanistyka 34
- Social Consciousness as Medium / Świadomość społeczna jako medium 35
- Ex Oriente Lux / Ex oriente lux 38
- 01010101 40
- Alchemic Surrender / Alchemiczna kapitulacja 42
- Weaponized Aesthetics / Estetyka jako broń 43
- Soros Realism / Realizm Sorosa 45
- Conceptual Arithmetic / Konceptualna arytmetyka 46

■ Communism Never Happened / Komunisty nigdy nie było	47
■ Synchronization of the Network / Synchronizacja Sieci	48
■ A Hidden History of Socially Engaged Practice / Tajna historia sztuki społecznie zaangażowanej	49
■ Scripted Avant-Garde / Awangarda według scenariusza	51
■ Immaculate Conception / Niepokalane poczęcie	52
■ Antipolitics / Antypolityka	52
■ Cargo Cult / Kult cargo	53
■ Coercive Philanthropy / Filantropia wymuszająca	55
■ NGO Art / Sztuka NGO-sów	56
■ The Muravska Report / Raport Muravskiej	58
■ Network Curators Today / Kuratorzy Sieci dzisiaj	60
■ Suzy Mészöly / Suzy Mészöly	62
■ Diane Weyermann / Diane Weyermann	64
■ Disappearing History / Znikająca historia	65
■ The Streisand Effect / Efekt Streisand	66
■ What Was Art? / Czym była sztuka?	67
■ Addendum: Selected exhibition chronology. Compiled by Nathalie Agostini / Załącznik: Wybrane wystawy sieci SCCA. Opracowanie: Nathalie Agostini	70

PART 2 - THE BOOGEYMAN / CZĘŚĆ 2 - ZMORA

■ The Invocation / Inwokacja	86
■ The Protocols / Protokoły	88
■ Weaponized Folklore / Folklor jako broń	88
■ Active Measures / Aktywne środki	89
■ Antisymmetry / Antysymetria	92
■ Pseudo-Ostension / Pseudoostensja	93
■ Seeing Bigfoot / Zobaczyć yeti	94
■ Deprogramming / Deprogramowanie	95

■ Naming / Nazywanie	96
■ Yimakh Shemo / Yimakh Shemo	97
■ Chilling Effect / Efekt mrozący	98
■ Esperanto / Esperanto	99
■ Finvenkismo / Finvenkismo	100
■ Perception Management / Zarządzanie percepcją	101
■ Halo Effect / Efekt halo	102
■ Magical Capitalism / Magiczny kapitalizm	103
■ Statecraft / Sztuka rządzenia	105
■ Color Revolutions / Kolorowe rewolucje	107
■ The Little Red Book / Czerwona książeczka	107
■ The Stay-Behind Network / Na głębokim przedpolu	109
■ Situational Forgery / Sytuacyjne fałszerstwo	110
■ Another Hidden History of Socially Engaged Practice / Inna tajna historia sztuki społecznie zaangażowanej	110
■ The Open Conspiracy / Jawny spisek	111
■ The Media Are Not With Us / Media nie są po naszej stronie	112
■ Mind Control / Kontrola umysłu	112
■ Oblivescence / Zapominalstwo	113

PART 3 - EXHIBITION THEMES / CZĘŚĆ 3 - TEMATY WYSTAWY

■ Gallery 1 - Shock Therapy / Sala 1 - Terapia wstrząsowa	120
■ Gallery 2 - Neoliberalization / Sala 2 - Neoliberalizacja	128
■ Gallery 3 - The Precarity of the Avant-Garde / Sala 3 - Prekarność awangardy	136
■ Gallery 4 - Soros Realism / Sala 4 - Realizm Sorosa	140
■ Gallery 5 - Aspirational Union (Au) / Sala 5 - Unia Aspiracyjna (Au)	154
■ Gallery 6 - Tactical Media Literacy Archive & Lab / Sala 6 - Laboratorium i archiwum umiejętności korzystania z mediów taktycznych	160
■ List of works / Lista prac	202

What is The Influencing Machine?

/ Czym jest maszyna wpływu?

Aaron Moulton

The Influencing Machine is based on the true story of the Soros Centers for Contemporary Art (SCCA), a network of twenty contemporary art institutions that suddenly appeared throughout the former USSR in the early 1990s at the conclusion of the Cold War. This grand initiative had a brief intensity that radically changed how visual art and culture could be directed and purposed. The intention was to transition these societies into a new paradigm.

This book is a tactical anthropology guide to the macro- and micro-narratives of the SCCA Network and their larger implications. Think of it as a prism with which we can see different views of the same reality merely by turning it in the light and examining it from a variety of different angles. This body of research and accompanying exhibition explore the cultural vocabulary that the SCCA Network's legacy has inspired or accelerated. The project has taken into consideration the conditions, culture, and history of the Network, and it has used the Network's own organizational strategies to recursively do to the Network what the Network did to cities and art scenes in terms of creating a center, building an archive, and reformatting how cultural practices are understood.

The SCCA Network occurred within the vast pyramid-like network of the Open Society Institute, a meta-NGO of various industry-based efforts to force a holistic evolutionary leap upon certain societies. It was not organic or naturally occurring, nor was it invited, but, according to the scant critical discourse about this subject, it was technically a good thing and a "necessary upgrade." And while technically being aspirational, it was definitely political. As this research will show, it offers us an

Punktem wyjścia dla projektu *Maszyna wpływu* była prawdziwa historia Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (Soros Centers of Contemporary Art, SCCA), sieci dwudziestu instytucji sztuki współczesnej, które pojawiły się nagle w krajach dawnego bloku komunistycznego na początku lat 90., gdy skończyła się zimna wojna. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa działały krótko, ale radykalnie zmieniły wyobrażenie o tym, do czego można wykorzystywać sztuki wizualne i kulturę. Ich intencją było wprowadzenie zmian w sposobach myślenia społeczeństw.

Książka, którą czytelnik trzyma w ręku, jest przewodnikiem po makro- i mikronarracjach Sieci SCCA i następstwach tych narracji. Można ją traktować jako pryzmat, który pozwala ujrzeć różne obrazy tej samej rzeczywistości, gdy obracamy go w świetle i przyglądamy mu się pod różnymi kątami. Przedmiotem badania, zarówno w książce, jak i w towarzyszącej jej wystawie, jest kulturowy słownik, którego wykształcenie zostało zainspirowane lub przyspieszone w wyniku działalności Sieci SCCA. W projekcie uwzględniono uwarunkowania, kulturę i historię Sieci oraz wykorzystano jej własne strategie organizacyjne, by wstecznie uczynić Sieci to, co Sieć czyniła miastom i środowiskom artystycznym w sensie tworzenia ośrodka, budowania archiwum i redefiniowania tego, jak rozumiane są praktyki kulturowe.

Sieć SCCA była częścią rozległej, przypominającej piramidę sieci Instytutu Społeczeństwa Otwartego (Open Society Institute, OSI), metaorganizacji pozarządowej, na którą składały się rozmaite wspierane przez przemysł inicjatywy mające na celu wymuszenie na pewnych społeczeństwach wszechstronnego skoku ewolucyjnego. Nie był on organiczny ani naturalny, nikt też o niego nie prosił, lecz wedle nie-

excellent opportunity to analyze how an experimental approach to decolonization, media theory, and tactical communication can effect undeniable materializations of influence.

I use two forms of applied anthropological methods that I believe the Network used. One is called "tactical anthropology," which is a very common approach used by non-governmental organizations in war and postwar zones. This is when NGOs come in and scramble to put things back into boxes and get infrastructures back on track. The second method is the idea of "participatory anthropology," which is to author a cosmology while operating within the cosmology of an anthropological environment that you're technically observing. As you're observing it, you're also participating in it and influencing it. And this, as I see it, was the role that individual curators played within the Network.

There has never been a book about the entirety of the Soros Center for Contemporary Art Network or the work that they did.^[1] This unprecedented publication focuses on the themes of the SCCA legacy and *The Influencing Machine* exhibition. Each section of the book informs the next, in this way giving the reader the experience of traveling through the research trajectory, performing experiments, seeing anomalies, making conclusions, creating vocabulary, and thereby establishing a new cultural framework for seeing this event as a cultural case study. The third section of the book, "The Exhibition," is about the exhibition itself and the curatorial themes within. It becomes a way to apply all of the language and concepts we have learned throughout the book. It is the juncture where philosophy and theory turn into practice and results.

[1] While this project was deep in production I learned of the release of a book by former SCCA Chisinau Director Octavian Esanu called *The Postsocialist Contemporary*, which, very technically, is the first book to look broadly at the SCCA Network's impact and legacy. It came out at the end of November 2021. While I have interviewed Esanu twice, and we definitely see this history differently, I welcomed his book as a gift through which I could refract data, identify blind spots, and tell a more thorough story using both his data and my own. I recommend his book as another resource and viewpoint on this complex subject.

wielu głosów krytycznych był on rzeczczą dobrą i „konieczną aktualizacją”. Choć wynikał z aspiracji społeczeństw, miał zdecydowanie wymiar polityczny. Jak wykaże zgromadzony materiał badawczy, stanowi on doskonałą sposobność do przeanalizowania tego, jak eksperymentalne podejście do dekolonizacji, teorii mediów i komunikacji taktycznej może spowodować niezaprzeczalne materializacje wpływu.

Stosuję dwie formy metod antropologii stosowanej, które były wykorzystywane przez Sieć. Jedna to „antropologia taktyczna”, podejście bardzo często praktykowane przez organizacje pozarządowe w strefach wojennych i powojennych. Celem organizacji pozarządowych jest wprowadzenie porządku i przywrócenie infrastruktury. Druga metoda opiera się na idei „antropologii uczestniczącej”, co oznacza, że stworzymy kosmologię, działając w ramach kosmologii środowiska antropologicznego, które w technicznym sensie obserwujemy. Obserwując, jednocześnie uczestniczymy w nim i wpływamy na nie. Sądzę, że tę właśnie rolę odgrywali w ramach Sieci pojedynczy kuratorzy.

Jak dotąd nie powstała żadna książka poświęcona wszystkim Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa i ich działalności^[1]. Niniejsza publikacja analizuje dziedzictwo SCCA, które było także tematem wystawy *Maszyna wpływu*. W kolejnych rozdziałach kontynuowane są rozpoczęte wcześniej wątki, co umożliwi czytelnikowi analizowanie trajektorii badawczej, przeprowadzanie eksperymentów, dostrzeganie anomalii, wyciąganie wniosków, rozszerzanie słownictwa – i tym samym ustanawianie nowych ram kulturowych dla postrzegania tego projektu jako kulturowego studium przypadku.

[1] Już w trakcie realizacji niniejszego projektu dowiedziałem się o wydaniu książki byłego dyrektora SCCA w Kiszyniowie, Octaviana Esanu, zatytułowanej *The Postsocialist Contemporary*, która z bardzo technicznego punktu widzenia jest pierwszą monografią Sieci SCCA, jej wpływu i dziedzictwa. Publikacja ukazała się pod koniec listopada 2021 roku. Przeprowadziłem dwa wywiady z Esanu i nie ulega wątpliwości, że patrzymy na tę historię w odmienny sposób, pojawienie się książki powitałem jednak z radością, widząc w niej dar, dzięki któremu mogę zweryfikować fakty, zidentyfikować białe plamy i stworzyć pełniejszą narrację. Polecam tę monografię jako alternatywne spojrzenie na skomplikowany temat, jakim jest Sieć SCCA.

This section gives a breakdown of each gallery in the exhibition. In doing so, it will establish another narrative for seeing the SCCA legacy, this time from the perspective of its influence through language and cultural anomaly, and by demonstrating the genetic heritage of contemporary art within this paradigm. It will be like a guided walkthrough of the "laboratory" over time. The book's concept is inspired by the famous-but-difficult-to-find *SCCA Procedures Manual* discussed later in the text. Thus, the book you are holding functions as an exhibition catalogue, a tactical field guide, and a definitive anthropological investigation of the SCCA Network.

The Archive is composed of both quantitative and qualitative data gathered from all matter of ephemera, articles, artifacts, pirated publications, reconstructed websites, and profiles on the history of each center. It also contains a library of dozens of oral history profiles from every major voice from the history of the Network. Interview subjects include former SCCA Network Executive Director Suzanne Mészöly, her various personal assistants, and one of her successors, Bill McAlister. I have also interviewed former SCCA directors and curators as well as adjacent long-term collaborators within the Network's programming.

For the Archive I have rebuilt the curriculum vitae of each center; collected available primary documents that shed light on the conception, presentation, interpretation, and critical reception of SCCA programming throughout the 1990s; and gathered relevant revisitations of these histories from later contemporary sources. This book offers a chronology of SCCA Annual Exhibitions that are relevant to this story, in this way charting the various stages of programming in most of the twenty SCCA venues. It also offers a section dedicated to what are considered the case-study exhibitions and anomalies relevant to *The Influencing Machine*, in which I provide deeper analysis and historical information.

This book contains a wealth of information – documents, infographics, case studies, interviews – but, most importantly, it is intended to provide

Część trzecia, *Wystawa*, dotyczy samej ekspozycji i obecnych w niej wątków kuratorskich. Język i pojęcia poznane w trakcie lektury znajdują tu zastosowanie; w tym miejscu filozofia i teoria przechodzą w praktykę. W rozdziale tym omówione zostały poszczególne części wystawy, co tworzy inną narrację dla postrzegania dziedzictwa SCCA, tym razem z perspektywy jego wpływu na język i anomalie kulturową, demonstrując jednocześnie źródła myślenia o sztuce współczesnej. Rozdział ten jest jak wycieczka z przewodnikiem po „laboratorium” w czasie. Słynny, lecz trudny do dostania *Podręcznik procedur SCCA*, omówiony w dalszej części tekstu, zainspirował koncepcję książki. Niniejszy tom jest więc jednocześnie katalogiem wystawy, taktycznym przewodnikiem terenowym i definitywnym antropologicznym badaniem Sieci SCCA.

Składają się nań dane zarówno ilościowe, jak i jakościowe, pobrane z wszelkiego rodzaju druków ulotnych, artykułów, artefaktów, piratowanych publikacji, rekonstruowanych stron internetowych oraz profili dotyczących historii każdego z ośrodków. Archiwum zawiera również dziesiątki wywiadów z najważniejszymi osobami w historii Sieci. Pośród rozmówców są: była dyrektorka wykonawcza Sieci SCCA Suzanne Mészöly, jej osobiści asystenci oraz jeden z jej następców, Bill McAlister. Rozmawiałem również z byłymi dyrektorami i kuratorami poszczególnych ośrodków, a także z długoletnimi współpracownikami Sieci, którzy uczestniczyli w realizacji jej programów.

Na potrzeby Archiwum przebudowałem curriculum vitae każdego z ośrodków; zebrałem dostępne dokumenty źródłowe rzucające światło na koncepcję, prezentację, interpretację i krytyczny odbiór programów SCCA w latach 90. oraz zgromadziłem omówienia tych historii zawarte w późniejszych źródłach współczesnych. Książka zawiera spis dorocznych wystaw sieci SCCA, które stanowią istotny element tej narracji, mapę kolejnych etapów rozwoju programowego w większości z dwudziestu ośrodków SCCA. Pogłębionej analizy i danych historycznych dostarczam w osobnym dziale poświęconym studiom przypadku w postaci wystaw i anomaliiom istotnym dla *Maszyny wpływu*.

Tom zawiera mnóstwo informacji

the reader with a rare vantage upon the incredible anomalies that this obscure moment in contemporary art yielded. The exhibition and the publication are effectively "pro-anomaly" and "pro-mutation" with respect to the cultural phenomena addressed. I recommend looking at it as a celebration of a highly advanced yet strangely coordinated and ultimately underappreciated moment in the history of visual culture. It is a celebration of the avant-garde. This research is about quantifying and making visible certain mechanisms of influence, with a medium/message closely aligned with free will, which were deployed on a heretofore unseen scale.

To look at the macro view of the SCCA Network is to see a remarkable case study in emergent behavior and worldbuilding. The initiative was at the front lines of a humanitarian movement that would decolonize the former Soviet Union and usher in a new world of free-market idealism: the aesthetics, politics, and culture of what we call neoliberalism. It is also puzzling that this story has not received the art-historical hagiography that it deserves – ironic given that one of the SCCA Network's main mandates was the creation of archives and narratives for editorializing and saving lost histories. This is an opportunity to confront that blind spot.

But more than anything, this exhibition is about the aesthetics, mechanisms, and cultures of propaganda. It is itself propaganda. All exhibitions are. This one is honest about it. The intention is to actively teach lessons learned from the SCCA legacy about the performance of propaganda as art and vice versa. The publication is both an exhibition catalogue and a field guide to tactical media literacy, and it is itself a cultural exorcism: a holistic confrontation. These are things we've never needed more as we ride our current information juggernaut, which seems to offer no brakes or seat belts for its passengers.

- dokumentów, infografik, studiów przypadku, wywiadów – lecz przede wszystkim ma dostarczyć czytelnikowi wglądu w niewiarygodne anomalie, jakie zrodził ten słabo zbadany moment w sztuce współczesnej. Wystawa i publikacja są faktycznie „pro-anomalia” i „pro-mutacja” względem zjawisk kulturowych, do których się odwołują. Rekomenduję odbieranie ich jako celebracji wysoce zaawansowanego, lecz dziwnie skoordynowanego i ostatecznie niedocenionego momentu w historii kultury wizualnej. Jako celebracji awangardy. W badaniu tym chodzi o zmierzenie i uwidocznienie pewnych mechanizmów wpływu, o medium/komunikat blisko związane z wolną wola, które były stosowane na niespotykaną dotąd skalę.

Spojrzenie na Sieć SCCA z perspektywy makro znaczy zobaczyć zadziwiający przypadek zachowania emergentnego i budowy świata przedstawionego. Inicjatywa ta szła w pierwszym rzędzie ruchu humanitarnego, który miał zdekolonizować były Związek Radziecki i otworzyć drzwi dla nowego świata wolnorynkowego idealizmu: estetyki, polityki i kultury tego, co nazywamy neoliberalizmem. Jest również czymś zdumiewającym, że historia ta nie stała się przedmiotem krytycznej hagiografii, na jaką zasługuje – co ironiczne, gdy weźmiemy pod uwagę, że jednym z głównych zadań Sieci SCCA było tworzenie archiwów i narracji dla opracowywania i przywracania zaginionych historii. Jest to okazja, by skonfrontować się z tą białą plamą.

Przed wszystkim jednak wystawa traktuje o estetyce, mechanice i kulturach propagandy. Sama jest propagandą. Wszystkie wystawy są. Ta mówi o tym szczerze. Celem jest przekazanie wywiedzionej z dziedzictwa SCCA wiedzy na temat wykonywania propagandy jako sztuki i vice versa. Publikacja jest zarazem katalogiem wystawy i terenowym przewodnikiem po mediach taktycznych – i sama w sobie jest kulturowym egzorcyzmem: holistyczną konfrontacją. To są rzeczy, których – pędząc obecnym informacyjnym ekspresem zdającym się nie posiadać hamulców ani pasów bezpieczeństwa dla pasażerów – potrzebujemy jak nigdy.

The following essay will provide an outline of the historical, cultural, and art-historical flashpoints within the larger story of the SCCA. It will take you through Eastern Europe in its key transitory moment. It will show the inception of a new idea of contemporary art unlike any we have ever seen. It will look at the intriguing aura of George Soros as a philanthropic visionary, international boogeyman, and a cipher – and how that has made this story into a cultural Rorschach test.

This book and the overall narrative are the result of an independent research project that has lasted seventeen years. The through line of this research has spanned my art-world career as an art journalist, gallerist, art historian, curator, and anthropologist. I will provide many first-hand accounts from interviews I have conducted, anecdotes from my experiences chasing this story, and even a brief inventory of my own experiments with the ideas I learned from it. It is therefore somehow a subjective narrative based on participatory anthropology, but one in which the utmost forensic care has been taken with regard to scientific method, art-historical rigor, and journalistic integrity.

“The Influencing Machine” exhibition originally occurred at Galeria Nicodim in Bucharest in 2019. Through this production I had the incredible experience of contacting various generations of artists from each of the cities that took part in the Network, or whose sense of art was dramatically influenced by the SCCA. Now, this expanded manifestation of the exhibition continues to demonstrate that there is an informal coalition of vitally important regional artistic voices who support the telling of this story.

However, it must be said that art-historical methodology and contemporary art itself are an elite pseudoscience within culture. Despite the many worthy platforms through which we understand value and importance, the construction of narrative is highly subjective and flawed by hegemonic confirmation bias or conflict of interest. So is this research. Acknowledging that, this research will address the problematic prism that this subject

Poniższy esej prezentuje zarys historycznych, kulturowych i historycznosztucznych „punktów zapalnych” w obrębie szerszej historii SCCA. Zabiera on czytelnika w podróż po Europie Wschodniej w kluczowym dla niej momencie przejściowym. Pokazuje narodziny zupełnie nowej koncepcji sztuki współczesnej. Wreszcie przygląda się intrygującej aurze George’a Sorosa jako filantropa-wizjonera, międzynarodowego postrachu oraz szyfru – i jak to zamieniło tę opowieść w kulturowy test Rorschacha.

Publikacja i cała narracja są wynikiem niezależnego projektu badawczego, który trwał siedemnaście lat. Stał się on kłamrą spinającą moją działalność jako dziennikarza piszącego o sztuce, galerzysty, historyka sztuki, kuratora i antropologa. Przytoczę wiele relacji z pierwszej ręki, pochodzących z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów, anegdot z moich doświadczeń gonienia za tą historią, a nawet krótki spis eksperymentów, jakie sam przeprowadziłem z ideami poznanyimi w trakcie badań. Jest to więc w pewnej mierze subiektywna narracja oparta na zasadzie antropologii uczestniczącej, lecz taka, gdzie z najwyższą starannością przestrzega się wymogów metody naukowej, historycznosztucznej ścisłości i dziennikarskiej rzetelności.

Wystawa *Maszyna wpływu* po raz pierwszy zaprezentowana została w bukareszteńskiej galerii Nicodim w 2019 roku. Dzięki tej realizacji przeżyłem wspaniałe doświadczenie kontaktu z artystami różnych pokoleń z każdego z miast, które uczestniczyły w Sieci lub na których koncepcję sztuki zasadniczy wpływ wywarły SCCA. Obecna, poszerzona, wersja wystawy pokazuje, że nadal istnieje nieformalna koalicja ważnych regionalnych głosów artystycznych, które wspierają opowiadanie tej historii.

Trzeba jednak powiedzieć, że historycznosztuczna metodologia i sama sztuka współczesna są elitarną pseudonauką w obrębie kultury. Pomiędzy istnienia wielu sensownych platform, poprzez które definiujemy wartość i znaczenie, konstrukcja narracji jest wysoce subiektywna i popsuta przez hegemoniczny efekt potwierdzenia albo konflikt interesu. Podobnie jest z tym badaniem. Dlatego potraktuje ono splot zagadnień związanych z tematem jako

yields as an opportunity to see the evolutionary path of contemporary art and the potentials for creative expression through this meta-lens. This is a prism that I believe allows us to visualize an entire history, culture, and practice of messaging and control.

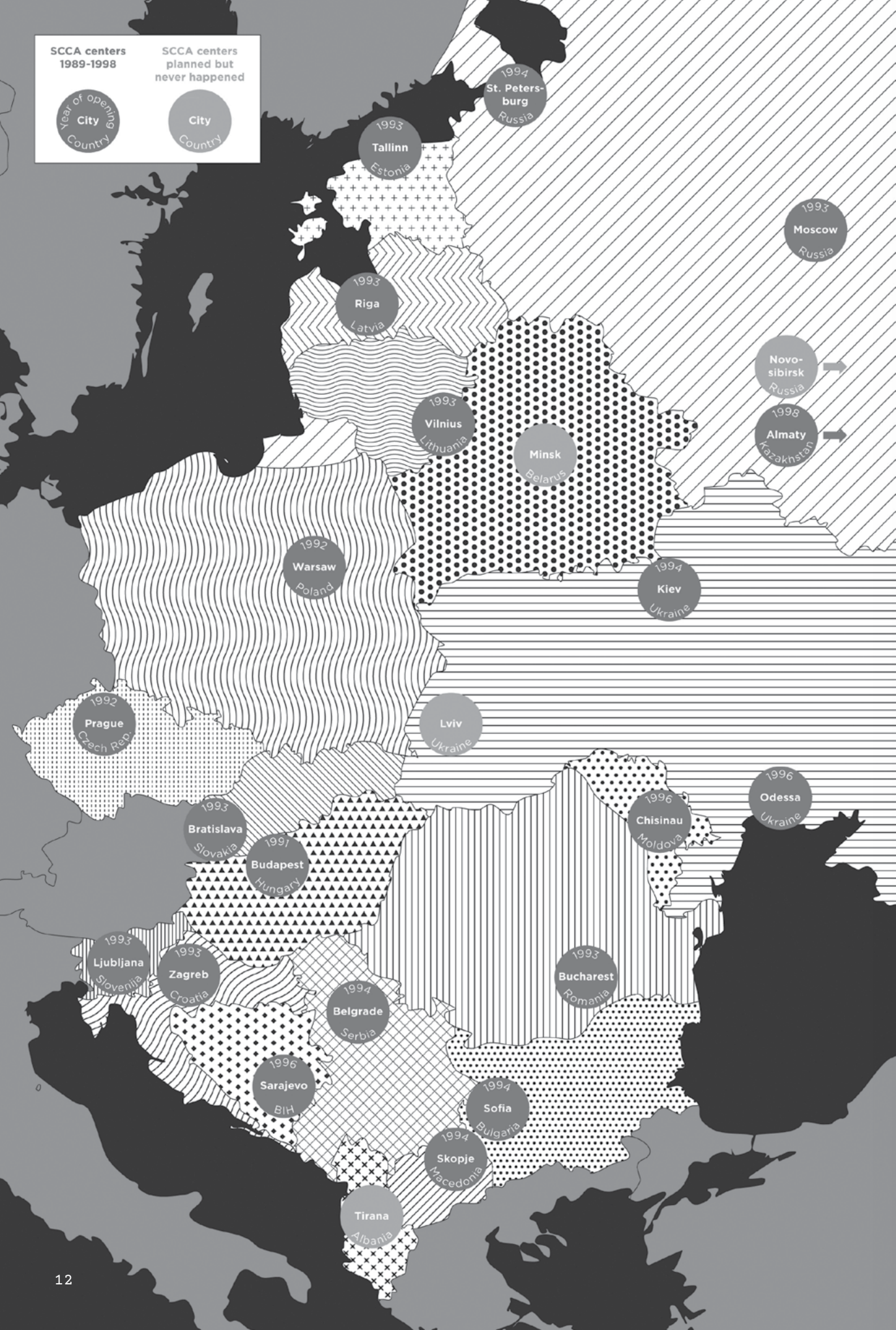
okazję do ujrzienia ewolucyjnej ścieżki sztuki współczesnej i możliwości twórczego wyrazu poprzez swego rodzaju metapryzmat. Jest to pryzmat, który – jak sądzę – pozwala nam zwizualizować całą historię, kulturę i praktykę komunikacji i kontroli.

SCCA centers 1989-1998

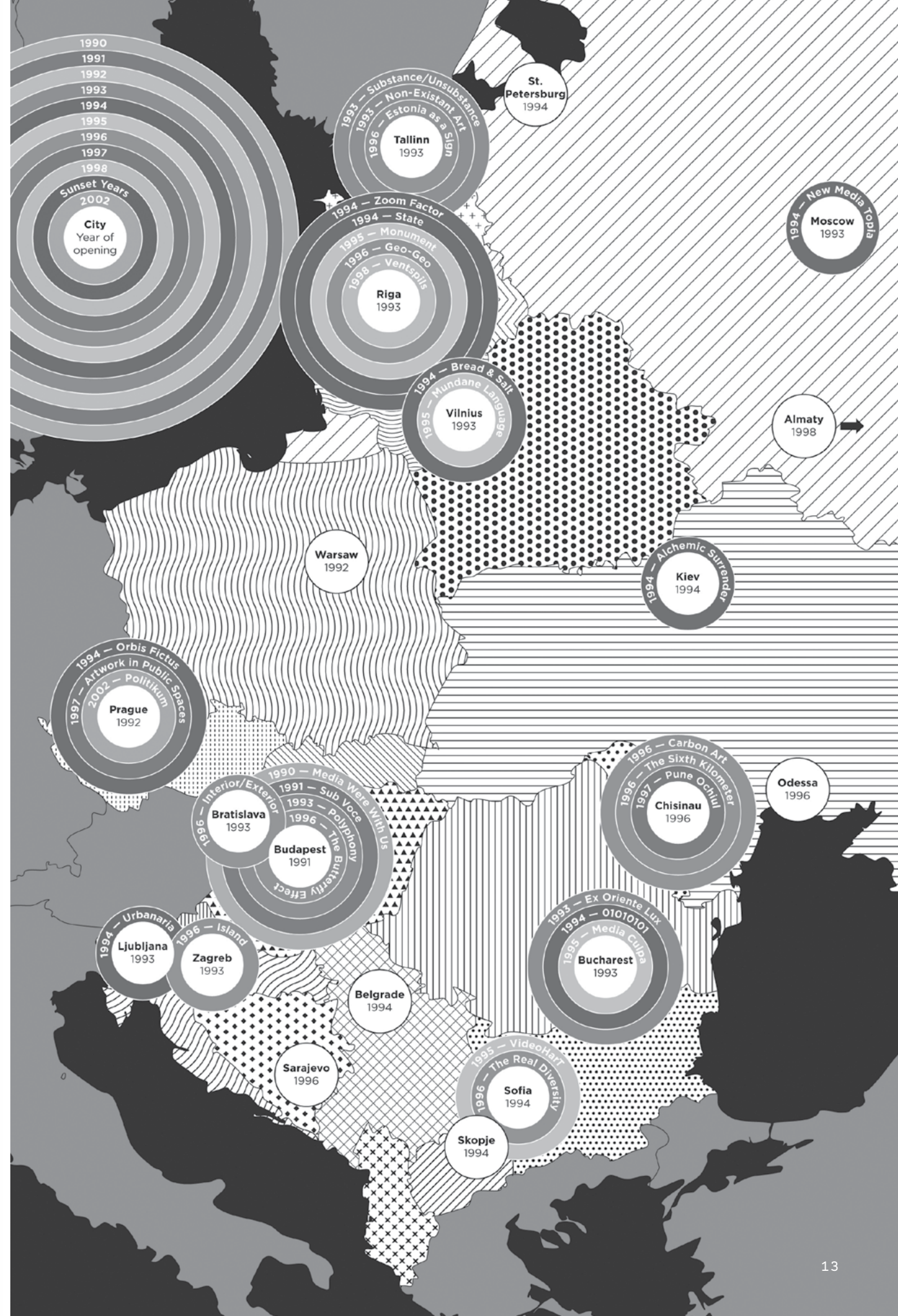
SCCA centers planned but never happened

Year of opening
City
Country

City
Country



Ole Häntzschel, SCCA Network, 2022 / Ole Häntzschel, Sieć SCCA, 2022



PART 1 - THE NETWORK
/ CZEŚĆ 1 - SIEĆ

PART 1 - THE NETWORK

/ CZĘŚĆ 1 - SIEĆ

What Was the Network of Networks?

Thirty years ago, as the Soviet Union collapsed, the Open Society Institute (OSI), an unprecedented civil society initiative created by philanthropic activist George Soros, stepped in to facilitate transition in most major cities throughout Eastern Europe and Central Asia. This non-governmental organization (NGO) helped to implement a wide variety of neoliberal educational initiatives in areas such as public health, economics, political science, and independent media. These were efforts that accelerated the path toward democracy and free-market thinking – ideals that were often naturally incompatible with the previous system. This was shock therapy. One of the more prolific ways this was done was by ushering in the most avant-garde program of contemporary art in human history, in the form of the Soros Centers for Contemporary Art (SCCA), a network established in twenty major cities across the former bloc.

The "Second World," as no one in the West now remembers it, was actually made of many different kinds of communism and communist-adjacent mutations. Ceaușescu's Romania and Tito's Yugoslavia were their own brand, and they weren't simply of the Soviet kind. They had different relations to the world, to their neighbors, to their people, to their identity. The way the people saw themselves and were allowed to see themselves was restrained through an optics of aspirational oppression that somehow both empowered and subdued the masses into believing they were a part of a united nation. In the closed society, creativity and art were used to transmit this idealism through grandiose state-sponsored symbolism. All of these different socialist realisms came tum-

Czym była sieć Sieci?

Trzydzieści lat temu, gdy upadał Związek Radziecki, Instytut Społeczeństwa Otwartego, niemająca precedensu inicjatywa społeczna stworzona przez filantropa-aktywistę George'a Sorosa, podjął działania na rzecz wsparcia transformacji w większości głównych miast Europy Wschodniej i Azji Środkowej. Ta organizacja pozarządowa (NGO) pomagała wdrażać szeroką gamę neoliberalnych inicjatyw edukacyjnych w dziedzinach takich jak opieka zdrowotna, ekonomia, politologia czy niezależne media. Wysiłki te miały na celu przyspieszenie drogi ku demokracji i myśleniu wolnorynkowemu – ideałom, które często były naturalnie sprzeczne z poprzednim systemem. Była to terapia wstrząsowa. Jednym z bardziej owocnych sposobów jej aplikowania było wdrożenie najbardziej awangardowego programu sztuki współczesnej w ludzkiej historii w postaci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, sieci tworzonej w dwudziestu metropoliach byłego bloku.

Na „Drugi Świat”, jakim go na Zachodzie nikt dzisiaj nie pamięta, składało się w istocie wiele różnych odmian i mutacji komunizmu. Rumunia Ceaușescu i Jugosławia Tity stanowiły przypadki jedyne w swoim rodzaju i nie były kopiami systemu radzieckiego. Miały inne relacje ze światem, sąsiadami, społeczeństwem i własną tożsamością. To, jak ludzie postrzegali siebie i jak pozwalamo im postrzegać siebie, ograniczała optyka aspiracyjnej opresji, jednocześnie emancypująca masy i zmuszająca je do wiary w to, że są częścią zjednoczonego narodu. W zamkniętym społeczeństwie twórczość i sztukę zaprzęgnięto do przekazywania tego idealizmu za pomocą opłacanej przez państwo megalomańskiej symboliki. Wszystkie te rozmaite socrealizmy zawaliły się praktycznie jednocześnie z rewolucjami 1989 roku i upadkiem żelaznej kurtyny.

bling down in almost the same moment as the revolutions of 1989 and the fall of the Iron Curtain.

Arriving with a pedagogical evangelism for Western-style cultural production, the SCCA Networks had operating budgets that asymmetrically dwarfed the preexisting artist unions or state budgets for art. A new and superior art world appeared overnight. The centers set up a collaborative network within each major city and across the Network as a whole: providing grant money, facilities, know-how, publishing, research databases of local artists for foreign curators, and also infrastructure to cultivate collateral branches, events, education programs, etc. In places like Chisinau, Moldova, the SCCA is credited with introducing the very idea of "contemporary art" as they would come to know it. This transition has often been referred to as a "necessary upgrade" by former SCCA Chisinau director Octavian Esanu, who goes on to say it was something like a growing pain "happening across the newly independent states like what the International Monetary Fund was doing for these same economies." The result was in fact radically transformative.

In addition to pioneering the internet in the form of hands-on education and first-time access, the OSI also, in certain cases, laid the fiber-optic cables and created the satellite networks for the fastest semi-public internet hubs in the world. An entire ecology of media resources, from OSI-funded TV stations, radio, state-of-the-art technology, newspapers, and magazines were at the SCCA's disposal to experiment with the medium, communicate the message, and have an unprecedented and hopefully irreversible reach in places where the democratic voice of the people had historically been easily suppressed. Through an objective Western lens, everything that the OSI represented was a fundamental, necessary, and morally good thing. But as we will establish in this research, the OSI and SCCA Networks are undeniably an importantly underhistoricized blind spot of influence, social engineering, experimental propaganda, and colonization paradoxically disguised as "decolonization." And we need to acknowledge and reflect on that accordingly.

Sieci SCCA, przepełnione ewangelicznym zapalem nawracania na kulturową produkcję w stylu zachodnim, miały do swej dyspozycji budżety, przy których bladły wcześniejsze państwowe lub związkowe wydatki na sztukę. Z dnia na dzień pojawił się nowy i lepszy świat sztuki. Centra stworzyły sieci współpracy w obrębie każdego miasta i całej Sieci, dostarczając fundusze grantowe, zaplecze, wiedzę, wydawnictwa, bazy danych o lokalnych artystach dla zagranicznych kuratorów, a także infrastrukturę celem zakładania oddziałów, organizacji wydarzeń, prowadzenia programów edukacyjnych i tak dalej. W Kiszyniowie, stolicy Mołdawii, SCCA wprowadziło wręcz do obiegu samo pojęcie „sztuki współczesnej”. Octavian Esanu, były dyrektor tej placówki, nazywa tę przemianę „konieczną aktualizacją”, twierdząc, że była ona dla sztuki nowo powstałych demokracji „tym, co Międzynarodowy Fundusz Walutowy robił dla ich gospodarek”. Efekt był w istocie radykalnie transformujący.

Instytutowi Społeczeństwa Otwartego, oprócz tego, że popularyzował korzystanie z internetu poprzez praktyczną edukację i umożliwianie dostępu, zdarzało się też kłaść światłowodowy i tworzyć sieci satelitarne dla najszybszych quasi-publicznych hubów internetowych na świecie. Do dyspozycji SCCA były finansowane przez Instytut stacje telewizyjne, rozgłośnie radiowe, nowoczesna technologia, gazety i czasopisma, by mogły one eksperymentować z medium, komunikować przekaz i budować bezprecedensowy i możliwie nieodwracalny zasięg w miejscach, gdzie głos ludu był w przeszłości wielokrotnie tłumiony. Z obiektywnej perspektywy Zachodu wszystko, co reprezentował Instytut, było rzeczą fundamentalną, konieczną i moralnie słuszną. Jak jednak wykażemy w ramach niniejszego badania, zarówno Instytut, jak i Sieci SCCA są bez wątpienia niedostatecznie zbadaną białą plamą wpływu, socjotechniki, eksperymentalnej propagandy i kolonizacji przebranej paradoksalnie za „dekolonizację”. Musimy to stwierdzić i dokonać stosownej refleksji. Poprzez „instytucjonalizację kultury” swoją obecnością przewartościowały one hierarchie jakości i szkoły myślenia. Wprowadziły pojęcie „menedżera kultury” i wpłynęły na wyłonienie się praktyki kuratorskiej

Their presence reinvented hierarchies of quality and schools of thought through the "institutionalization of culture." They invented the notion of the "cultural manager" and influenced the rise in curatorial practice as a watchdog in the field.

Suddenly, the international art world saw a jet-set cadre of new curators united under one umbrella organization operating centers in Moscow, Kiev, Sarajevo, Belgrade, Warsaw, and Bucharest. Their presence was felt at Manifesta, the Bienal de São Paulo, the Venice Biennale, and Documenta. Soon after came a cascade of exhibitions celebrating the Balkans, the Baltics, Schengen, the new EU, the "global we" – and each would be carrying the flag of the Soros Centers for Contemporary Art. They were the advanced guard of the avant-garde, working in war zones with the intention of working miracles and healing society.

Depending on the location, the SCCA program had a five-to-ten-year shelf life. The latter years were referred to as the "sunset years," when, as quickly and suddenly as they had come, they would exit. The Network would downsize the budget annually with the notion that the centers would begin to stand on their own through the knowledge and infrastructure they had acquired. And by then, a new generation of philanthropists would hopefully step in to take responsibility. The SCCA Zagreb and the SCCA Ljubljana, among others, successfully transitioned into independent operations and prospered, to become the leading institutions of their respective art worlds. For others, that was not the case. They shut down in slow motion, becoming shadows of their bombastic beginnings. Art worlds would remain problematically divided in their wake. In many ways the 1990s are a formidable blind spot in cultural consciousness. Now the histories of the SCCA are fast disappearing, just like the histories they had stepped in to save.

jako strażnika w polu sztuki.

Międzynarodowy świat sztuki ujrzał nagle błyskotliwą kadrę nowych kuratorów, działających w ramach organizacji nadrzędnej prowadzącej ośrodki w Moskwie, Kijowie, Sarajewie, Belgradzie, Warszawie i Bukareszcie. Ich obecność dała się odczuć na Manifesta, Biennale w São Paulo i w Wenecji, na documenta. Zaraz potem pojawiło się wiele wystaw celebrujących Bałkany, kraje bałtyckie, Schengen, nową UE, „globalnych nas” – a każda z nich odbywała się pod szyldem Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Stanowiły one straż przednią awangardy, działającą w strefach wojny z zamiarem czynienia cudów i uzdrawiania społeczeństwa.

W zależności od lokalizacji program SCCA działał przez pięć do dziesięciu lat. Końcówkę określano mianem „lat schyłkowych”, kiedy zniknęły one równie szybko, jak się pojawiły. Sieć z roku na rok ograniczała budżet, zakładając, że dzięki pozyskanej wiedzy i infrastrukturze ośrodki będą stopniowo się usamodzielniać oraz że pojawi się nowe pokolenie filantropów gotowych przejąć współodpowiedzialność za ich finansowanie. SCCA Zagrzeb i SCCA Lublana z powodzeniem przekształciły się w świetnie prosperujące, niezależne przedsięwzięcia niezależne i świetnie sobie radziły, osiągając wiodącą pozycję w świecie sztuki swych krajów. Pozostałe nie miały tyle szczęścia. Ograniczały swoją działalność powoli. Pozostawiły po sobie podzielone środowisko artystyczne. Pod wieloma względami lata 90. to potężna biała plama w kulturowej świadomości. Dzisiaj historie centrów SCCA szybko giną, tak jak historie, które miały ocalać.

Birth of the Network

Suzanne Mészöly was the executive director and pioneering architect of the SCCA Network. She began her time with the foundation prior to its engagement with contemporary art, when it was the Soros Foundation Fine Art Documentation Center in Budapest. She was twenty-one years old. Coming from Australia in the late 1980s, Mészöly returned to her native Hungary as an exchange student, where she had a very active role in the Budapest art scene. She was part of the Újlak Group, a collective that was making apartment exhibitions and social interventions. In those early years she saw the Foundation's potential for growth and maybe even foresaw the global art world in a big-picture way. She encouraged the organization to directly align with contemporary art, which ultimately led to the name change.^[2]

After changing the name of the Documentation Center, the first Soros Center for Contemporary Art began in Budapest in 1990. It set the model and standard for how each successive center would be set up and even how each center would eventually transition out.^[3] The main rollout period of the SCCA Network was from 1992 to 1996, with some centers, like Almaty in Kazakhstan, opening as late as 1998.^[4]

[2] This and most of the information in this essay is according to interviews with Mészöly. I interviewed her twice over the phone in 2018. In 2019 I spent a week interviewing her and getting her life story on camera with a film crew.

[3] In 1996, under Mészöly's leadership, SCCA Budapest became C3. It was the first of the centers to drop the Soros name from the moniker and demonstrate the path to becoming an independent NGO.

[4] In 1992, centers were opened in Warsaw and Prague. The years from 1993 to 1994 saw the opening of centers in Bratislava, Bucharest, Tallinn, Riga, Vilnius, Moscow, Kiev, Zagreb, Skopje, Belgrade, Ljubljana, St. Petersburg, and Sofia. Almaty, Chisinau, Odessa, and Sarajevo opened between 1996 and 1998. Centers were planned but never realized for Lviv, Minsk, Novosibirsk, and Tirana.

Narodziny Sieci

Suzanne Mészöly była dyrektorką wykonawczą i pomysłodawczynią Sieci SCCA. Współpracę z Fundacją zaczęła, zanim zaczęło się jej zaangażowanie w sztukę współczesną, kiedy nosiła jeszcze nazwę Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa w Budapeszcie. Miała dwadzieścia jeden lat. Mieszkająca w Australii Mészöly wróciła pod koniec lat 80. na rodzinne Węgry jako studentka na wymianie, by odegrać bardzo aktywną rolę w budapeszteńskim środowisku artystycznym. Należała do grupy Újlak, kolektywu organizującego wystawy w mieszkaniach prywatnych i interwencje społeczne. W tych wczesnych latach uświadomiła sobie rozwojowy potencjał Fundacji, a może nawet przewidziała powstanie globalnego świata sztuki. Zachęciła organizację do bezpośredniego związania się ze sztuką współczesną, co ostatecznie doprowadziło do zmiany nazwy^[2].

Przemianowane z Centrum Dokumentacji pierwsze Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa rozpoczęło działalność w 1990 roku w Budapeszcie. Stało się modelem dla kolejnych ośrodków, a nawet dla ich ostatecznego wygaszenia^[3]. Większość centrów została założona w latach 1992–1996, przy czym niektóre, jak na przykład SCCA Almaty, rozpoczęły działalność swe podwoje dopiero w 1998 roku^[4].

[2] Ta oraz większość innych informacji w tym tekście pochodzi z wywiadów z Suzanne Mészöly. Rozmawiałem z nią dwukrotnie przez telefon w 2018 roku. Rok później spędziłem tydzień, rozmawiając z nią i wraz z ekipą filmową nagrywając historię jej życia.

[3] W 1996 roku, za kadencji Mészöly, budapeszteńskie SCCA przekształciło się w C3. Było to pierwsze z centrów, które usunęło nazwisko Sorosa z nazwy, wskazując drogę do stania się niezależnym NGO.

[4] W 1992 roku rozpoczęły działalność centra w Warszawie i Pradze. W latach 1993–1994 otworzyły się centra w Bratysławie, Bukareszcie, Tallinnie, Rydze, Wilnie, Moskwie, Kijowie, Zagrzebiu, Skopje, Belgradzie, Lublanie, Sankt Petersburgu i Sofii. W latach 1996–1998 dołączyły Almaty, Kiszyniów, Odessa i Sarajewo. Planowano też, ostatecznie niezrealizowane, centra we Lwowie, Mińsku, Nowosybirsku i Tiranie.

As the executive director of the Network, Mészöly would do feasibility studies in each city, where she would often handpick people to run the centers and make up their boards.^[5] "I basically hijacked people out of government jobs," said Mészöly. She was a preternatural talent scout.

As a curator and pioneer within the field, Mészöly would curate prescient exhibitions about our media consciousness, such as *Sub Voce* (1991), *Polyphony* (1993), and *The Butterfly Effect* (1996). She organized legendary conferences about media and media theory, such as *The Media Were With Us* (1990), and conferences with the great Vilém Flusser. She was responsible for the major representation of artists from Eastern Europe at the São Paulo Bienal in 1994. And it was arguably Mészöly who ensured that Manifesta lived up to its name as a pan-European biennial. Suzy Mészöly was at the forefront of ideas as they were emerging. She was the center of the universe.

There are harrowing stories of Mészöly flying onto the tarmac of the Sarajevo airport under gunfire and being taken in an armored military vehicle to SCCA operations where, with her support, they continued planning a cultural intervention despite the war happening around them. She was at the SCCA in Belgrade when the news came in that George Soros had gone on TV to announce that he supported the NATO invasion of Serbia. At that moment she and her colleagues were uncertain of their own fates. This was a very different kind of art-world management.

[5] The Open Society Institute location in each respective city would have also been recommending appropriate candidates for these roles. The OSI Network had long-established connections to elite liberal academics, dissidents, and those seen as harbingers of open-society thinking.

Jako dyrektorka wykonawcza Sieci Mészöly przeprowadzała studium wykonalności w każdym mieście, często samodzielnie wybierając osoby, które miały prowadzić dany ośrodek i zasiadać w jego zarządzie^[5]. „Generalnie rzecz biorąc, porywałam ludzi z państwowych posad” - powiedziała. Była niebawym łowcą talentów.

Jako kuratorka i pionierka na tym polu Mészöly przygotowała prekursorские wystawy na temat naszej świadomości medialnej, takie jak *Sub Voce* (1991), *Polifonia* (1993) czy *Efekt motyla* (1996). Zorganizowała legendarne konferencje na temat mediów i teorii medialnej, takie jak *Media były po naszej stronie* (1990), oraz konferencje z wielkim Vilémem Flussere. Była sprawczynią licznej obecności artystów z Europy Wschodniej na Biennale w São Paulo w 1994 roku. I to zapewne dzięki niej Manifesta zasłużyło na miano pan-europejskiego biennale. Suzy Mészöly była na pierwszej linii zachodzących zmian. Była centrum wszechświata.

Znane są wywołujące ciarki na plecach relacje o Mészöly lądującej pod ostrzałem na sarajewskim lotnisku i jadącej wojskowym pojazdem opancerzonym do siedziby SCCA, gdzie - mimo toczącej się wojny - planowano kolejną kulturową interwencję. Była w SCCA w Belgradzie, gdy nadeszła wiadomość, że George Soros ogłosił w telewizji, iż popiera interwencję NATO w Serbii. W tamtej chwili ona i jej współpracownicy nie byli pewni swego losu. To był zupełnie inny rodzaj zarządzania sztuką.

[5] Rekomendował je też miejscowy oddział Fundacji Społeczeństwa Otwartego. Sieć Instytutu Społeczeństwa Otwartego (OSI) miała od lat koneksje z wybitnymi naukowcami o liberalnych poglądach, dysydentami oraz osobami uważanymi za prekursorów społeczeństwa otwartego.

SCCA Moscow Mission Statement

The Soros Center for Contemporary Art Moscow was founded in the fall of 1992 and is part of the Soros Centers for Contemporary Art working in Central and Eastern Europe (Budapest, Prague, Warsaw, Bratislava, Belgrade, Bucharest, Zagreb, Riga, Tallinn, Vilnius, Kiev, St. Petersburg, Ljubljana, Skopje, Sofia, Chisinau, Odessa, Sarajevo).

The Soros Center for Contemporary Art is intended to stimulate the development of the latest trends in the visual arts [and] to promote the entry of national art into the international artistic community. The center assists the development of the artistic process, supporting professionals and organizations working in the field of visual arts and involving them in domestic and international creative projects.

The priority direction of the Moscow Center is to support the latest trends in Russian art and new forms of exhibition work by organizing annual exhibitions and educational projects. The center is led by a Board that is re-elected every two years. The Council includes leading critics and art historians from Moscow.

The Bible

From the outset, every center was given the *SCCA Procedures Manual*, a handbook that gave strict outlines and protocols for opening and operating a Soros Center for Contemporary Art. Also referred to as "the Bible" or "the Talmud," this manual included guidelines on human resources and other office-culture rituals such as hiring, staff salaries, business plans, what office equipment to buy, how to make an expense report, and how to write a rejection letter. It gave detailed instructions on how to create the SCCA Archive, which was an essential aspect of the stated purpose of the SCCA Network. Within this archiving system there is even a comprehensive vocabulary for labeling art ac-

Deklaracja misji SCCA w Moskwie

Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Moskwie powstało jesienią 1992 roku i jest częścią sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa działających w Europie Środkowej i Wschodniej (Budapeszt, Praga, Warszawa, Bratysława, Belgrad, Bukareszt, Zagrzeb, Ryga, Tallinn, Wilno, Petersburg, Lublana, Skopje, Sofia, Kiszyniów, Odessa, Sarajevo).

Misją Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa jest stymulowanie najnowszych tendencji w sztukach wizualnych, by umożliwić sztuce narodowej dołączenie do międzynarodowej społeczności artystycznej. Centrum pomaga w rozwijaniu procesu artystycznego, wspierając profesjonalistów i organizacje działające na polu sztuk wizualnych i angażując ich w projekty twórcze w kraju i za granicą.

Priorytetowym kierunkiem dla moskiewskiego Centrum jest wspieranie najnowszych trendów w sztuce rosyjskiej oraz nowych form wystawienniczych poprzez organizowanie dorocznych wystaw i projektów edukacyjnych. Centrum kierowane jest przez zarząd wybierany na dwuletnią kadencję. W jego skład wchodzi wiodący moskiewscy krytycy i historycy sztuki.

Biblia

Od początku każde centrum dostawało *Podręcznik procedur SCCA*, gdzie opisane były szczegółowe zasady otwierania i prowadzenia Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. Instrukcja ta, nazywana nieraz „Biblią” albo „Talmudem”, zawierała wskazówki na temat zasobów ludzkich oraz całej gamy rytuałów kultury biurowej, takich jak rekrutacja, płace, biznesplany, jakie wyposażenie kupować, jak sporządzić raport poniesionych wydatków czy jak napisać list z odmową. Podawano też dokładne wytyczne dla tworzenia Archiwum SCCA, co było istotnym aspektem deklarowanej misji Sieci SCCA. W ramach tego systemu archiwistycznego istnieje nawet rozbudowany tezaurus dla opisywania dzieł sztuki ze wzglę-

ording to materials and themes, based on a model adapted from the Artists Space artist portfolio archiving system in New York. This vocabulary of keywords and tags, as well as other systems that the SCCA used to innovate and institutionalize visual culture according to their own standards, are what Octavian Esanu refers to as "SorosArt."^[6]

Ideas about collaboration and sharing programming within the Network are suggested in the *Procedures Manual*, such as trading exhibitions between centers or augmenting programming initiatives with media and performing arts. The publication also gave guidance as to how centers should encourage participation in major international art events such as the São Paulo Bienal and the European Art Manifestation, eventually known as Manifesta.^[7] There is a template for the SCCA Annual Exhibition, which was an open-call exhibition held by every center at least once a year. This would be the premiere event showcasing the latest developments in regional contemporary art.

While there is rhetoric aligning the SCCA Network to the humanitarian work of the Open Society Institute and George Soros, nowhere in the *Manual* is there a strict idea of contemporary art discussed. SCCA auditing reports addressed later will provide deeper insight into this. While Mészöly remembers the book, no one seems to recall who wrote the *Procedures Manual*.^[8]

[6] Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary: The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989* (Manchester University Press, 2021), 22.

[7] This early sketch of the name shows that the Network had very advanced knowledge of Manifesta. The first edition would take place in 1996 in Rotterdam and would boast numerous SCCA alumni and resources.

[8] I interviewed Amy Rudersdorf, who was the assistant to the Mészöly from late 1992 to late 1994 and worked on the SCCA Newsletter and the SCCA Quarterly. I also interviewed Adele Eisenstein, who began working for the SCCA as a translator as early as 1990 and became more involved in programming. Both of these women were hands-on with many of the editorial projects of this period and they both remembered the manual but neither could recall who wrote it or put it together. The *Procedures Manual* was published and went into circulation in January/February 1993.

du na materiał i temat, wzorowany na nowojorskim systemie archiwizowania portfolio artystycznych opracowanym przez Artists Space. Tezaurus ten, zawierający słowa kluczowe i tagi, jak również inne systemy używane przez SCCA w celu innowacji i instytucjonalizacji kultury wizualnej wedle własnych standardów, są tym, co Octavian Esanu nazywa „sztuką Sorosa”^[6].

W *Podręczniku* zasugerowane zostały idee współpracy i wymiany programowej w ramach Sieci, na przykład poprzez dzielenie się wystawami albo poszerzanie inicjatyw programowych o sztukę mediów i performans. Autorzy publikacji doradzali również, w jaki sposób centra powinny zachęcać do udziału w dużych międzynarodowych imprezach, takich jak Biennale w São Paulo czy European Art Manifestation, później znane jako Manifesta^[7]. Podany jest schemat Dorocznej Wystawy SCCA, którą każde centrum urządzało na zasadzie otwartego naboru przynajmniej raz w roku. Miało to być premierowe wydarzenie prezentujące najnowsze osiągnięcia w sztuce współczesnej regionu.

Podczas gdy w *Podręczniku* stosowana jest retoryka łącząca Sieć SCCA z humanitarną działalnością Instytutu Społeczeństwa Otwartego i samego George’a Sorosa, to pojęcie sztuki współczesnej nigdzie nie jest w nim precyzyjnie zdefiniowane. Głębszy wgląd w tę kwestię umożliwia analiza sprawozdań księgowych SCCA, o których będzie mowa później. Choć Suzanne Mészöly pamięta *Podręcznik procedur*, to nikt nie jest w stanie sobie przypomnieć, kto go właściwie napisał^[8].

[6] Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary: The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989*, Manchester University Press, 2021, s. 22.

[7] Ta wczesna wersja nazwy wskazuje, że Sieć posiadała bardzo zaawansowaną wiedzę o Manifesta. Pierwsza edycja imprezy odbyła się w Rotterdamie, a wśród uczestników znaleźli się liczni wychowankowie SCCA.

[8] Rozmawiałem z Amy Rudersdorf, która była asystentką Mészöly od końca 1992 do końca 1994 roku i pracowała przy biuletynie „SCCA Newsletter” i kwartalniku „SCCA Quarterly”. Przeprowadziłem też wywiad z Adele Eisenstein, która zaczęła pracować dla SCCA jako tłumaczka na początku lat 90. i stopniowo zaangażowała się w tworzenie programu. Obie panie uczestniczyły w wielu projektach wydawniczych tego okresu i pamiętają podręcznik, lecz ani jedna, ani druga nie potrafiła przypomnieć

Archival Impulse

The complexity of the world in which we live exceeds our capacity to comprehend it. Confronted by a reality of extreme complexity, we are obliged to resort to various methods of simplification: generalizations, dichotomies, metaphors, decision rules, and moral precepts, just to mention a few. These mental constructs take on a (subjective) existence of their own, further complicating the situation.

George Soros^[9]

The SCCA Archive was the most important initiatory ritual that consecrated each center. The goal was to collect data from the 1960s, '70s, and '80s so as to protect disappearing histories of cultural practice and unofficial nonconformist art from the lost years under the Soviet Union. Doing so would help write a new story about the emergence of free will and expression when battling a closed society from within. This paved the way for writing the story as it was happening during that transitional period of the '90s.

These dossiers were an essential resource through which foreign curators would gain an understanding of contemporary art and local talent in these previously hard-to-access art worlds. It set a scientific stage of data collection and academicization. Dossiers with slides, concepts, and rigorous academic texts were produced by local intellectuals to give deeper substance to the artists' work and context to their practice. They became the bedrock for understanding the present.

[9] George Soros, "Fallibility, Reflexivity, and the Human Uncertainty Principle," *Journal of Economic Methodology* 20, no. 4 (2013): 309–29.

Impuls archiwalny

Świat, w którym żyjemy, jest zbyt złożony, byśmy byli w stanie go zrozumieć. W obliczu ekstremalnie skomplikowanej rzeczywistości zmuszeni jesteśmy uciekać się do rozmaitych metod uproszczenia: uogólnień, dychotomii, metafor, decyzji, przepisów czy nakazów moralnych, by wymienić zaledwie kilka. Te konstrukty mentalne zaczynają żyć własnym (subiektywnym) życiem, dodatkowo komplikując sytuację.

George Soros^[9]

Archiwum SCCA było najważniejszym rytuałem inicjacyjnym, który konsekrował każde centrum. Celem było zebranie danych z lat 60., 70. i 80. XX wieku w celu ocalenia znikających historii praktyk kulturowych i nieoficjalnej sztuki nonkonformistycznej ze „straconych lat” czasów komunizmu. To pozwoliłoby na stworzenie nowej narracji o wolnej woli i ekspresji, toczącej walkę od wewnątrz z zamkniętym społeczeństwem. Przepisanie historii umożliwiło z kolei autorytatywne napisanie transformacyjnej terażniejszości i przyszłości.

Dossier zgromadzone w archiwum stanowiły kluczowy zasób umożliwiający zagranicznym kuratorom rozpoznanie lokalnych talentów i zrozumienie sztuki współczesnej praktykowanej w krajach do niedawna trudno dla nich dostępnych. Archiwum otworzyło naukowy etap w zbieraniu i opracowywaniu danych. Dossier ze slajdami, koncepcjami i esejami trzymającymi akademicki rygor, mające dostarczać głębszej refleksji na temat twórczości artystów i określać jej kontekst, tworzone były przez miejscowych intelektualistów. Stały się one podstawą dla zrozumienia terażniejszości.

sobie, kto go napisał czy złożył. *Podręcznik procedur* został opublikowany i wszedł do obiegu w styczniu/lutym 1993 roku.

[9] George Soros, *Fallibility, Reflexivity, and the Human Uncertainty Principle*, „Journal of Economic Methodology”, rok 20, nr 4 (2013), ss. 309–29.

Birth of the Curator

According to Estonian curator Rael Artel, "The job of the curator was imported to Estonia in the early 1990s by the Soros Center for Contemporary Art when the annual curator exhibitions began."^[10] It needs to be remembered that the implementation of the Network occurred very quickly, by any standard of what it means to essentially reimagine an art world at a global scale. The arrival of the SCCA Network was immediate. The summer and fall of 1993 saw ambitious and thought-provoking SCCA Annual Exhibitions opening across Eastern Europe, one after the other.

In the early 1990s, the role of the curator in the art world was in a late auteur phase, having broken away from that of the stiff museum bureaucrat. Defined mostly by male cowboy personas, Harald Szeemann is probably the most iconic profile. The large-scale global exhibition of contemporary art was just emerging in tandem with an expansionist effort to reach outside of the Western box. The first truly global exhibition, "Magiciens de la Terre," curated by Jean-Hubert Martin at the Centre Georges Pompidou in 1989, represented a dramatic shift. Spinning the compass wildly, this breakthrough exhibition adapted languages of creative expression from Indigenous peoples and outsiders to Western contemporary practice into a global shamanic lexicon. The spike in biennial culture is still a few years off. The first Manifesta biennial would open in Rotterdam in 1996. In 2004, the word "curator" will finally be accepted by spellcheck.

In the early 90s curatorial degree programs begin to appear at the Royal College of Art in London, Bard in New York, and Le Magasin in Grenoble. The professionalization of the role according to the West is just beginning. I will argue here that the role of the curator as we know it today appears as a typology within the Network and becomes professionalized through its influence.

[10] Rael Artel, "Where Do Curators Come From?" in *Estonian Art* 1, 2015, <http://www.estonianart.ee/art/where-do-curators-come-from/>.

Narodziny kuratora

Według estońskiego kuratora Raela Artela „zawód kuratora został zaimportowany do Estonii na początku lat 90. przez Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, kiedy zaczęły się doroczne wystawy kuratorskie”^[10]. Jeżeli za miarę przyjmujemy gruntowną w istocie przebudowę globalnego świata sztuki, to należy uznać, że Sieć powstała w bardzo szybkim tempie. Jej pojawienie się było natychmiastowe. Latem i jesienią 1993 roku w całej Europie Wschodniej jedna po drugiej otwierały się ambitne i zmuszające do myślenia Doroczne Wystawy SCCA.

Na początku lat 90. zmieniała się rola kuratora w świecie sztuki, z muzealnego biurokraty w autora. Wzorem były postaci kuratorów-kowbojów, pośród których najbardziej charakterystycznym przykładem jest zapewne Harald Szeemann. Globalna prezentacja sztuki współczesnej dopiero się rodziła, wspólnie z ekspansjonistycznym wysiłkiem sięgnięcia poza Zachód. Pierwsza prawdziwie globalna wystawa, *Magiciens de la Terre*, przygotowana przez Jeana-Huberta Martina w Centre Georges Pompidou w 1989 roku, oznaczała radykalny zwrot. Przełomowy pokaz, gwałtownie obracając kompas, łączył języki twórczej ekspresji obejmujące spektrum od ludów rdzennych i outsiderów po zachodnią praktykę współczesną, tworząc globalny szamański leksykon. Ale szczyt kultury biennale miał nadejść dopiero za kilka lat. Pierwsze Manifesta odbyło się w Rotterdamie w 1996 roku. Dopiero w 2004 korektor pisowni w edytorze tekstu zaakceptował wreszcie słowo „kurator”.

Mniej więcej w tym czasie londyński Royal College of Art, nowojorski Bard College i Le Magasin w Grenoble uruchamiają magisterskie studia kuratorskie. Profesjonalizacja roli kuratora zgodnie z wizją Zachodu to jednak zaledwie początek. Postaram się wykazać, że rola kuratora w dzisiejszym rozumieniu pojawia się jako typologia w obrębie Sieci i profesjonalizuje się pod jej wpływem.

[10] Rael Artel, *Where Do Curators Come From?*, „Estonian Art”, nr 1 (2015), <http://www.estonianart.ee/art/where-do-curators-come-from/>.

In trying to contextualize the curatorial practice and legacy of the SCCA Network, former SCCA Chisinau director and official historian of the Network Octavian Esanu uses an evolutionary timeline set out by curatorial historian Paul O'Neill. Esanu notes that in the early '90s, curating is in what O'Neill refers to as its "super-visibility" phase, which is a way of saying that it is already very prevalent and assimilated as a professional role at this time. As a way to normalize perception around the SCCA and its accomplishments, he goes on to argue that "the SCCA did not introduce the job of the curator as such, but rather transplanted and made popular the curatorial function just as it reached a particular stage."^[11] I will argue that this is not true. I've spoken to Esanu (and reached out to O'Neill), and O'Neill has not incorporated the history of the SCCA curatorial network into his data, something that would rewrite his proposed history. I will also argue in more detail later in this essay that much of the language of exhibition-making coming out of the Network is very unique to this story: herculean bureaucratic tactics; reimagining public space; using sacred, out-of-context venues; reframing the exhibition as an exclusive site of cultural production; treating the artist as medium; and unifying artistic practices. And, as we'll see, unifying art worlds. Each of these turns would manifest in an unprecedented way through the Annual Exhibitions, and would thereafter be virally synchronized across the entire network. It was like a force of nature.

Twenty new curators representing twenty cities across the Eastern bloc appeared overnight within this very powerful NGO network of the Open Society Institute. They had budgets that in some cases were eight times the government's culture budget. It was a state of emergency. They were not just eager stewards of objects, classic bureaucrats, or academics proffering institutional band-aids in a transitional time. They were worldbuilders. According to the *Manual*, a feasibility

[11] Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, 89.

By skontekstualizować kuratorską praktykę i dziedzictwo Sieci SCCA, były dyrektor SCCA w Kiszyniowie i oficjalny historyk sieci, Octavian Esanu, używa ewolucyjnej osi czasu zestawionej przez historyka kuratorstwa Paula O'Neilla. Esanu zauważa, że w latach 90. kuratorstwo znajduje się w fazie, którą O'Neill nazywa „fazą superwidoczności”, co oznacza, że jest ono już w tym czasie bardzo rozpowszechnione i przyswojone jako zawód. Próbując unormować postrzeganie SCCA i jej osiągnięć, Esanu twierdzi, że „SCCA nie stworzyło zawodu kuratora jako takiego, lecz raczej przeszczepiło i spopularyzowało funkcję kuratorską, gdy właśnie osiągnęła ona pewien etap”^[11]. Będę argumentował, że nie jest to prawda. Rozmawiałem z Esanu (i skontaktowałem się z O'Neillem) i faktycznie O'Neill nie uwzględnił historii sieci kuratorskiej SCCA w swoich danych, co oznaczałoby konieczność przepisania na nowo proponowanej przezeń chronologii.

W dalszej części tekstu postaram się też wykazać, że duża część terminologii wystawienniczej wytworzonej w obrębie Sieci jest wyjątkowa dla tej opowieści: herkulesowa taktyka biurokratyczna, przeobrażanie przestrzeni publicznej, korzystanie z wyjętych z kontekstu przestrzeni kulturowo uświęconych, wystawa jako wyłączone miejsce produkcji kulturowej, artysta jako medium, unifikacja praktyk artystycznych. A także, jak się przekonamy, unifikacja światów sztuki. Każde z tych zwrotów zmanifestuje się w bezprecedensowy sposób w Dorocznych Wystawach, po czym nastąpi wiralna synchronizacja w obrębie całej Sieci. To było jak żywioł.

Dwudziestu nowych kuratorów reprezentujących dwadzieścia miast bloku wschodniego pojawiło się z dnia na dzień jako element potężnej struktury Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Mieli do dyspozycji budżety, które w niektórych wypadkach ośmiokrotnie przewyższały państwowe wydatki na kulturę. To był stan wyjątkowy. Nie byli jedynie opiekunami przedmiotów, klasycznymi biurokratami czy akademikami

[11] O. Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, op. cit., s. 89.

study of a given city was first conducted by the executive director. The diagnosis would include having a full understanding of extant institutional infrastructures: the education of artists and art historians, the structure of state funding, the condition of state-funded galleries, the ecology of galleries and alternative spaces, relationships with local and international media, access to the international art world, and the current state of art documentation. The visit would ultimately reveal where the office would open, who the director was, and a shortlist of board members. The SCCA director would become a staff member of the OSI and as such would be in charge of running this subsidiary organization.

Jonathan Peizer, the chief technology officer for the Open Society Institute, says that "the method of selecting projects, people, and places was inspiring to watch. Through trusted sources and first-line research in the country, Soros would assemble a group of people who had credibility as advocates of open society when this type of advocacy was unpopular, and even dangerous. Some of the Network's staff, board, and advisers were jailed or oppressed for their activities and political dissent.

The staff understood that they were a part of something very different and had the potential to change reality and make a significant impact on people's lives."^[12]

Who were these curators? Many were in their early thirties. Most were women. Mészöly was the youngest of them all by a few years. Ludvík Hlaváček was the oldest, beginning his collaboration at the SCCA in 1992 at forty-four years of age. Coming from Prague as a dissident academic from the Academy of Science, he risked incarceration for signing the controversial Charter 77, which openly criticized the regime. He also authored important *samizdats*. He had never curated an exhibition before his time at the SCCA. Hlaváček told me that "the idea for a center for contemporary

proponującymi instytucjonalne „plastry łagodzące” w okresie przejściowym. Byli budowniczymi światów.

Według *Podręcznika* w każdym miesiącu dyrektor wykonawczy przeprowadzał najpierw studium wykonalności. Diagnoza obejmowała dokładne zbadanie istniejącej architektury instytucjonalnej: wykształcenia artystów i historyków sztuki, struktury finansowania publicznego, kondycji galerii państwowych, sieci galerii niepaństwowych i przestrzeni alternatywnych, relacji z krajowymi i międzynarodowymi mediami, sposobów dostępu do międzynarodowego świata sztuki, a także stanu dokumentacji artystycznej. Po wizycie dyrektora wykonawczego wiadomo było, gdzie powstanie biuro, kto będzie dyrektorem i jak wygląda lista kandydatów na członków zarządu. Dyrektor centrum zostawał pracownikiem Instytutu Społeczeństwa Otwartego i był odpowiedzialny za kierowanie daną filią.

Jonathan Peizer, dyrektor techniczny Instytutu, mówi, że obserwowanie metody wybierania projektów, ludzi i miejsc było inspirującym doświadczeniem: „Korzystając z zaufanych źródeł i bezpośredniego rozeznania na miejscu, Soros gromadził grupę ludzi posiadających wiarygodność jako orędownicy społeczeństwa otwartego w czasach, gdy orędownie za nim było niepopularne, a nawet niebezpieczne.

Niektórzy z pracowników, członków zarządu i doradców Sieci siedzieli w więzieniu albo byli represjonowani za swą działalność i polityczną kontestację. Pracownicy rozumieli, że są częścią czegoś zupełnie innego i mają możliwość zmiany rzeczywistości i wywarcia znaczącego wpływu na życie ludzi"^[12].

Kim byli ci kuratorzy? Wielu miało trzydzieści kilka lat. Większość stanowiły kobiety. Najmłodsza, z różnicą kilku lat wobec kolejnej osoby w szeregu, była Mészöly. Najstarszy był Ludvík Hlaváček, który współpracę z SCCA rozpoczął w 1992 roku w wieku czterdziestu czterech lat. Temu praskiemu dysydentowi, członkowi Akademii Nauk, groziło więzienie za podpisanie deklaracji Karty 77, która otwarcie krytykowała reżim. Był również auto-

art, the management of contemporary art, even contemporary art as an idea, was a new concept."^[13] He understood that the center should be bound to the idea of the open society and what that meant for the development of art. Like his fellow Network curators, the legacy of his achievements in Prague would be a pioneering language of situating art in public space and groundbreaking experiments with new media.

Birth of the Group Exhibition

To announce the forthcoming SCCA Annual Exhibition, an open call to all was placed throughout the media. It would introduce a theme fostering the exploration of new ideas, media, artists, or theories. Artists, poets – anyone with the potential to imagine through the parameters given was welcome to submit a proposal. The template from the *Procedures Manual* was as follows:

The Soros Center for Contemporary Arts will organize the (first, second, etc.) annual exhibition, entitled (title). The exhibition will concentrate on the medium (selected theme/medium) to present (country) achievements in this new medium. All (country) artists are invited to apply for participation in the exhibition.

Applicants are requested to forward a detailed plan or design, which contains the basic concept and principle of the planned (medium) exhibition.

Applicants must indicate the technical equipment required (insert if applicable), the measurements of the work, and a detailed estimation of costs of equipment and operation.

rem ważnych wydawnictw drugiego obiegu. Nigdy wcześniej nie przygotował żadnej wystawy. Hlaváček powiedział mi, że „idea centrum sztuki współczesnej, zarządzania sztuką współczesną, a nawet sama idea sztuki współczesnej stanowiły nową koncepcję"^[13]. Rozumiał on, że centrum powinno być przywiązane do idei społeczeństwa otwartego i co to oznacza dla rozwoju sztuki. Dzieciństwem Hlaváčka, podobnie jak innych kuratorów Sieci, był pionierski język włączania sztuki w przestrzeń publiczną i przełomowe eksperymenty z nowymi mediami.

Narodziny wystawy zbiorowej

Organizacja Dorocznej Wystawy SCCA zaczynała się od opublikowania w mediach ogłoszenia o otwartym naborze. Określony temat miał sprzyjać badaniu nowych idei, mediów, postaw artystycznych czy teorii. Każdy, kto uważał, że może się z nim zmierzyć – artyści, poeci – mógł przesłać zgłoszenie. Schemat z *Podręcznika procedur* był następujący:

Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa organizuje (pierwszą, drugą itd.) doroczną wystawę. Zaprezentuje na niej osiągnięcia danego kraju w wybranym medium artystycznym. Udział w naborze otwarty jest dla wszystkich artystów z danego kraju.

Kandydaci proszeni są o dołączenie do zgłoszenia szczegółowego planu albo projektu zawierającego podstawową koncepcję i założenia pracy prezentowanej na wystawie.

Zgłoszenia powinny zawierać wymogi techniczne, wymiary pracy oraz estymację kosztów sprzętowych i operacyjnych.

[12] Jonathan Peizer, *The Dynamics of Technology for Social Change* (New York: iUniverse, 2005), 8.

[12] Jonathan Peizer, *The Dynamics of Technology for Social Change*, iUniverse, Nowy Jork 2005, s. 8.

[13] Interview with Ludvík Hlaváček at SCCA Prague on January 28, 2022.

[13] Wywiad z Ludwikiem Hlaváčkiem przeprowadzony w SCCA w Pradze 28 stycznia 2022 roku.

Applicants are requested to attach a biography which includes exhibitions participated in and/or works. Applicants are encouraged to forward drawings, photographs, and video cassettes (VHS) related to their application.

Kandydaci powinni jest przedstawić życiorys obejmujący dotychczasowe wystawy i/lub prace. Zachęcamy do nadsyłania rysunków, fotografii i kaset wideo związanych ze zgłoszeniem.

It was the hallmark of democracy, transparency, and creativity writ large. And it was meant to expand the conventional parameters for who saw themselves as a visual artist. At the same time, it weeded out art and artists that were not in line with SCCA ideology, that were prominent in the eyes of the state, or promoted cultural narratives of what one might refer to as "conservative avant-gardes."^[14] These would have been nonconformist artists and groups that were naturally developing in this transitory environment but not able to adapt to this new path. These open calls read in a very particular way in terms of what they wanted and why they were occurring. In many of the early open calls there is a strong humanitarian urgency to the tone. It was a literal manifesto for recruitment.

Point Zero

The curator in the conventional sense of the role was an aggregator. They would collect pre-existing objects from recent or ancient history and put them in a grouping to create a cultural reading of the past or make conclusions about the present. The curator was an observer, a collector of objects, and maybe a facilitator. Unless we are discussing patronage, they were traditionally outside of and

To był manifest demokracji, przejrzystości i kreatywności. Jego celem było poszerzenie konwencjonalnych parametrów dla tych, którzy postrzegali się jako artyści wizualni. Jednocześnie odsiewano sztukę i artystów niepasujących do ideologii SCCA, hołubionych przez państwo albo promujących narracje kulturowe, które można by określić mianem „awangard konserwatywnych”^[14]. Byliby to nonkonformistyczni twórcy, działający w pojedynkę lub w grupie, którzy naturalnie rozwijali się w przejściowym środowisku, ale nie potrafili dostosować się do tej nowej ścieżki. Wczesne ogłoszenia o naborze to szczególna lektura w kategoriach tego, jaki mają cel i dlaczego się ukazują. W wielu pobrzmiewa ton humanitarnej nagłości. Był to dosłownie manifest rekrutacyjny.

Punkt zerowy

Kurator w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia był agregatorem. Gromadził artefakty z niedawnej lub odległej historii i zestawiał je ze sobą, by stworzyć pewne kulturowe odczytanie przeszłości bądź konkluzję na temat teraźniejszości. Był obserwatorem, zbieraczem przedmiotów i być może ułatwiał. Pomijając mecenat, kurator tradycyjnie wchodził do akcji dopiero po zakończeniu procesu twórczego i nie

[14] Catacomba in Bucharest is one important example. Led by Marian and Victoria Zidaru, this was a group of artists promoting a spiritual and orthodox brand of art that related to the transcendental aspirational aesthetics of Constantin Brancusi and divine formalism. They were considered a neo-orthodox sect and did not have the support from the Orthodox Church, despite being an organically emerging "unofficial art." The neo-orthodox spiritual-aesthetic model promoted by this movement sought to offer a stabilizing unity and to transcend the conflicts of a deconstructed society undergoing a full identity crisis.

[14] Przykładem może być bukareszteńska grupa Catacomba, na czele której stali Marian i Victoria Zidaru. Jej członkowie promowali duchową i ortodoksyjną odmianę sztuki powiązaną z transcendentalną aspiracyjną estetyką Constantina Brâncușiego i świętym formalizmem. Uważano ich za neoprawosławną sektę, ale Cerkiew ich nie popierała, mimo że tworzyli organiczną „sztukę nieoficjalną”. Celem neoprawosławnego modelu duchowo-estetycznego promowanego przez ten ruch było zaoferowanie stabilizującej jedności i wyjście poza linie sporu zdestrukturyzowanego społeczeństwa, przechodzącego głęboki kryzys tożsamości.

appearing after the creative process itself.

Starting now, artists would have to adapt their practices and ways of thinking to a new curatorial concept. It would mark the beginning of a wave of controlled creative energy (i.e., ideology) channeled from the curator and emerging through the artists themselves. Whatever it was, it was new. Using the exhibition as a site of cultural production was not unheard of, as many of the early biennials were places for exactly that. But this was a new process in which proposals relevant to the required theme were selected by a board of experts for development. Chosen projects would receive unprecedented funding, technical support, and media outreach.

From this point of view, the exhibition becomes the literal birthplace of a range of advanced new artworks and art practices, all funded by the Soros Center for Contemporary Art, all of them being in concert with the cosmology of the curator's vision. But what was that vision?

New Media

Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic.

Arthur C. Clarke

The SCCA legacy is most easily summed up in terms of how it gave artists access to major production opportunities, career advancements, and the internet, all while fostering new-media tendencies. This last term is intentionally vague. Today the term "new media" carries with it a nostalgic sense of the pluralistic and aspirational moment in the 1990s when technology intertwined with art. It can mean time-based art, computer art, net art, robotics, or anything with outside-the-box technical thinking. It introduced computer and telecommunications technologies into the practice of art but also had a strong theoretical side to it. Artists often didn't make any actual money from produc-

był jego częścią.

Teraz artyści mieli dostosować swoje sposoby działania i myślenia do nowej koncepcji kuratorstwa. Był to początek fali kontrolowanej kreatywnej energii (to znaczy ideologii) wychodzącej od kuratora i materializującej się poprzez artystę. Cokolwiek to było, było czymś nowym. Wykorzystanie wystawy jako miejsca produkcji kulturowej nie było czymś nieznanym - wczesne biennale temu właśnie służyły. Tu jednak chodziło o nowy proces, gdzie propozycje związane z narzuconym tematem kwalifikowane były przez eksperckie jury. Wybrane projekty mogły liczyć na finansowanie na niespotykanym poziomie, wsparcie techniczne i widoczność medialną.

Z tego punktu widzenia wystawa stała się miejscem narodzin całej gamy zaawansowanych nowych dzieł i praktyk artystycznych, finansowanych przez Centra Sztuki Współczesnej Sorosa i zgodnych z wizją kuratora. Zapytajmy zatem o tę wizję.

Nowe media

Każda odpowiednio zaawansowana technologia jest nie do odróżnienia od magii.

Arthur C. Clarke

Dziedzictwo można SCCA najłatwiej podsumować w kategoriach tego, w jaki sposób Sieć dawała artystom dostęp do internetu, umożliwiała produkcję prac i rozwój kariery, jednocześnie wspierając rozkwit nowych mediów w sztuce. To ostatnie określenie jest celowo niejasne. Dzisiaj termin „nowe media” budzi nostalgiczne wspomnienie pluralistycznego i aspiracyjnego momentu w latach 90., gdy technologia splotła się ze sztuką. Może oznaczać performans [time-based art], sztukę komputerową [computer art] sztukę z sieci [net art], robotykę lub cokolwiek opartego na nieszablonowym myśleniu technicznym. Moment ten wprowadził do praktyki artystycznej technologii komputerowe i telekomunikacyjne, ale miał

ing sophisticated technical works, but their participation on this newly wired global stage could mean sudden attention in the art world. It notoriously led to painters dropping their brush, abandoning tradition, and picking up a mouse in pursuit of new-media tendencies.

The Open Society Institute hedged an enormous bet on the internet and telecom infrastructures of these regions. Every country was a different case study in terms of the breadth of the tech infrastructure that was implemented, who had access, and how access was given. Today Romania has one of the fastest internets in the world thanks to fiber-optic networks originally laid by the Foundation.^[15]

In his book *The Dynamics of Technology for Social Change*, Jonathan Peizer, the first chief technology officer for the OSI, gives the reader an incredible account of how he built this telecommunications empire across seventy-five countries starting in 1993. He too has a harrowing tale from Serbia, when he was trying to set up mobile wireless communications for an independent media project supported by the OSI on the same weekend that NATO's invasion became imminent.

He lays it all out in a clinical way, showing how social change is possible through the turning of dials. As he puts it, he "had ample resources and flexibility to experiment with Information Communication Technology as a medium to facilitate positive social change." He continues: "The way impact is measured depends on the social issue targeted for resolution. Measuring impact is typically a combination of collecting subjective and objective data and applying formative evaluations that are part of the project implementation process."^[16] It's clear to me that Peizer's language can be easily overlaid onto a straightforward discussion about the task-oriented purposing of art. And art, like any tool, can either build or destroy.

[15] This connectivity originated from a project Jonathan Peizer worked on, in which they piped the internet through cable television in Bucharest. See Peizer, *The Dynamics of Technology*, 6.

[16] Peizer, *The Dynamics of Technology*, xiii.

też istotny aspekt teoretyczny. Artyści często nie dostawali pieniędzy za swoje technicznie zaawansowane prace, lecz obecność na tej świeżo usiecionej globalnej scenie mogła oznaczać dla nich zyskanie nagłego rozgłosu w świecie sztuki. Wielu malarzy rzucało pędzel, odrzucając tradycję i chwyciło za myszkę.

Instytut Społeczeństwa Otwartego zainwestował potężne sumy w infrastrukturę internetową i telekomunikacyjną w regionie. Każdy kraj stanowił inny przypadek pod względem wielkości istniejącej infrastruktury technicznej, tego, kto miał do niej dostęp i w jaki sposób ten dostęp był udzielany. Dzisiaj Rumunia ma jeden z najszybszych dostępu do internetu na świecie dzięki sieci światłowodowej położonej przez Fundację^[15].

W książce *The Dynamics of Technology for Social Change [Dynamika technologii na rzecz zmiany społecznej]* Jonathan Peizer, pierwszy dyrektor techniczny Instytutu Społeczeństwa Otwartego, zawarł niesamowity opis tego, jak poczynając od 1993 roku zbudował imperium telekomunikacyjne obejmujące łącznie siedemdziesiąt pięć krajów. Również on ma do opowiedzenia wstrząsającą historię z Serbii, gdzie próbował zorganizować mobilną komunikację bezprzewodową dla niezależnego projektu wspieranego przez OSI w weekend, w który stało się jasne, że NATO dokona inwazji.

Peizer wyklada wszystko łopatołogicznie, pokazując, jak za pomocą obracania pokrętkami można spowodować społeczną zmianę. Jak to ujmuję, posiadał „odpowiednie zasoby, a także elastyczność niezbędną, by eksperymentować z technologiami teleinformatycznymi jako środkiem wspierania pozytywnych przemian społecznych”. I dalej: „Sposób mierzenia efektu zależy od tego, jaki problem społeczny staramy się rozwiązać. Pomiar polega zwykle na zebraniu subiektywnych i obiektywnych danych oraz wystawieniu ocen formatywnych będących częścią procesu realiza-

[15] Ta konektywność wywodzi się z projektu Jonathana Peizera, gdzie do udostępnienia internetu w Bukareszcie wykorzystano infrastrukturę telewizji kablowej. Zob. J. Peizer, *The Dynamics of Technology...*, op. cit., s. 6.

Tactical Media

Networking culture through the SCCA Network and the larger Open Society Institute was connecting people at an incredible rate. In addition to exhibition programming and early mailing-list forums, there was a junket of conferences being held throughout the Network. These were focused on understanding networked culture, especially through the early lens of the internet. A mix of hackers, Situationists, media theorists, culture jammers, artists, and the like were converging within this space. Early video conferencing, virtual reality, and temporary autonomous zones became readily adaptable interfaces.

Geert Lovink was one of the earliest collaborators in the Network. He participated in conferences throughout, and even facilitated the conception and production of exhibitions. We first see him when he lectures at an event called *The Media Were With Us*^[17] in 1990 alongside Vilém Flusser and others. Organized by Suzy Mészöly and Keiko Sei, this event is a breakthrough moment for media culture and theory. He is the first and perhaps only person to look back critically on his prolific relationship with the Network. Lovink is the author of numerous books on network culture, having interviewed many of the important voices from this story including Jonathan Peizer, Calin Dan (who we meet later), and others. Geert Lovink is considered the father of tactical media.

[17] See *The Media Were With Us* in Appendix.

cji projektu"^[16]. Jest dla mnie jasne, że język używany przez Peizera pokrywa się z otwartą dyskusją na temat zadaniowania sztuki. Sztuka zaś, jak każde narzędzie, może budować albo niszczyć.

Media taktyczne

Sieć SCCA i, szerzej, Instytut Społeczeństwa Otwartego łączył ludzi w niespotykanym tempie. Przyczyniały się do tego wspólne programowanie wystaw, korzystanie z internetowych forów dyskusyjnych, organizowanie konferencji w ramach Sieci. Ich tematem była kultura usieciowienia, zwłaszcza widziana przez pryzmat internetu. W przestrzeni tej spotykali się hakerzy, sytuacjoniści, teoretycy mediów, kulturowi partyzanci, artyści i tak dalej. Pierwsze wideokonferencje, wirtualna rzeczywistość i tymczasowe strefy autonomiczne stały się łatwo dostosowywalnymi interfejsami.

Geert Lovink był jednym z pierwszych współpracowników Sieci. Uczestniczył w wielu konferencjach, a nawet proponował i współtworzył wystawy. Po raz pierwszy widzimy go w 1990 roku, gdy wygłasza referat na konferencji *Media były po naszej stronie*^[17], w której uczestniczy również Vilém Flusser. Jest to przełomowy moment dla kultury i teorii mediów. Lovink jest pierwszą i być może jedyną jak dotąd osobą, która krytycznie przyjrzała się swojej relacji z Siecią. Napisał wiele książek o kulturze sieci i rozmawiał z wieloma bohaterami niniejszej opowieści, między innymi Jonathanem Peizerem i Calinem Danem (którego spotkamy później). Lovink uznawany jest za ojca mediów taktycznych.

[16] Ibid., s. xiii.

[17] Patrz *Media były po naszej stronie* w Załączniku.

It's chaos we're going to cause. And I hope it will be a productive one.

Geert Lovink^[18]

Spowodujemy chaos. I mam nadzieję, że będzie to produktywny chaos.

Geert Lovink^[18]

The Critical Art Ensemble collective has described the context for the emergence of tactical media like this:

Grupa Critical Art Ensemble tak opisała kontekst powstania mediów taktycznych:

The process began in 1993 when a coalition of Dutch cultural groups [including Lovink - A.M.] produced an event/scene in Amsterdam called the Next 5 Minutes (N5M). The topic of the event was "Tactical Television" (so named by Dutch cultural theorists involved in the production who were inspired by de Certeau's work *The Practice of Everyday Life*). The event drew all kinds of people from Europe and North America who were concerned with issues of intervening in television, theorizing the structure and dynamics of video culture, modeling representations of political causes that further social justice, creating alternative models of distribution, and so on.

Wszystko zaczęło się w 1993 roku, kiedy koalicja holenderskich ugrupowań [w ich składzie m.in. Lovink - A.M.] wyprodukowała w Amsterdamie wydarzenie/scenę pod tytułem *Next 5 Minutes* (N5M). Tematem była „telewizja taktyczna” (określenie ukute przez holenderskich teoretyków kultur uczestniczących w produkcji, a zainspirowanych książką Michela de Certeau *The Practice of Everyday Life*). Wydarzenie przyciągnęło najrozmaitsze postaci z Europy i Ameryki Północnej, zainteresowane interwencją w telewizję, teoretyzacją struktury i dynamiki kultury wideo, modelowaniem przedstawię koncepcji politycznych na rzecz sprawiedliwości społecznej, tworzeniem alternatywnych modeli dystrybucji i tak dalej.

The tactical media practitioner uses any media necessary to meet the demands of the situation. While practitioners may have expertise in a given medium, they do not limit their ventures to the exclusive use of one medium. Whatever media provide the best means for communication and participation in a given situation are the ones that they will use. Specialization does not predetermine action. This is partly why tactical media

Praktyk mediów taktycznych wykorzystuje wszelkie media, jakie są mu niezbędne, by mógł sprostać wymogom sytuacji. Może być ekspertem od jakiegoś konkretnego medium, ale nie ogranicza się wyłącznie do niego. Używa tych mediów, które w danej sytuacji zapewniają najlepsze możliwości dotarcia z komunikatem. Specjalizacja nie predeterminuje działania. Zawsze istnieje potrzeba zróżnicowanego zestawu umiejętności, posiadania i między innymi dlatego media taktyczne są odpowiednie

[18] Quoted and translated from Dutch in Esmee Schoutens, "Tactical Chaos: On Artistic Practices at the *Next 5 Minutes* 1 (1993) and 2 (1996) in Amsterdam, the Netherlands," PhD dissertation, VU University Amsterdam (2019), 9.

[18] Cyt. w: Esmee Schoutens, *Tactical Chaos: On Artistic Practices at the Next 5 Minutes 1 (1993) and 2 (1996) in Amsterdam, the Netherlands*, praca doktorska, VU University Amsterdam (2019), s. 9.

lends itself to collective efforts, as there is always a need for a differentiated skillset that is best developed through collaboration.^[19]

The term "tactical media" refers to a critical usage and theorization of media practices that draw on all forms of old and new, both lucid and sophisticated media, for achieving a variety of specific noncommercial goals and pushing all kinds of potentially subversive political issues.^[20]

The Practice of Everyday Life

As a philosophy, the ideas of tactical media are rooted in Michel de Certeau's then relatively recent book *The Practice of Everyday Life*, which was published in English in 1984. In the book, de Certeau charts an anthropology of everyday man revealing his patterns and rituals. He describes their rhythmic occurrence as being strategies from the hegemonic producer imposed upon the consumer. By putting language to these patterns, de Certeau emancipates the consumer and allows them to see the rules that define them. He allows them to use those rules now for their own gain: to produce. This is what de Certeau refers to as "tactics" whereby the consumer subverts the hegemonic top-down structure using its own rules. It is through this bricolage subversion of power structures that the consumer becomes the producer. Ideas of camouflage and mimicry, or making work disguised as work within the urban or office environment, would demonstrate a new meta-space of mediation and also reveal the mechanisms of perception management. Tactical media was an "art of practice."

[19] Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (New York: Autonomedia, 2000), 4-8.

[20] Definition provided by the organizers of N5M, quoted in *ibid.*, 5.

dla działań grupowych"^[19].

Termin „media taktyczne” odnosi się do krytycznego wykorzystania wszelkich form dawnych i nowych, mniej lub bardziej wyrafinowanych mediów dla osiągnięcia szeregu konkretnych celów niekomercyjnych i podnoszenia wszelkiego rodzaju potencjalnie wywrotowych kwestii politycznych^[20].

Praktyka życia codziennego

Podbudowy filozoficznej dla idei mediów taktycznych dostarczyła opublikowana po angielsku w 1984 roku książka Michela de Certeau *The Practice of Everyday Life*. Autor kreśli w niej antropologię człowieka codziennego, ujawniając jego wzorce i rytuały. Opisuje ich rytmiczne występowanie jako efekt strategii narzuconej konsumentowi przez hegemonicznego producenta. Opisując te wzorce, de Certeau wyzwala konsumenta, umożliwiając mu dostrzeżenie reguł, które go definiują. Konsument może wykorzystać je teraz dla własnej korzyści: produkować. To właśnie de Certeau nazywa „taktyką”: konsument podważa hegemoniczną odgórną strukturę, używając jej własnych reguł. Poprzez brikolazowe podważenie struktur władzy konsument staje się producentem. Idee kamuflażu i mimikry, tworzenia pod przykrywką pracy w miejskim czy biurowym środowisku, miały demonstrować nową metaprzestrzeń mediacji, a także ujawniać mechanizmy zarządzania percepcją. Media taktyczne były „sztuką praktyki”.

[19] Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, Autonomedia, Nowy Jork 2000, s. 4-8.

[20] Definicja zaproponowana przez organizatorów N5M, *ibid.*, s. 5.

As a personal aside regarding my profound connection to this subject, my curatorial master's thesis at the Royal College of Art in 2005 was on urban bricolage. Claire Bishop was my thesis adviser. In this research I was intensely interested in this permeable zone wherein the artist can perform what de Certeau refers to as *la perruque* or the wig, using a disguise or LARP to "perform work." This is a tactical camouflage to create what I would now call a "situational forgery." I believed the artist could mimic the desires of the urban planner, bricolage designer, or caveman pathfinder, and could use conceptual interventions to arrive at solutions better than the urban planner, city official, architect, etc.

The projects I was looking at were based on imposter-like performance interventions or DIY-design-based alternative living solutions. There were moments when one has a need and a desired outcome, and must make do with one's own means to get there. This leads to what I would refer to as "occupational bricolage," wherein artists use occupations as a medium. These projects interrupt, change, or maintain status-quo expectations, i.e., things that are cleanly sublimated into a reflex of functional use by the passerby or everyday consumer. Because of the potential for both creative sidestepping of bureaucracy and the use of behavioral language as camouflage to go ahead and implement a solution, the new producer is given the gift of immediate results and outcomes.

These projects were very much about a perceivable result, effect, or use-value derived from the art object/experience. To this day, I firmly believe in this liminal zone of camouflage in which perception is managed. It is a space of consciousness in which we can perform incredible acts of faith, revelation, and deception. It is a space where magical things can literally happen.

Moja praca magisterska na studiach kuratorskich w Royal College of Art w 2005 poświęcona była brikolazowej urbanistyce. Jej promotorką była Claire Bishop. W rozprawie tej interesowała mnie głównie porowata strefa, w której artysta może sięgać po to, co de Certeau nazywa *la perruque*, peruką - używać przebrania albo gry, by „performować pracę”. Jest to taktyczny kamuflaż dla stworzenia tego, co dzisiaj nazwałbym „sytuacyjnym fałszerstwem”. Wierzyłem, że artysta może naśladować pragnienia planisty miejskiego, brikolazowego projektanta albo jaskiniowego tropiciela i praktykować konceptualne interwencje, by tworzyć rozwiązania lepsze niż planista miejski, urzędnik magistratu, architekt i tak dalej.

Projekty, którym się przyglądałem, oparte były na performansowych interwencjach wykorzystujących motywy podszycania się albo alternatywnych rozwiązaniach życiowych z gatunku „zrób to sam”. Są chwile, kiedy człowiek wie, co chce osiągnąć, i musi radzić sobie sam. To prowadzi do czegoś, co nazwałbym „brikolazem zawodowym”, gdzie artyści podejmują takie czy inne zatrudnienie, traktując je jako medium swej artystycznej wypowiedzi. Projekty te kwestionują, zmieniają albo podtrzymują faktyczne oczekiwania, to znaczy rzeczy, które są zręcznie sublimowane przez przechodnia czy codziennego konsumenta w odruch funkcjonalnego użytku. Dzięki możliwości zarówno kreatywnego uniknięcia biurokracji, jak i wykorzystania języka behawioralnego jako kamuflażu dla wdrożenia rozwiązania, nowy producent otrzymuje dar natychmiastowych rezultatów i wyników.

Projekty opisywane przeze mnie w pracy magisterskiej w dużej mierze dotyczyły dostrzegalnego skutku, efektu albo wartości użytkowej wywiezionej z doświadczenia/dzieła sztuki. Do dziś głęboko wierzę w tę graniczną strefę kamuflażu, gdzie odbywa się zarządzanie percepcją. Jest to przestrzeń świadomości, w której możemy dokonywać niebywałych aktów wiary, objawienia i mistyfikacji. Przestrzeń, gdzie magia w dosłownym sensie dzieje się naprawdę.

When a scientific law is combined with the cause it provides predictions. When a scientific law is combined with the effect it provides explanations. In this sense, predictions and explanations are symmetrical and reversible through the logic of deduction. That leaves testing.

George Soros^[21]

A genre of exhibitions^[22] emerged during the earliest years of the Network – exhibitions that can be credited with bringing the world the clearest and most advanced forms of socially engaged practice to date. In particular there was the revolutionary exhibition *Polyphony* from 1993, curated by Suzanne Mészöly. Prolifically engaging non-sites across Budapest, artworks in this exhibition appropriated and invented a range of Situationist tactics by hacking all forms of media and communication.

One important innovation was that many of these interventions were intended to hopefully slip past the common viewer and not even be seen as art but more as medium as message as disruption. The open call stated it would "offer the artists information on available technological and material possibilities for the production of radically new forms of art."

Powiązanie prawa naukowego z przyczyną daje prognozy. Powiązanie prawa naukowego ze skutkiem daje wyjaśnienia. W tym sensie prognozy i wyjaśnienia są symetryczne i odwracalne przez logikę dedukcji. To pozostawia testowanie.

George Soros^[21]

W pierwszych latach istnienia Sieci powstał nowy gatunek wystaw^[22] – wystawy, o których można powiedzieć, że dały światu najczystsze i najbardziej zaawansowane wcześniej formy sztuki społecznie zaangażowanej. Zwłaszcza należy wspomnieć tu o rewolucyjnej wystawie *Polifonia* (1993), której kuratorką była Suzanne Mészöly. Przejmując nie-miejsca w całym Budapeszcie, uczestniczący w niej artyści zawłaszczali i wymyślali nowe sytuacjonistyczne taktyki, hakując wszelkie formy mediów i komunikacji.

Istotna innowacja polegała tu na tym, że wiele z tych interwencji miało jedynie mignąć zwykłemu widzowi i być potraktowanych nie jako sztuka, lecz bardziej jako medium, jako komunikat, jako zakłócenie. W ogłoszeniu o naborze pisano, że „artyści zostaną poinformowani o dostępnych możliwościach technologicznych i programowych celem stworzenia radykalnie nowych form artystycznych”.

[21] Soros, "Fallibility, Reflexivity," 309–29.

[22] See the Exhibition Chronology in the Addendum.

[21] G. Soros, *Fallibility, Reflexivity...*, op. cit., s. 309–329.

[22] Zob. spis wystaw w Załączniku.

The range of social and political themes which may serve as the content of the submitted works extends to – but is not restricted to – the following: the transformations of power, broadly defined – the revaluation of social roles, expectations, customs and systems of values: the tensions of collective belonging and dispersal; orientation in the new objective, ideological, emotional and temporal environment; transformations of sexual and gender relations; a mapping of geographical, social and institutional spaces (for movement); the adequacy or inadequacy of the cultural, linguistic and symbolic means available in this changed reality; a sense of responsibility for human and environmental resources; the problems of processing a private and shared past, present and future; and the social and public role of fine arts in answering challenges like the above.

Zakres tematów społeczno-politycznych, których mogą dotyczyć zgłoszone prace, obejmuje między innymi przekształcenia władzy, szeroko rozumiane – przewartosciowanie społecznych ról, oczekiwań, zwyczajów i systemów wartości: napięcia zbiorowej przynależności i atomizacji; orientację w nowym środowisku przedmiotowym, ideologicznym, emocjonalnym i czasowym; przemiany relacji seksualnych i płciowych; mapowanie ruchu przestrzeni geograficznych, społecznych i instytucjonalnych; adekwatność lub nieadekwatność kulturowych, językowych i symbolicznych środków dostępnych w tej zmienionej rzeczywistości; poczucie odpowiedzialności za zasoby ludzkie i naturalne; problemy pracy z prywatną i wspólną przeszłością, teraźniejszością i przyszłością oraz społeczną i publiczną rolę sztuk pięknych w odpowiadaniu na wyzwania takie jak powyższe.

The deadline was April 30, 1993. The exhibition would open in November.^[23] In April, a second open call went out, as the original host venue, the Múcsarnok Kunsthalle, had backed out due to ideological disagreements. The decision was made to go completely outside the museum. The new open call from April of 1993 specifies that “artists may consider all the spaces of everyday life suitable for works of art or for the viewing of works of art (private or public, indoor or outdoor spaces, underpasses, parks, studios, trams) and may use beside the traditional materials and techniques all the possible media capable of carrying information (billboards, neon signs, the printed and electronic press, faxes, computer programs).” The new deadline for proposals was May 30, 1993.^[24]

As Jonathan Peizer puts it, “Dec-

Termin nadsyłania zgłoszeń upływał 30 kwietnia 1993 roku. Wystawa miała zostać otwarta w listopadzie^[23]. Jednak instytucja, która miała ją gościć, Múcsarnok Kunsthalle, wycofała się ze względu na różnice ideologiczne, i w kwietniu ukazało się drugie ogłoszenie. Podjęto decyzję o wyjściu poza mury muzeum. Ogłoszenie z kwietnia 1993 roku wyszczególnia, że „artyści mogą proponować wszelkie przestrzenie życia codziennego nadające się do pokazywania lub oglądania dzieł sztuki (prywatne i publiczne, pod dachem i pod gołym niebem, w tym przejścia podziemne, parki, studia, tramwaje) oraz mogą oprócz tradycyjnych materiałów i technik korzystać z wszelkich możliwych nośników informacji (billboardów, neonów, prasy drukowanej i elektronicznej, faksów, programów komputerowych)”. Nowy termin nadsyłania zgłoszeń wyznaczono na 30 maja

[23] Suzanne Mészöly, *Polyphony* (Budapest: SCCA, 1994) 18.

[24] Ibid.

[23] Suzanne Mészöly, *Polyphony*, SCCA Budapeszt, 1994, s. 18.

ades of Communism had taught people not to collaborate, cooperate, communicate, or trust each other as a matter of survival.”^[25] While there is a rich history of performance actions in which artists apply pressure directly against closed-society power structures, there was an inevitable cultural hesitation to make permissionably political or social art. This approach to working collaboratively, or having this moment of interference in the creative process, was new. The transcript of the *Polyphony* conference states unequivocally that the exhibition represents a new potential for art by letting social consciousness into the process.

Mészöly also mentions that she had expected stronger social themes to be addressed, such as the war in Bosnia, abortion, Hungarian homosexuality, and Gypsies. At the same conference, Hungarian curator László Beke addresses the fact that he has “just come to this conference after having recently traveled to Tallinn and Bucharest to see the SCCA Annual Exhibitions, and the Tallinn exhibition is raising the same questions we are discussing here.”^[26] I spoke with the archivist from the SCCA in Tallinn about this, and she talked about how this moment landed in their community like a UFO.^[27]

The original title for the exhibition as it appeared on the first open call was *Nylivan*, which in Hungarian means “obviously public.” From the earliest conception, piercing the membrane of perception and social consciousness was the goal. In the extraordinarily generous catalogue^[28]

[25] Peizer, *The Dynamics of Technology*, 19.

[26] *Polyphony*, SCCA Budapest, 1993.

[27] This sentiment was confirmed in exact terms by subjects in Prague, Bucharest, Vilnius, Chisinau, Moscow, and elsewhere.

[28] It should be noted that the OSI and SCCA were the most prolific publishers in the region at the time. The SCCA Annual Exhibition catalogues are some of the most interesting, conceptually driven art books I’ve ever seen. The books are radically inconsistent from one to the next, and most embody a kind of pure experimentation with the medium. The framing of information through experimental graphic design, combined with rich original content, makes any

1993 roku^[24].

Jak ujmuję to Jonathan Peizer: „Dziesięciolecie komunizmu nauczyły ludzi pod żadnym pozorem nie współpracować ze sobą, nie współdziałać, nie komunikować się i nie ufać sobie nawzajem”^[25]. Chociaż istnieje długa historia performansów, w których wykonawcy stosują presję bezpośrednio wobec struktur władzy społeczeństwa zamkniętego, to panowało oczywiście kulturowe wahanie wobec dobrowolnego praktykowania sztuki politycznie czy społecznie zaangażowanej. Owo podejście do działania zbiorowego, ów moment ingerencji w proces twórczy – to były rzeczy nowe. Zapis konferencji towarzyszącej wystawie *Polifonia* stwierdza jednoznacznie, że poprzez włączenie do procesu świadomości społecznej wystawa tworzy nowe możliwości dla sztuki.

Mészöly wspomina również, że oczekiwała, iż poruszone zostaną bardziej drażliwe tematy społeczne, takie jak wojna w Bośni, aborcja, prawa gejów czy mniejszość romska. Na tej samej konferencji węgierski kurator László Beke stwierdził, że „właśnie przyjechał z Tallinna i Bukaresztu, gdzie oglądał Doroczne Wystawy SCCA, i wystawa tallińska podnosi te same kwestie, o których tu rozmawiamy”^[26]. Rozmawiałem o tym z archiwistką SCCA w Tallinnie i powiedziała mi, że ten moment był dla ich środowiska niczym lądowanie UFO^[27].

Pierwotny tytuł wystawy, wymieniony w pierwszym ogłoszeniu o naborze, brzmiał *Nylivan*, co po węgiersku znaczy „oczywiście”. Od najwcześniejszej koncepcji celem było przebicie membrany percepcji i świadomości społecznej. W nadzwyczaj bogatym^[28] katalogu wystawy

[24] Ibid.

[25] J. Peizer, *The Dynamics of Technology...*, op. cit., s. 19.

[26] S. Mészöly, *Polyphony*, op.cit.

[27] To samo powiedziano mi m.in. w Pradze, Bukareszcie, Wilnie, Kiszyniowie i Moskwie.

[28] Należy zauważyć, iż OSI i SCCA zaliczały się do najpłodniejszych wydawców w regionie w owym czasie. Katalogi Dorocznych Wystaw SCCA to jedne z najciekawszych konceptualnych książek artystycznych, jakie kiedykolwiek widziałem. Różnią się od siebie radykalnie,

for *Polyphony*, the exhibition concept itself is credited to the Board of the SCCA, consisting of Katalin Neray, Krisztina Jerger, Suzanne Mészöly, Gabor Andrasi, and Gabor Pataki. András Szántó is credited as an adviser. Mészöly is then credited as the curator, which I think we can assume to mean organizer in the administrative and bureaucratic sense.

Octavian Esanu writes in his recent book that this vagueness was an effort to maintain ambivalence about authorship and not give direct credit to any one author who performed the sacred act of selection or came up with this revolutionary concept.^[29] According to Esanu, "In the Popperian 'open society,' impersonal institutional mechanisms and procedures, rather than individuals, are to enact key decisions."^[30] *Polyphony* taught incredible lessons about media, perception management, and bureaucracy as medium. And with the exhibition an undeniably unique occurrence had emerged – a mutation bringing with it an unnaturally advanced approach to tactical artmaking and curatorial strategy, years ahead of its emergence in the West, and coalescing in the unlikely conditions of the East, an occurrence that I will refer to as an *anomaly*.

Ex Oriente Lux

Evolving simultaneously to *Polyphony* is the 1993 exhibition from the SCCA Bucharest called *Ex Oriente Lux*, curated by Călin Dan. The SCCA Bucharest opened in April of 1993, and by the end of the month plans for the Annual Exhibition were already in motion. The stated purpose of the exhibition was "awakening media consciousness," and the title has a mystical connotation meaning "out of the east comes light." This was seen as Romania's first media exhibition, and at the time it very much branded itself as a groundbreaking event. It appears

SCCA publication a wonderfully rare artifact.

[29] Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, 98.

[30] *Ibid.*, 99.

Polifonia jako autorzy koncepcji wystawy wymienieni są członkowie zarządu SCCA: Katalin Neray, Krisztina Jerger, Suzanne Mészöly, Gabor Andrasi i Gabor Pataki. András Szántó podpisany jest jako konsultant. Mészöly jest dodatkowo wymieniona jako kuratorka, co, jak sądzimy, oznacza organizatorkę w sensie administracyjnym i biurokratycznym.

Octavian Esanu pisze w niedawno opublikowanej książce, że owa niejasność była zamierzona i miała na celu podtrzymanie niepewności co do autorstwa poprzez niewymienianie tych, którzy dokonywali świętej sztuki wyboru albo całą rewolucyjną koncepcję wymyślili^[29]. Według Esanu „w popperowskim «otwartym społeczeństwie» to nie jednostki podejmują kluczowe decyzje, ale bezosobowe procedury i mechanizmy instytucjonalne”^[30]. Wystawa *Polifonia* była niesamowitą lekcją na temat mediów, zarządzania percepcją oraz biurokracji jako medium. Wraz z nią powstało bezsprzecznie jedyne w swoim rodzaju zjawisko: mutacja przynosząca nienaturalnie zaawansowane podejście do taktycznego praktykowania sztuki i strategii kuratorskiej, o lata wyprzedzająca podobne trendy na Zachodzie i materializująca się nieoczekiwanie na Wschodzie – zjawisko, które nazywać będę *anomalyą*.

Ex oriente lux

Równolegle z *Polifonią* rozwijała się wystawa *Ex oriente lux* w SCCA w Bukareszcie; jej kuratorem był Călin Dan. Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w stolicy Rumunii rozpoczęło działalność w kwietniu 1993 roku i już na koniec tego miesiąca zaplanowano Dorończą Wystawę. Jej deklarowanym celem było „obudzenie świadomości medialnej”, a tytuł posiadał konotację mistyczną: *ex oriente lux* to po łacinie „światło przychodzi ze wschodu”. Pokaz

większość to czyste eksperymentowanie z medium. Bogata, oryginalna treść i eksperymentalny układ graficzny czynią z każdej publikacji SCCA rzadkiej klasy artefakt.

[29] O. Esanu, *The Postsocialist Contemporary*..., op. cit., s. 98.

[30] *Ibid.*, s. 99.

that no one, not even the artists themselves, saw it coming.

The original open call for *Ex oriente lux* received almost no proposals back from the artist community. It was determined that a new media literacy workshop would be undertaken in August of 1993 to equip artists with the knowledge to make proposals. This was facilitated by advisers Geert Lovink, Keiko Sei, and Egon Bunne. The workshop occurred mainly in Bucharest but had versions that happened in Timisoara and Tirgu Mures. The exhibition would open in November and coincide with Romania Video Week, an event held in conjunction with the exhibition and its collateral lectures and screenings. This would allow the SCCA to fly in many outside contributors, journalists, and curators to bear witness and even provide reportage. The writeups about the exhibition that are included in the catalogue as "essays" are from the visiting art world. Each convey glowing and life-changing experiences about hope and potential. A few thank George Soros directly for the amazing trip.

When I interviewed Nina Czegledy, she marveled at the hands-on approach that Lovink and Sei had with the artists. In his curatorial text, Călin Dan refers to the newly "trained artists" who became the contributors to the exhibition. And Egon Bunne was brought in as a creative producer, to help make all the technical magic happen with these newly empowered "makers." According to Dan, an organization called Fundatia Arte Vizuale (FAV), which was a very important agent for exporting experimental film and video in Romania, handled the overall production of artworks at *Ex oriente lux*. Their business model was to cater to clientele with very low costs. This rationalized their NGO foundation status and allowed them to receive funding. Almost all experimental film production in the '90s and '00s was done through their studios. The media company handled production and post-production and was funded by the Open Society Institute of Romania.^[31]

[31] Interview with Călin Dan on January 16, 2019.

uznano za pierwszą rumuńską wystawę sztuki mediów i stał się on wydarzeniem przełomowym. Wydaje się, że nikt, nawet sami artyści, tego nie przewidział.

W odpowiedzi na pierwsze ogłoszenie o naborze prac na wystawę *Ex oriente lux* nie przysłyły prawie żadne zgłoszenia. Postanowiono, że w sierpniu 1993 roku odbędą się warsztaty dla artystów mające poszerzyć ich wiedzę w zakresie nowych mediów i nauczyć ich pisania wniosków. Przeprowadzili je Geert Lovink, Keiko Sei i Egon Bunne. Zajęcia odbywały się głównie w Bukareszcie, ale także w Timișoarze i Târgu Mureș. Wystawa otworzyła się w listopadzie, towarzyszyły jej wykłady i pokazy filmowe, a także wydarzenie specjalne w postaci Rumuńskiego Tygodnia Wideo. To pozwoliło SCCA zaprosić wielu artystów, dziennikarzy i kuratorów z zewnątrz, by wzięli udział, a nawet sporządzili relację. Omówienia wystawy, które zawarto w katalogu jako „eseje”, to dzieła gości z międzynarodowego świata sztuki. Każdy z autorów wspomina o wspaniałych, zmieniających życie doświadczeniach, o nadziei i potencjale. Kilku bezpośrednio dziękuje Sorosowi za niezwykłą wycieczkę.

Gdy rozmawiałem z Niną Czegledy, opowiadała ze zdumieniem o praktycznym podejściu Lovinka i Sei do uczestniczących w warsztacie artystów. W swoim tekście kuratorskim Călin Dan wspomina o świeżo „przeszkolonych artystach”, którzy zostali uczestnikami wystawy. Egona Bunne ściągnięto jako producenta kreatywnego, by pomógł im w pełni wykorzystać możliwości technologicznej „magii”. Według Dana ogólną produkcją prac na wystawę *Ex oriente lux* zajmowała się organizacja pod nazwą Fundatia Arte Vizuale (FAV), która odegrała bardzo ważną rolę w promowaniu eksperymentalnego filmu i wideo w Rumunii. Jej model biznesowy polegał na świadczeniu usług w bardzo niskich cenach. To uzasadniało status fundacji i pozwalało FAV pozyskiwać środki. Niemal cała eksperymentalna produkcja filmowa lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku powstała w jej studiach. FAV oferowała produkcję i postprodukcję, a jej działalność finansował rumuński Instytut Społeczeństwa Otwartego^[31].

[31] Wywiad z Călinem Danem, 16 stycznia 2019.

Currently the director at MNAC in Bucharest, Dan noted that "the exhibition budget was \$100,000, which is by today's standard the budget I have at the Museum of Contemporary Art for one year. But this was for one exhibition." This level of collaboration in cultural production between artists, theorists, and ambitious media production companies was unheard of at the time. Even more astonishing is to consider that this advanced technological level of production would have been asymmetrically advanced for anyone anywhere, but especially so for Romanians. Few in Romania could afford a new television set, let alone this kind of advanced communications technology that was suddenly made easily accessible.

01010101

The open call for this 1994 exhibition was as follows:

ROMANIA IS BREAKING THE ELECTRONIC FRONTIER

The 2nd Annual Exhibition of SCCA Bucharest keeps the focus on the new media.

An international jury will select 19 projects, according to the theme *The Artistic Discourse as a Reflection of the Community* and its consequent goals:

- To research the capacities of the artists to assume a social identity beyond the limits of their status
- To debate the potential crisis developing in critical areas of the society
- To explore the interactive potential of communities living outside of the information

Agenda

July-October: the artists will work in villages, factories, mental institutions, slums, hospitals, etc., in

Dan, dzisiaj dyrektor Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej w Bukareszcie, mówi, że „budżet wystawy wynosił sto tysięcy dolarów, tyle, co - uwzględniając inflację - mam dzisiaj na cały rok w MNAC. A to było na jedną wystawę”. Ten poziom współpracy pomiędzy artystami, teoretykami i ambitnymi firmami produkcyjnymi w zakresie produkcji prac był czymś niesłychanym w owym czasie. Równie zdumiewający jest fakt, że ten zaawansowany technologicznie poziom produkcji byłby czymś niezwykle wszędzie na świecie, ale zwłaszcza w wypadku Rumunii. Niewielu Rumunów stać było wtedy na nowy telewizor, nie mówiąc już o nowoczesnych technologiach komunikacyjnych, które udostępniono artystom.

01010101

Ogłoszenie o naborze prac na wystawę 01010101 (1994) brzmiało następująco:

RUMUNIA PRZEKRACZA CYFROWĄ GRANICĘ

II Doroczna Wystawa SCCA w Bukareszcie podtrzymuje skupienie na nowych mediach.

Międzynarodowe jury wybierze 19 projektów, biorąc pod uwagę główny temat: *Dyskurs artystyczny jako odzwierciedlenie społeczności* oraz szczegółowe cele wystawy

- zbadanie, jak artyści mogą przyjmować tożsamości społeczne wykraczające poza ograniczenia ich statusu
- omówienie potencjalnego kryzysu rozwijającego się w krytycznych obszarach społeczeństwa
- przeanalizowanie interaktywnego potencjału społeczności funkcjonujących poza dostępem do informacji.

Harmonogram

Lipiec - październik: artyści będą działali w wioskach, fabrykach, zakładach psychiatrycznych, slumsach, szpitalach itd., wypracowując strategię asymilacji, która może, ale nie musi,

order to develop a strategy of assimilation which may or may not become a substantial site-specific art event. The whole process will be documented and compiled in order to be transmitted via e-mail, facsimile, telephone.

November 2-4: A dialogue will be established through electronic media between the artists and the communities they explored - on one side - and the public assembled in a central location in Bucharest on the other. Performances, slides projections, films, videos, music, etc., will be included in this multi-media event.

An international jury of specialists will judge - via Internet - all the projects, and award a prize to the one fulfilling the best expectations concerning the social inter-reaction and the communicational effectiveness. An international conference/debate on the related issues will take place simultaneously, in real space and time. The event will be accessible by Internet and Transpac. All persons interested in discussing political correctness in Central-Eastern Europe/media-scape/art limitations in the electronic era are invited to log in.

For details, contact the SCCA staff: Calin Dan, Artistic Director, Tel: 40-1-3112192, Tel/fax: 40-1-3112193, Email: anex@csac.buc.soros.ro

The prospectus mentions artists going into the fringes of society, places that are arguably very experimental contexts in which to pursue socially engaged art practices. In the catalogue for 01010101, SCCA director Călin Dan describes the exhibition as "a new approach towards the social environment. It was a way to abolish the physical distance between the artist as an individual and the audience who was previously considered an abstraction. To try to deliver another language of communication between artist

przekształcić się w specyficzne dla miejsca wydarzenie artystyczne. Cały proces zostanie zarejestrowany i zmontowany w celu transmisji za pośrednictwem poczty elektronicznej, faksu, telefonu.

2-4 listopada: Za pośrednictwem mediów elektronicznych nawiązany zostanie dialog pomiędzy z jednej strony artystami i społecznościami, które badali, a z drugiej publicznością zgromadzoną w centrum Bukaresztu. Częścią tego multimedialnego wydarzenia będą performansy, projekcje slajdów, filmy, prace wideo, muzyka itd.

Złożone z ekspertów międzynarodowe jury oceni - za pośrednictwem internetu - wszystkie projekty i nagrodzi ten najlepiej spełniający oczekiwania w zakresie społecznej interakcji i komunikacyjnej efektywności. Jednocześnie odbędzie się międzynarodowa konferencja/debata, podczas której poruszone zostaną zagadnienia związane z wystawą. Wydarzenie będzie dostępne za pośrednictwem sieci Internet i Transpac. Wszystkie osoby zainteresowane polityczną poprawnością w Europie Środkowo-Wschodniej / sferą medialną / ograniczeniami sztuki w epoce elektronicznej zapraszamy do zalogowania się.

Szczegółowe informacje: Călin Dan, Dyrektor Artystyczny, Tel. 40-1-3112192, Tel/fax: 40-1-3112193, E-mail: anex@csac.buc.soros.ro

Czytamy tu o artystach udających się na marginesy społeczeństwa, w miejsca tworzące nader eksperymentalny kontekst dla tworzenia sztuki społecznie zaangażowanej. W katalogu wystawy Călin Dan nazywa 01010101 przykładem „nowego podejścia do środowiska społecznego” i pisze: „Chodziło o likwidację fizycznego dystansu pomiędzy artystą jako jednostką a widownią, wcześniej traktowaną jako abstrakcja. O próbę stworzenia nowego języka komunikacji pomiędzy artystą

and public.”^[32] He also states that his secret curatorial ambition was to assimilate the artists as a collective force, as a part of his own practice. I asked Dan if, as both a curator and artist, he felt like he was “creating artists.” He said, “No.” The exhibition itself lasted only a couple of days, and while the book is an incredible document of the experiments, the sentiment, and the overall effort, one does not get a sense that the grand Annual Exhibition as a physical experience itself really mattered.

Alchemic Surrender

Some of the earliest SCCA Annual Exhibitions had an unprecedented understanding of weaponizing context for holistic purposes in the name of art.^[33] These actions, unlike any prior in the history of art, were done as a means to not only confront the past but exorcise it. This pattern of exhibitions ritualized the use of sacred heritage sites or recently demilitarized zones in a manner akin to cultural voodoo.

One such example is the controversial exhibition *Alchemic Surrender* from 1994, curated by former SCCA Kiev curator Marta Kuzma, the current dean of the Yale School of Art. This brief intervention posing as an exhibition took place on a naval base in the Crimean Sea aboard the active battleship *Slavutych*. Consecrating acts of emasculation, transgression, capitulation, and desecration gave new meaning to the notion of conversion therapy. Such exhibitions were radical interventions of Cold War ritual, spirituality, protest, and cultural metabolization.

Enter Bill McAlister, who was an upper-echelon fixture in the Network with the title of cultural policy director. Mészöly answered to him. Both Mészöly and Călin Dan referred to McAlister joking-not-jokingly as a British spy. He took over Mészöly's

a publicznością”^[32]. Dan stwierdza również, że jego skrywaną ambicją jako kuratora było „zasymilowanie” uczestniczących w wystawie artystów w zbiorową siłę w ramach jego własnej praktyki. Gdy zapytałem go, czy jako kurator i zarazem artysta czuł, że „tworzy artystów”, odpowiedział przecząco. Sama wystawa trwała zaledwie kilka dni i choć katalog jest niezwykle ciekawym dokumentem eksperymentów, atmosfery i ogólnego wysiłku, nie ma się wrażenia, by wielka Doroczna Wystawa miała tak naprawdę znaczenie jako fizyczne doświadczenie.

Alchemiczna kapitulacja

Niektóre z pierwszych Dorocznych Wystaw SCCA wykazywały się bezprecedensowym zrozumieniem tego, jak w imię sztuki i w celach holistycznych polityczniać kontekst^[33]. Działania te, niepodobne do żadnych wcześniejszych w historii sztuki, miały za zadanie nie tylko skonfrontowanie się z przeszłością, ale także jej wyegzorcyzmowanie. Szereg wystaw rytualizował wykorzystanie miejsc uświęconych tradycją albo stref niedawno zdemilitaryzowanych w sposób, który można by nazwać kulturowym voodoo.

Przykładem może być kontrowersyjna wystawa *Alchemiczna kapitulacja*, przygotowana w 1994 roku przez byłą kuratorkę kijowskiego SCCA Martę Kuźmę, obecnie dziekan Yale School of Art. Ta pozująca na wystawę krótka interwencja miała miejsce w bazie marynarki wojennej na Morzu Czarnym, na pokładzie pozostającego w czynnej służbie okrętu wojennego *Sławutycz*. Konsekwencją aktów demaskulinizacji, transgresji, kapitulacji i profanacji nadało nowe znaczenie pojęciu terapii konwersyjnej. Wystawy takie jak ta były radykalnymi połączeniami zimnowojennego rytuału, duchowości, protestu i kulturowej metabolizacji.

Poznajmy teraz Billa McAlistera, wysoko postawionego długoletniego urzędnika Sieci, pełniącego funkcję dyrektora polityki kulturalnej.

role briefly from 1996 to 1998, but had been in Soros's inner circle since 1989. He was a tennis buddy. When I interviewed McAlister, he spoke about his own connections being what secured access to the battleship *Slavutych*. “Remember that this was a very strange time. The Black Sea fleet was Soviet. They had to separate the fleet. In one port you suddenly had Russian fleets and Ukrainian fleets. No journalists could go to Sevastopol because it had been a militarized zone.”^[34]

McAlister mentioned a meeting in the secret chamber of the Admiral of the navy where, together with Kuzma, they presented the forthcoming projects they selected. Full permission was given in the name of art, democracy, and freedom. With intentions set, the curator and her band of marauders entered the sacred setting and performed a spiritual intervention. The powerful precedent that this exhibition sets for art and context as a weapon is undeniable and deserves repeated explanation.

Weaponized Aesthetics

The open call for *Alchemic Surrender* is written like a manifesto. Very likely it is written like an “ironic manifesto,” but irony does not age well, and the open call says serious things about “takeover” and “striking while the iron is hot.” Kuzma raised white surrender flags all around the boat. In naval speak, an action with these intentions is referred to as a “false flag.” Pirates deceptively used this tactic to bring the enemy in and then attack them. Imagine for one second how potent this prank of language is in the newly divided militaristic hot zone. Ilya Chichkan, a Ukrainian Maurizio Cattelan who was the boyfriend of Kuzma at the time of the exhibition, brought in baby mutant cadavers. According to McAlister there

Jego podwładną była Suzanne Mészöly. Zarówno ona, jak i Călin Dan nazywają go - pół żartem, pół serio - brytyjskim szpiegiem. W latach 1996-1998 McAlister na krótko przejął rolę Mészöly, jednak już od 1989 roku należał do kręgu najbliższych współpracowników Sorosa. Grywał z nim w tenisa. W rozmowie ze mną McAlister opowiadał o tym, jak użył swych koneksji, by załatwić zgodę na wejście na pokład *Sławutycza*. „Nie zapominajmy, że to był bardzo dziwny czas. Flota Czarnomorska była radziecka. Trzeba ją było podzielić. Nagle w jednym porcie cumowały jednostki rosyjskie i ukraińskie. Do Sewastopola nie wpuszczano prasy, bo była to strefa zmilitaryzowana”^[34].

McAlister wspominał o spotkaniu w tajnym gabinecie admirała marynarki wojennej, gdzie wraz z Kuźmą prezentowali wybrane nadchodzące projekty. W imię sztuki, demokracji i wolności udzielona została pełna zgoda na ich realizację. Określiwszy swe cele, kuratorka i jej banda maruderów weszli w uświęconą przestrzeń i dokonali duchowej interwencji. Dobitny precedens, jaki wystawa ta tworzy dla sztuki i kontekstu rozumianych jako polityczna broń, jest niezaprzeczalny i wymaga bardziej szczegółowego omówienia.

Estetyka jako broń

Ogłoszenie o naborze na wystawę *Alchemiczna kapitulacja* brzmi jak artystyczny manifest. Pisano je zapewne jako „manifest ironiczny”, ale ironia nie starzeje się ładnie, a czytamy w nim poważne rzeczy o „przejmowaniu” i „kuciu żelaza póki gorące”. Kuźma wywiesiła na całym okręcie białe flagi oznaczające poddanie się. W języku wojskowym działanie takie nazywa się operacją *false flag* („pod obcą banderą”). Taktyki tej używali piraci, by zwabić nieprzyjacielski okręt i zaatakować go. Wyobraźmy sobie przez moment, jak nośny był ten językowy żart w świeżo podzielonej zmilitaryzowanej gorącej strefie. Ilja Cziczkan, ukraiński Maurizio Cattelan, ówczesny partner Kuźmy, przywiózł fotografie zmutowanych płodów w formalinie. Według

[32] Călin Dan, *01010101* (Bucharest: SCCA, 1994).

[33] See the Exhibition History in the Addendum.

[32] Călin Dan, *01010101*, SCCA Bukareszt, 1994.

[33] Zob. spis wystaw w Załączniku.

[34] Interview with Bill McAlister on December 11, 2020.

[34] Wywiad z Billem McAlisterem, 11 grudnia 2020.

were dozens of them. He installed them in the hulls of the ship in a cross between a fish tank and a reliquary, their forms distorted by the bulging convex glass.

This boat was theirs! Arsen Savadov and Yuriy Senchenko made by far the most memorable and possibly most iconic artwork of the entire history of the SCCA Network in their surreal balletic tale *Voices of Love* (1994). Seen as the great icon of '90s art from the Ukraine, the three-channel video projection meanders through the *Slavutych* like a decolonizing dream-scape popping in and out of view. Naval officers dressed in tutus engage in hypnotic and nonsensical rituals treating machine parts like fetishistic talismans. Sacraments are taken. Superior and inferior are the same. This is now a new kind of family. This exhibition is the recursive Trojan horse that *The Influencing Machine* is modeled upon.

The term *czarina* is used in multiple accounts of this project as a way to describe Marta Kuzma. It is a way, of course, to describe the behavior of Kuzma as someone who is a girlboss, a culture manager, someone who is beyond reproach in their decisions. And she is an inspiration for leading that character through such an incredible feat of diplomacy, bureaucracy, and exhibition-making. According to Tatiana Kochubinska, during this time the word "curator" in the post-Soviet territory is associated with KGB men.^[35] Such a radical exorcism of post-Soviet space would likely create such associations.

I will hazard to say here that this was not an exhibition but a superstitious ritual to desecrate this power structure for political activism.

For all of the work involved to launch this unprecedented exhibition on an active battleship in the Crimean Sea, once again the grand Annual Exhibition of the SCCA existed for two days with a press preview and a private opening. Who was this for? With

McAlistera były ich dziesiątki. Wyeksponował je w bulajach okrętu w taki sposób, że utworzyły krzyż pomiędzy akwariem i relikwiarzem, a grube wypukłe szkło zniekształcało przedstawione formy.

Okręt był ich! Arsen Savadov i Jurij Senczenko stworzyli zdecydowanie najbardziej pamiętne i być może najbardziej ikoniczne dzieło w całej historii Sieci SCCA: surrealistyczny balet zatytułowany *Głosy miłości* (1994). Ta trójkanałowa projekcja wideo, uważana za wielką ikonę ukraińskiej sztuki lat 90., meandruje po *Sławutyczu*, pojawiając się i znikając jak dekolonizujący krajobraz ze snu. Marynarze ubrani w białe spódniczki odprawiają hipnotyczne i absurdalne rytuały, traktując elementy uzbrojenia jak fetyszystyczne talizmany. Przyjmowane są sakramenty. Różnica pomiędzy wysokim i niskim znika. To jest teraz nowa rodzina. Wystawa *Alchemiczna kapitulacja* jest powracającym koniem trojańskim, na wzór którego zaprojektowano *Maszynę wpływu*.

W kilku relacjach dotyczących tego historycznego projektu Marta Kuźma określana jest mianem „carycy”. Chodzi tu oczywiście o nawiązanie do jej zachowania jako kobiety-bossa, menedżerki kultury, kogoś, kto jest bez zarzutu w swych decyzjach. A także kogoś, kto jest w stanie urzeczywistnić tak niewiarygodne przedsięwzięcie dyplomatyczno-biurokratyczno-wystawiennicze. Według Tatiany Kochubinskiej w owym czasie słowo „kurator” kojarzy się w przestrzeni postradzieckiej z agentami KGB^[35]. Tak radykalny egzorcizm tej przestrzeni wywołałby zapewne takie skojarzenia. Zaryzykuję twierdzenie, że *Alchemiczna kapitulacja* nie była wystawą, lecz zabobonnym rytuałem, mającym sprofanować tę strukturę władzy dla politycznego aktywizmu.

Cały wysiłek, jaki trzeba było włożyć w zorganizowanie tej bezprecedensowej wystawy na pozostającym w czynnej służbie okręcie wojennym na Morzu Czarnym, nie zmienia faktu, że wielka Doroczna Wystawa SCCA trwała zaledwie dwa dni, łącznie z pokazem

bombast, the *New York Times* covered *Alchemic Surrender* with a big photo spread. According to interviews with Savadov, none of the artists who participated in this exhibition ever saw or received the incredible catalogue that was produced. The effect of such a PR campaign has multiple beneficiaries and helps to further a very specific narrative about power structures. While this project remains for me the most radical use of context and directionalized artistic practice, I do not think of this as an exhibition at all, but rather a militaristic deployment of art as a weapon.

Soros Realism

When the legacy of the Network is discussed in terms of an artistic tendency or trend, people often use the term "Soros Realism," coined by Serbian art historian Miško Šuvaković. It is often seen as a negative label for the kind of "identity art" that the Network produced. The Soviet Union and Socialist Realism represented the absolute control of creative expression, a literalization of propaganda channeled directly from the state and rendered like an ideology through the blessed hand of the artisan and into the figuration of the devout communist.

With Soros Realism, there is the feeling that this new figuration now comes naturally and indirectly through the free will of the artist, the newly endowed individual. This new language was a form of identitarian art that looked aspirationally forward, away from a dark nationalistic place or back to the closed system of the Soviet Union. Emphasizing an upward path toward Europeanization and becoming part of the global family, it evoked a reconstruction of the country and its culture. This was the dream of neoliberalism and free-market individualism. Within the SCCA Network, many artists made projects that explored this prism of their essence – their Estonian-ness or Ukraine-ness. It would become the standard kind of work encountered in important survey exhibitions after the fall of the Berlin Wall, in global biennials, or in the period of Balkan exhibitions in the late '90s and early '00s.

prasowym i zamkniętym wernisażem. Dla kogo była ta impreza? „New York Times” poświęcił jej rozkładówkę. Według wywiadów z Savadovem żaden z uczestniczących w wystawie artystów nigdy nie otrzymał ani nawet nie widział na własne oczy wspianego katalogu. Efekt takiej kampanii *public relations* ma wielu beneficjentów i wspiera bardzo specyficzną narrację na temat struktur władzy. Podczas gdy projekt ten pozostaje dla mnie najbardziej radykalnym przykładem wykorzystania kontekstu i ukierunkowanej praktyki artystycznej, nie widzę w nim wystawy, lecz raczej militarystyczne użycie sztuki jako politycznej broni.

Realizm Sorosa

W omówieniach dziedzictwa Sieci w kategoriach artystycznej tendencji czy trendu spotykamy się nieraz z określeniem Realizm Sorosa, ukułym przez serbskiego historyka sztuki Miško Šuvakovića. Traktuje się je często jako negatywną etykietkę dla „sztuki tożsamości” w rodzaju tej, którą produkowała Sieć. Wprowadzenie doktryny socrealizmu oznaczało całkowitą kontrolę twórczej ekspresji, udośłownienie propagandy płynącej bezpośrednio od państwa i tłumaczonej błogosławioną ręką artysty na figuratywne przedstawienie oddanego komunisty.

W wypadku „Realizmu Sorosa” ma się wrażenie, że ta nowa figuracja powstaje teraz naturalnie i pośrednio za sprawą wolnej woli artysty, człowieka, który otrzymał szczególne wiano. Ten nowy język był formą sztuki tożsamości, która patrzyła aspiracyjnie naprzód, odwracając się zarówno od mroków nacjonalizmu, jak i zamkniętego systemu Związku Radzieckiego. Akcentując kurs na europeizację i dołączenie do globalnej rodziny, sugerowała przebudowę kraju i jego kultury. To było marzenie neoliberalizmu i wolnorynkowego indywidualizmu. W ramach Sieci SCCA wielu artystów realizowało projekty, które badały ów pryzmat ich istoty – ich estońskość czy ukraińskość. Tego rodzaju twórczość miała stać się standardem w ważnych wystawach przekrojowych po upadku Muru Berlińskiego, na globalnych biennale czy w okresie wystaw bałkańskich na przełomie XX i XXI wieku.

[35] Tatiana Kochubinska, "Navigating Inertia and Sailors in Skirts – Revisiting 'Alchemic Surrender' (1994) on a Ukrainian Battleship," *cultbytes.com*, 2021.

[35] Tatiana Kochubinska, *Navigating Inertia and Sailors in Skirts – Revisiting 'Alchemic Surrender' (1994) on a Ukrainian Battleship*, *cultbytes.com*, 2021.

Eastern European identity is an endless cycling of oppressions. It must be remembered that these regions were the playthings of geostrategic zealots. Any one country could have lived for a period under the Hapsburgs, Prussians, Russians, Nazis, Soviet Union, Allied Forces, NATO, EU, UN, Schengen, NGOs, GOs, QUANGOs, covert proxies, and now Russia again. How can you tell such a people what their identity is when they might want to finally ask that question for themselves?

Conceptual Arithmetic

As so much occurring within the Network was a bricolage of languages being assimilated from the influence of Western conceptual strategies, Šuvaković identifies a conceptual arithmetic that commonly makes up a work of "Soros Realism":

(a) new media (trans-national) + (b) local (regional) themes = (c) presentation 'of' erased traces of culture.^[36]

Like the Macarena, it became an ethnographic dance of desire and projection. To unpack this, the Estonian curator and art historian Anders Härm states:

This created a paradoxical, split Soviet/socialist subject, whose identity was based on identification with the phantasmatic or imaginary image of the West, on the one hand, and on the fear of the (more or less) repressive local state apparatus, on the other. It was like living in a transitory state, where the confined physical body, traumatically separated from the mind, was waiting to be somehow reunited with

[36] Miško Šuvaković, "The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta," *platformaSCCA* 3 (January 2002): <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>.

Tożsamość środkowoeuropejska to niekończący się cykl zniewolenia. Należy pamiętać, że region był zabawką w rękę geostrategicznych zelotów. Dany kraj mógł znajdować się pod panowaniem kolejno Habsburgów, Prus, Rosji, hitlerowskich Niemiec, ZSRR, aliantów, NATO, UE, ONZ, Schengen, organizacji pozarządowych, organizacji rządowych, quasi-organizacji pozarządowych, tajnych pełnomocników i teraz znowu Rosji. Jak powiedzieć takim ludziom, jaka jest ich tożsamość, gdy wreszcie będą chcieli sami zadać to pytanie?

Konceptualna arytmetyka

Biorąc pod uwagę, że wiele z tego, co działo się w Sieci, było brikolazem językowym inspirowanym przez zachodnie strategie konceptualne, Šuvaković proponuje następujące równanie definiujące typową twórczość spod znaku Rrealizmu Sorosa:

(a) nowe media (ponadnarodowe) + (b) lokalne (regionalne) tematy = (c) prezentacja wymazanych śladów kultury^[36].

To był etnograficzny taniec pragnienia i projekcji, coś w rodzaju macareny. Jak pisze estoński kurator Anders Härm:

Efektom było powstanie paradoksalnego, rozszczepionego radziecko/socjalistycznego podmiotu o tożsamości opartej z jednej strony na utożsamieniu z fantazmatycznym albo wyobrażonym obrazem Zachodu, a z drugiej na lęku przed (mniej lub bardziej represyjnym) lokalnym aparatem władzy. To było jak życie w państwie przejściowym, gdzie uwięzione fizyczne ciało, traumatycznie oddzielone od umysłu, czekało, by

[36] Miško Šuvaković, *The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta*, „platforma SCCA”, nr 3 (styczeń 2002), <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>.

it, as if the true Self was located in the West and the surrounding reality was just an unreal experience. Thus it did not make a lot of sense to bother oneself with inter-Eastern-European relations.^[37]

The Network essentially created three kinds of artists. There were international biennial artists who did the NGO dance best and presented their regions in an aspirational European patois, a universal artistic language. They would likely speak great English and be able to mingle within any international art scene. Then there were the local limit testers who put on whatever hat the open call requested and embraced the new conditions. They were part of a new wave of technology or trends and yet might not be as accessible to an international audience. And then, beyond the periphery in outer darkness, there were those who were not included in the art-of-the-open-society dialogue, who we learn almost nothing about due to a practice of exclusion. They were either part of the open-call process and rejected, or were holdovers from the preexisting art world.

Communism Never Happened

To spin the prism further, in 2008 I made an exhibition about Soros Realism called *Communism Never Happened*, titled after a work by Romanian artist Ciprian Mureșan. The exhibition included several artworks that are now in *The Influencing Machine*. This exhibition opened on the twentieth anniversary of the fall of the Berlin Wall at a gallery positioned along the notorious "death strip" dividing East

[37] Anders Härm, "On the Genealogy of 'Soros Realism': The 'Making of' International Eastern European Art (1989–2004)," in *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 4, (2018): 7–30.

zostać z nim na powrót połączonym, tak jakby prawdziwe „ja” mieściło się na Zachodzie, a otaczająca rzeczywistość była jedynie nierealnym doświadczeniem. W tej sytuacji nie było wielkiego sensu troszczyć się o relacje w obrębie Europy Wschodniej^[37].

Sieć stworzyła artystów trojakiemu rodzaju. Byli więc międzynarodowi artyści biennialowi, którzy najzgrabniej tańczyli NGO-sowego kontredansa i prezentowali swe regiony w aspiracyjnym europejskim żargonie, uniwersalnym języku artystycznym. Zwykle mówili płynnie po angielsku i odnaleźliby się na dowolnej międzynarodowej scenie artystycznej. Następnie byli lokalni sprawdzacze granic, przebierający się w dany kostium w zależności od wymogów zawartych w ogłoszeniu o naborze i z otwartymi rękami witający nową rzeczywistość. Stanowili oni część nowej fali technologii czy trendów, a jednak niekoniecznie musieli być znani międzynarodowej publiczności. Wreszcie byli ci, którzy tkwiąc w peryferyjnym półmroku, nie uczestniczyli w dialogu „sztuki społeczeństwa otwartego”, o których ze względu na praktykę wykluczenia nie dowiadujemy się prawie nic. Nadsyłałi oni zgłoszenia na wystawy, ale bez powodzenia, albo stanowili pozostałości dawnego świata sztuki.

Komunizmu nigdy nie było

W 2008 roku przygotowałem wystawę na temat realizmu sorosowskiego *Komunizmu nigdy nie było* (tytuł zaczerpnięty z pracy rumuńskiego artysty Cipriana Mureșana). Kilka dzieł z niej pokazywanych jest w ramach *Maszyny wpływu*. Wystawa otworzyła się w dwudziestą rocznicę upadku Muru Berlińskiego w galerii mieszczącej się na terenie „pasa śmierci”, który ciągnął się wzdłuż muru rozdzielającego

[37] Anders Härm, *On the Genealogy of "Soros Realism": The "Making of" International Eastern European Art (1989–2004)*, „Kunstiteaduslikke Uurimusi”, nr 4 (2018), s. 7–30.

and West that cut through the city of Berlin. The concept of the exhibition, like Ciprian Mureșan's iconic work, was to treat communist propaganda records like a raw material and repurpose them into a new message. It used the artworks as case studies for diagnosing the symptoms for how cultural memory falls apart.

The Schengen Agreement came into full effect in early 2008, and the wave of official Europeanization was sweeping the continent. Inherent to that wave was the specter of communism, a visionary societal alternative that was formerly global in reach and was now reduced to a cliché of marketing signs, Cuba Libres, and nostalgia tourism. The press release for the exhibition used mental fitness exercises that are prescribed to patients with Alzheimer's or dementia. Do math equations in your head. Keep a diary. Draw a map from memory. Learn a new language. Each were instructions offering different modes of archiving, processing, assimilating, and forgetting. The artworks were the disease and the cure, acting as ciphers for this parallel reality and strategies for metabolizing our Cold War pathologies.

Synchronization of the Network

The case-study exhibitions and programming analyzed here are mainly from the early period of the Network, from 1992 to 1995, when it is in full swing after a robust emergence. There is much nutritious data to be drawn from this period. At this time the wayfinding of the Network is still in controllable motion. According to all witnesses, the centers were to be relatively autonomous, but in this early stage there was a clear template for disciplined operational protocols. In addition to orientation training sessions and the *Manual*, directors' meetings would be held often in different SCCA cities. At these meetings SCCA directors were able to discuss their organizational culture, troubleshooting together what difficulties they encountered and creating strategies for collaboration.

"I'm sure I encouraged people to make copycat exhibitions of *Polyphony*," said Suzy Mészöly when asked

wschodnią i zachodnią część miasta. Koncepcja wystawy, tak jak ikoniczna praca Mureșana, zakładała potraktowanie dokumentacji komunistycznej propagandy jako surowego materiału i wykorzystanie jej dla stworzenia nowego przekazu. Dzieła sztuki służyły tu jako studia przypadku umożliwiające zdiagnozowanie symptomów tego, jak rozpada się pamięć kulturowa.

Kraje Europy Wschodniej przystąpiły do układu z Schengen w 2008 roku i przez kontynent przetoczyła się fala oficjalnej europeizacji. Jej nieodłączną częścią było widmo komunizmu, wizjonerskiej alternatywy społecznej niegdyś o globalnym zasięgu, teraz zredukowanej do kliszy marketingowych oznakowań, koktajli Cuba Libre i nostalgicznej turystyki. W nocy prasowej wystawy można było znaleźć opisy ćwiczeń umysłowych zalecanych chorym na alzheimera albo demencję. Rób w głowie obliczenia matematyczne. Prowadź dziennik. Narysuj mapę z pamięci. Naucz się nowego języka. Wszystko to były instrukcje oferujące rozmaite tryby archiwizowania, opracowywania, przyswajania i zapomniania. Dzieła sztuki były tu chorobą i lekarstwem jednocześnie, działając jako szyfr dla owej równoległej rzeczywistości i dostarczając strategii metabolizowania naszych zimnowojennych patologii.

Synchronizacja Sieci

Analizowane tu wystawy i projekty pochodzą głównie z wczesnego okresu działania Sieci, z lat 1992-1995, kiedy była ona w pełnym szwungu po energicznym początku. Z okresu tego można zaczerpnąć wiele użytecznych danych. W owym czasie Sieć wciąż porusza się po kontrolowalnej trajektorii. Wedle relacji wszystkich świadków poszczególne centra posiadały sporą dozę autonomii, jednak na tym wczesnym etapie istniał wyraźny schemat dyscypliny operacyjnej. Istniał *Podręcznik*, organizowane były szkolenia, odbywały się również spotkania dyrektorów, podczas których omawiali oni kulturę organizacyjną, wspólnie rozwiązując napotkane problemy i tworząc strategie współpracy.

about these similarities. Călin Dan said, "I was inspired by her work and her thinking. But I was someone who was very interested in innovation and someone who understood his job at the OSI as bringing something new to Romania."

By synchronizing this advanced form of socially engaged curatorial practice, it was possible to create an artificial form of emergent behavior. It spread like a virus and at a velocity that was theretofore impossible, especially compared to how ideas were assimilated across borders in the West in analogue times. The art world is balkanized on a good day. What happened in Eastern Europe in the '90s was the most coherent and simultaneous expressions that we can document in terms of cross-border sensibilities and the art world speaking in unison.

A Hidden History of Socially Engaged Practice

In Bordeaux, France, in March of 1996, the art world would celebrate the arrival of something new. *Traffic*, curated by Nicholas Bourriaud, opened to a stir. Bourriaud had taken the exhibition medium from the frozen aspic of passive objects to an activated interactivity, a living stage inhabited with artworks leaning toward use. He turned the film into a documentary of its own making.

Carl Freedman from *Frieze* was not convinced. *Traffic* and Bourriaud's concept of 'relationality' were just too unspecific to be capable of defining a new art, especially when so many of the works did little to support the exhibition's premise. This was an ambitiously funded exhibition which was only able to provide the viewer with a largely familiar array of objects and images. With the primary beneficiaries of *Traffic* tending to be the participating artists and their associates, Bourriaud may need to look at what actually constitutes the socio-political determinants of his 'inter-human space.'^[38]

[38] Carl Freedman, "Traffic," *Frieze*, issue 128, September 5, 1996.

„Jestem pewna, że zachęcałam ludzi, żeby robili wystawy naśladujące *Polifonię*” – powiedziała Mészöly, zapytana o te podobieństwa. Călin Dan stwierdził: „Byłem zainspirowany jej działalnością i sposobem myślenia. Bardzo interesowało mnie nowatorstwo, a swą działalność w ramach OSI rozumiałem jako misję zapoznawania Rumunii z czymś nowym”.

Synchronizując te zaawansowane formy społecznie zaangażowanej praktyki kuratorskiej, można było wywołać sztuczną postać zachowania emergentnego. Rozprzestrzeniała się ona jak wirus i to w tempie dotąd niespotykanym, zwłaszcza gdy się zważy, jak idee przenikały przez granice na Zachodzie w analogicznych czasach. Świat sztuki jest zbałkanizowany na dzień dobry. To, co wydarzyło się w Europie Wschodniej w latach 90., było nadzwyczaj spójną i czasowo zsynchronizowaną ekspresją wrażliwości międzynarodowej w sztuce, przykładem świata sztuki mówiącego jednym głosem.

Tajna historia sztuki społecznie zaangażowanej

W Bordeaux we Francji w 1996 roku świat sztuki miał uczcić nadejście czegoś nowego. Z szumem otwierała się wystawa *Traffic*, której kuratorem był Nicolas Bourriaud. Bourriaud zerwał z rozumieniem wystawy jako nieruchomej, zastygłej przestrzeni, gdzie dzieła sztuki są biernie „konsumowane”, stawiając w zamian na uruchomioną interaktywność; wystawa była żywą sceną zamieszkaną przez dzieła skłaniające do użytku. Odwołując się do terminologii kina, można by powiedzieć, że zamiast filmu fabularnego widz dostawał dokument o kręceniu tegoż.

Carl Freedman z pisma „*Frieze*” nie był przekonany: „*Traffic* i stworzona przez Bourriauda koncepcja «relacyjności» to były propozycje zbyt niekonkretne, by mogły zdefiniować nową sztukę, zwłaszcza że tak wiele z prezentowanych prac w niewielkim stopniu spełniało główne założenia wystawy. Był to pokaz finansowany w ambitny sposób, który jednak okazywał się tylko zestawem przedmiotów i obrazów, a więc czymś zasadniczo znajomym. Głównymi beneficjentami wystawy byli uczestniczący w niej artyści oraz ich współ-

But this exhibition would inspire Bourriaud to write his famous text *Relational Aesthetics* (1998), a book that would rocket Bourriaud into the spotlight as the new clairvoyant auteur of contemporary art. The book and its follow-up, *Postproduction* (2002), would be prescribed to budding curatorial students like myself as a compass for navigating the way things were going. I always felt that relational aesthetics was a bourgeois transactional model. The art world as a behavioral space is already scripted with so many languages of posturing, speaking, and transacting that it is challenging to imagine that there might ever be any unselfconsciousness moments within it.

Unlike the social experiments happening in *Polyphony* or *01010101*, no one was truly engaged in these situations of social engagement, which were in reality merely performative. In *Artificial Hells*, her seminal book on participatory art, Claire Bishop explains that "the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder,' is now repositioned as a co-producer or participant."^[39]

The transactional nature of things happening within the participatory art of Eastern Europe, occurring years earlier, always made me pause. When discussing notions of emergent behavior specific to the Network and its influence, Octavian Esanu very casually uses the term "immaculate conception," as if the SCCA played midwife to a natural occurrence. In curatorial history, when we think about exhibitions that were pioneering in the language of socially engaged practice, the first one is *The 42nd Street Art Project* in Manhattan, produced by Creative Time late in the summer of 1993.

[39] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012), 2.

pracownicy, co oznacza, że Bourriaud powinien być może przyjrzeć się temu, co rzeczywiście stanowi społeczno-polityczne determinanty tej «przestrzeni międzyludzkiej»^[38].

Wystawa *Traffic* zainspirowała jednak Bourriauda do napisania jego słynnego tekstu *Estetyka relacyjna* (1998; wyd. pol. 2012), książki, która zapewniła mu sławę nowego jasnowidza sztuki współczesnej. Wraz z jej dalszym ciągiem, tomem zatytułowanym *Postproduction* [*Postprodukcja*] (2002), stanowiła lekturę zadawaną studentom studiów kuratorskich takim jak ja, by służyć jako kompas do zorientowania się, skąd wieje wiatr. Mnie estetyka relacyjna zawsze wydawała się burżuazyjnym modelem transakcyjnym. Świat sztuki jako przestrzeń behawioralna gra według scenariuszy tytułu języków pozowania, mówienia i zawierania transakcji, że trudno sobie wyobrazić, by mogły w nim istnieć jakiegokolwiek niesamoświadome momenty.

W odróżnieniu od eksperymentów społecznych, jakimi były wystawy *Polifonia* czy *01010101*, nikt tak naprawdę nie uczestniczył w tych sytuacjach społecznego zaangażowania, które w rzeczywistości były jedynie performatywne. W *Sztucznych piekłach*, swojej wpływowej książce o sztuce partycypacyjnej, Claire Bishop wyjaśnia, że artysta jest postrzegany mniej jako indywidualny wytwórca konkretnych przedmiotów, a bardziej jako współpracownik i wytwórca sytuacji; dzieło sztuki jako skończony, przenośny, sprzedawalny produkt podlega redefinicji w bezterminowy albo długoterminowy projekt o niejasnym początku i końcu; odbiorca zaś, wcześniej postrzegany jako widz albo obserwator, zyskuje status współproducenta albo uczestnika^[39].

Transakcyjny charakter tego, co działo się lata wcześniej w partycypacyjnej sztuce Europy Wschodniej, zawsze dawał mi do myślenia. Wypowiadając się na temat idei zachowania emergentnego w kontekście Sieci i jej

[38] Carl Freedman, *Traffic*, „Frieze”, nr 128 (5 września 1996).

[39] Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Scripted Avant-Garde

Through the summer and fall of 1993, more than twenty-four American artists, architects, and designers of international repute transformed Manhattan's historic West 42nd Street, the "essential democratic street," into a dynamic, around-the-clock public art exhibition. Participating artists took 42nd Street on its own terms in both form and content, creating temporary, site-specific works in, on, and around storefront display windows, theater marquees, roll-down security gates, posters, commercial billboard spaces, and sidewalks. In many cases, participating artists involved passersby and members of the community in the actual making of their pieces.

This project has no curator openly mentioned anywhere. Creative Time has no records of who developed the concept, devised the open-call stipulations, or provided funding to support the project. We might argue that it was then-director Cee Scott Brown, but it also looks like a concept created by the city and the New York State Urban Development Corporation for 42nd Street development. Suzanne Mészöly, however, claims this exhibition was a major inspiration for *Polyphony*, even though her open call was already sent out in February of 1993. Creative Time lists the Open Society Foundations as a featured sponsor. The chain reaction of exhibitions opening at the end of 1993 that would mimic the concept and spread it throughout the Network happens at a velocity unseen in the history of art.

wpływu, Octavian Esanu od niechęci używa określenia „niepokalane poczęcie”, jakby SCCA odgrywały jedynie rolę akuszerki, a poród był całkowicie naturalny. Gdy w polu historii kuratorstwa myślimy o wystawach wprowadzających język sztuki społecznie zaangażowanej, to pierwszą z nich jest *The 42nd Street Art Project*, zorganizowana przez Creative Time latem 1993 roku na Manhattanie.

Awangarda według scenariusza

Latem i jesienią 1993 roku ponad dwudziestu amerykańskich artystów, architektów i projektantów o międzynarodowej renomie zamieniło zabytkową West 42nd Street na Manhattanie, „kwintesencję ulicy demokratycznej”, w dynamiczną, całodobową wystawę sztuki publicznej. Uczestnicy potraktowali ulicę z dobrodziejstwem inwentarza zarówno formalnego, jak i treściowego, tworząc tymczasowe prace *site-specific*, dla których sceną, tłem i otoczeniem były witryny sklepowe, markizy teatralne, zwijane rolety, plakaty, billboardy i chodniki. W wielu wypadkach artyści wciągali do tworzenia prac przechodniów i członków lokalnej społeczności.

Kurator tego projektu nie jest nigdzie wymieniony. Creative Time nie mają żadnych danych na temat tego, kto rozwinął koncepcję, określił wymagania konkursowe czy pozyskał finansowanie. Można by przekonywać, że był to ówczesny dyrektor Cee Scott Brown, ale równie dobrze mogła to być koncepcja stworzona przez miasto i stanowiąca agencję rozwoju w celu rewitalizacji 42nd Street. Suzanne Mészöly twierdzi jednak, że wystawa na Manhattanie była jednym z głównych źródeł inspiracji dla *Polifonii*, mimo że ogłoszenie o naborze do tej ostatniej ukazało się już w lutym 1993 roku. Creative Time wymienia Fundację Społeczeństwa Otwartego jako sponsora. Reakcja łańcuchowa w postaci wystaw naśladujących nowojorski pomysł, które pod koniec 1993 roku rozchodzą się po Sieci, następuje w tempie niemającym precedensu w historii sztuki.

Immaculate Conception

Could one argue that at some point in the mid-1990s, the SCCA Network, with all its facilities, financial power, focused training in avant-garde practices, and network cohesion, might have been more advanced than the organically networked West? Especially in terms of internet usage, philosophies, and applications? Octavian Esanu repeats the Habermasian idea of "catching up" to the West, but uses references that are either unaware of or actively elide the history of the Soros Centers for Contemporary Art. The idea of "catching up" might in fact be an extreme misnaming if the inverse is the case. According to Esanu, contemporary art is part of a twentieth-century global process of political, economic, and cultural liberalization that won its way in opposition to nationalism (and fascism), state socialism, and communism earlier in the century. In the universe of this modernizing discourse, Esanu claims quite literally that "contemporary art was born as if by the divine intervention of the SCCA program."^[40] Ex nihilo.

Antipolitics

Izabel Galliera is an academic who has identified the advanced case of socially engaged practice within the SCCA as well. I came into contact with her research after I had made the archive and identified the pattern for myself. In her book *Socially Engaged Art After Socialism* (2017), the art of this time occurs based on transitory conditions. She offers no analysis to say this was an emergent behavior of socially engaged practice unique to this story or that it was actively created by the SCCA. Rather, she posits that the SCCA merely made itself available to being a major protagonist at the right time.

Esanu and Galliera use the idea of "antipolitics" as a way to discuss the political intent of the Network and the art that was coming out

Niepokalane poczęcie

Czy dałoby się powiedzieć, że w połowie lat 90. Sieć SCCA z całym swym zapleczem, możliwościami finansowymi, szczegółową wiedzą na temat praktyk awangardowych i wewnętrzną spójnością była bardziej zaawansowana od organicznie usieciowionego Zachodu? Octavian Esanu powtarza tezę Jürgena Habermasa o „doganianiu Zachodu”, ale jego rozmówcy albo nie znają historii SCCA, albo świadomie ją przemilczają. „Doganianie” może być w istocie określeniem krańcowo błędnym, skoro mamy do czynienia z przypadkiem odwrotnym. Według Esanu sztuka współczesna jest elementem globalnego dwudziestowiecznego procesu politycznej, gospodarczej i kulturowej liberalizacji, która zwycięsko wyszła ze starć z nacjonalizmem (i faszyzmem), państwowym socjalizmem i komunizmem. W uniwersum tego modernizującego dyskursu Esanu twierdzi całkiem dosłownie, że „sztuka współczesna zrodziła się jakby zrzędzeniem boskim z programu SCCA”^[40]. Ex nihilo.

Antypolityka

Izabel Galliera jest badaczką, która również ujrzała w SCCA zaawansowany przypadek praktyki społecznie zaangażowanej. Natknąłem się na jej prace po tym, jak stworzyłem archiwum i sam wpadłem na ten trop. W napisanej przez nią książce *Socially Engaged Art after Socialism* [Sztuka społecznie zaangażowana po socjalizmie] sztuka ówczesna powstaje w oparciu o warunki przejściowe. Galliera nie analizuje tego, czy praktyka społecznie zaangażowana wyłoniła się sama jako zachowanie emergentne, czy też została aktywnie wykreowana przez Sieć SCCA. Sugeruje raczej, że Sieć w odpowiednim momencie niejako mimochodem weszła w rolę głównego bohatera.

Esanu i Galliera omawiają polityczny zamiar Sieci i sztuki tworzonej

of it. It was art that didn't engage with the right-wing or communist left. Both Esanu and Galliera consider these changes in the art worlds of Eastern Europe through a passive tense, flowing within the transitory conditions provided. With this perspective, "This happened, it happened due to a variety of organic and urgent factors, but this is what happened." I do not believe this is accurate. The SCCA Network was not an accidental host but a cultural operative, a change agent, and a well-designed machine. The purpose of this research is to show that an intentioned opposite was the case. This is a case study in the paradox of free will and determinism.

There is an artist contract from the SCCA Moldova that stipulates that funding cannot be used for creating political influence, propaganda purposes, for interfering with a democratic election, legal processes, lobbying, or for promoting a particular political agenda. This contract is a great way to protect the Network if anyone should audit their intentions in the future. In this way the artist has been contractually advised to not make a political artwork but instead to create a political artwork. No one can stop the free will of the people.

Cargo Cult

The Hungarian subtitle of the exhibition *Polyphony was Social Context as Medium*. At the *Polyphony* conference, the Hungarians spoke incessantly about the project as an emergent phenomenon aimed at engaging the art experience politically through aggressively political means. Getting access to desecrate a live battleship, exorcising monuments, exposing cracks, accelerating change. These are very avant-garde political gestures. There is an aggressively political intention, but then there is this contract that says otherwise.

Combine this with the differing ideas of responsibility for what happened: there was an open call that demanded certain requirements, a board that selected and groomed the project,

w jej ramach w kategoriach „antypolityki”. Była to sztuka, która nie angażowała się ani po stronie prawicy, ani komunistycznej lewicy. Oboje badacze traktują interesujące nas zmiany w świecie sztuki poszczególnych krajów regionu w trybie biernym, by tak rzec, jako coś, co wyłoniło się samistnie w przejściowej rzeczywistości. „To i to się wydarzyło, było to wynikiem rozmaitych organicznych i nagłych czynników, ale tak właśnie się zdarzyło”. Uważam, że jest to błędna perspektywa. Sieć SCCA nie była przypadkowym gospodarzem, lecz kulturowym krzewicielem, agentem zmiany, a także dobrze zaprojektowaną machiną. Celem niniejszej pracy jest wykazanie, że radykalne zmiany, o których mowa, nastąpiły dlatego, że ktoś tego chciał. Jest to studium paradoksu wolnej woli i determinizmu.

W umowie zawieranej z artystami przez mołdawskie SCCA znajduje się zapis, iż przyznany grant nie może być wykorzystany w celu budowania wpływu politycznego, siania propagandy, ingerowania w demokratyczne wybory czy legalne procesy, lobbowania ani promowania jakiegokolwiek opcji politycznej. Umowa ta świetnie zabezpiecza Sieć na wypadek, gdyby w przyszłości ktoś zechciał zbadać jej intencje. W ten sposób artyście umownie doradzono, by nie robił pracy politycznej, ale zrobił pracę polityczną. Nikt nie może powstrzymać wolnej woli ludu.

Kult cargo

Podtytuł węgierskiej wystawy *Polyfonia* brzmiał: *Kontekst społeczny jako medium*. Na towarzyszącej wystawie konferencji Węgrzy nieustannie mówili o swym projekcie jako emergentnym fenomenie mającym wciągać doświadczenie artystyczne w politykę agresywnie politycznymi środkami. Sprofanowanie okrętu wojennego, egzorcyzmowanie pomników, ujawnianie pęknięć, przyspieszanie zmiany. To są bardzo awangardowe gesty polityczne. Intencja jest agresywnie polityczna, ale z drugiej strony mamy umowę, gdzie powiedziane jest coś przeciwnego.

Dodajmy do tego różne koncepcje odpowiedzialności za to, co się wydarzyło: ukazywało się ogłoszenie o naborze, gdzie stawiano określone wymogi, jury wybierało dany projekt,

[40] Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, 29.

[40] O. Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, op. cit., s. 29.

and then a curator who dispersed it into the public space. The press release told a different story about how the artists themselves wanted to leave the white cube, how they wanted to engage social space, how they wanted to do this with new media. The curator is merely a messenger of coincidental timing. Similar to the vagueness of who came up with the amazing concept and curated *Polyphony*, this is again resorting to a form of voice and thinking in which "This just happened. It was gonna happen anyways. And it happened." And this is not true. It's disingenuous to think it is.

The SCCA Network landed all around Eastern Europe like a UFO. A synchronized network of asymmetrically powerful change agents with profound intention. Considered through the lens of social biology, the arrival of the Network was point zero: the point at which a socially engineered virus was injected into a community. This was a community that already suffered from a rotating hegemonic inferiority complex, a kind of geopolitical Stockholm syndrome. Take us to our leader. This time the antidote was a solid weapons-grade dose of freedom and democracy – not from American imperialism but a neoliberal corporate entity. The indigenous society rippled and adapted their culture in accordance with these new sacred traditions.

This is the very definition of a "cargo cult," which we often simply call "culture" or a "trend." In this case, however, it is highly recursive, unnaturally occurring, and self-replicating. A cargo cult is when, without pretext, a Coke bottle drops into the midst of an uncontacted tribe and you are able to witness the ripple effect of that point of contact and how language is built from it henceforth. Like any good marketing campaign or new religious movement, the SCCA Network arrived with newly designed patterns for transcendental emancipation: ideas of recruitment, proselytization, ideas of devotion and heresy, spiritual communication technologies, a brand of cognitive behavior therapy found in artificially advanced socially engaged practice and, let's not forget, the desire to save the world. Seekers became finders.

chuchając nań i dmuchając, a następnie kurator wypuszczał go w przestrzeń publiczną. Jednak nota prasowa opowiadała inną historię: o tym, jak to sami artyści chcieli wyjść poza white cube galerii, jak to oni chcieli się zaangażować w przestrzeń społeczną, jak to oni chcieli zrobić to za pomocą nowych mediów. Kurator jest jedynie heroldem przypadkowej zbieżności czasowej. Podobnie jak w wypadku niejasności i niedopowiedzeń na temat tego, kto wpadł na pomysł i przygotował *Polifonię*, tu również mamy do czynienia z komunikatem typu: „To po prostu się wydarzyło. Wydarzyłoby się tak czy owak. Więc się wydarzyło”. A to jest nieprawda. Nieuczciwie byłoby myśleć, że to prawda.

Sieć SCCA wylądowała w całej Europie Wschodniej niczym UFO. Zsynchronizowana sieć asymetrycznie wpływowych agentów zmiany połączonych wspólną intencją. Z punktu widzenia biologii społecznej pojawienie się Sieci było punktem zerowym: punktem, w którym socjotechniczny wirus został wprowadzony do organizmu społeczności. Była to społeczność, która cierpiała już na rotacyjny hegemoniczny kompleks niższości, rodzaj geopolitycznego syndromu sztokholmskiego. „Zabierzcie nas do naszego przywódcy”. Tym razem antidotum miała być solidna, wstrząsowa dawka wolności i demokracji – podana nie przez amerykański imperializm, lecz przez neoliberalną osobę prawną. Miejscowe społeczeństwo zafalowało i przystosowało swą kulturę do tych nowych uświęconych tradycji.

To właśnie jest definicja „kultu cargo”, często nazywanego przez nas po prostu „kulturą” albo „trendem”. W tym wypadku jest on jednak wysoce rekursywny, samoreplikujący i pojawia się w sposób nienaturalny. Z kultem cargo mamy do czynienia wtedy, gdy butelka Coca-Coli spada z nieba na teren zamieszkały przez plemię żyjące dotąd bez kontaktu z resztą świata, a my możemy obserwować efekty tego zetknięcia, w tym narodziny nowego języka. Jak każda dobra kampania marketingowa czy nowy ruch religijny, Sieć SCCA oferowała nowo zaprojektowane wzorce transcendentalnej emancypacji: idee werbunku, nawracania, pobożności i herezji, technik duchowej łączności, rodzaj terapii poznawczo-behawioralnej obecnej w nienaturalnie zaawansowanej

Coercive Philanthropy

The Polish curator and art historian Karolina Labowicz-Dymanus should really be credited as the person who wrote the first proper book that looked critically at the Network titled *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa - cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Budapeszt* (2016). Published in Polish, her text was the first to explore the *Procedures Manual* and draw links between synchronicities that were far more critically minded than Izabel Galliera or Octavian Esanu. She even dares to confront the network and its hypocrisies, revealing details about not-so-best practices.^[41]

In a later text titled *The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s*,^[42] Labowicz-Dymanus looks at how this movement in art censors not by forbidding but by financing. The term she uses for this is "coercive philanthropy," a term coined by Robert Brustein to discuss the Ford Foundation's pioneering of such a philanthropic model. This is a concept most easily associated with neoliberalism, as when corporate powers actively groom political messaging and content (particularly with museum programming). It's pretty easy to identify once you have a word for it. It's a form of astroturfing that we see regularly furthering the interests of museum board members in the West.^[43] But

[41] Labowicz-Dymanus interviewed SCCA Kiev Director Jerzy Onuch at length and managed to get some important inside information about the SCCA Kiev and the transition away from Marta Kuzma's era. One important detail, which acts as an analogy to the legacy of the archive, is that the SCCA Kiev Archive disappeared when Kuzma left. Onuch suggests that Kuzma took it with her.

[42] Karolina Labowicz-Dymanus, "The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s," *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 2019.

[43] In regard to the evolution of this philanthropic methodology in venture capitalism, this term is really relevant

sztuce zaangażowanej, a także – nie zapominajmy – chęć uratowania świata. Poszukiwacze stali się znalazcami.

Filantropia wymuszająca

Osobą, która napisała pierwszą książkę krytycznie przyglądającą się Sieci, jest tak naprawdę polska kuratorka i historyczka sztuki Karolina Łabowicz-Dymanus. W tekście zatytułowanym *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa - cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Budapeszt* (2016), wydanym pierwotnie po polsku, ona pierwsza analizuje *Podręcznik procedur* i kreśli paralele pomiędzy synchronizacjami dalece bardziej krytyczne w zamyśle od tego, co piszą Galliera czy Esanu. Ośmiela się nawet obnażyć hipokryzję Sieci, ujawniając szczegóły nie najlepszych praktyk^[41].

W późniejszym tekście, zatytułowanym *The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s* [Korporacyjne i rynkowe strategie dla sztuki współczesnej w Europie Wschodniej w latach 90. XX wieku], Łabowicz-Dymanus bada, jak Sieć – i ogólniej sztuka finansowana przez NGO-sy – cenzuruje nie zabraniając, lecz finansując^[42]. Zjawisko określa, używając terminu „filantropia wymuszająca”, ukutego przez Roberta Brustaina w kontekście Fundacji Forda, która była pionierką tego modelu dobroczynności. Najłatwiej skojarzyć go z neoliberalizmem, jak wtedy, gdy korporacyjne potęgi aktywnie wpływają na polityczny przekaz i treści (zwłaszcza w wypadku programów muzealnych). Rzecz jest dość łatwa do zidentyfikowania, gdy się ją nazwie. Jest to rodzaj

[41] Łabowicz-Dymanus przeprowadziła obszerny wywiad z szefem SCCA w Kijowie Jerzym Onuchem, uzyskując cenne informacje na temat tej placówki i jej rozwoju po epoce Marty Kuźmy. Dowiedziała się między innymi czegoś, co stanowi analogię do losów Archiwum Sieci, a mianowicie, że archiwum kijowskiego SCCA zniknęło wraz z odejściem Kuźmy. Onuch sugeruje, że zabrała je ona sama.

[42] Karolina Łabowicz-Dymanus, *The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s*, „Proceedings of the Art Museum of Estonia”, 2019.

in this case we are looking at an "immaculate conception" – the first point at which the creative energy is released (or rather controlled).

This model puts the artist in a position in which they must produce art according to what the Network wants, otherwise they might not have their work accepted and their career will not advance. When you frame that against something like an organized religion that is sweeping the nation, it's easier to understand how one might compromise oneself in order to walk the righteous path, thus becoming indoctrinated.

NGO Art

I would identify NGO art as art funded by an NGO. It should not be confused with the Western idea of a not-for-profit gallery or public institution, despite the tendency to make that mistake. NGOs are proxies of governmental and corporate interests. In America, the Anti-Defamation League and the Southern Poverty Law Center are prominent NGOs who are active in social spaces and helping to define hate culture. Big tech are the world's NGO gods. In Eastern Europe, NGOs represent a supragovernmental structure that controls interest in media, political lobbying, and the practice of everyday life.

NGO art is art that infiltrates the fringes of a community in the name of art. It is art acting as an active limit tester. In the case of the SCCA Network, NGO art takes the form of experiments in tactical anthropology that use ideas of tactical media (hacker, situationist, advanced technology to infiltrate media, political discourse, internet). It uses advanced notions of context by using sacred

today in many ways. It is how art galleries coerce collectors into buying two works on the condition that the collector leverages their influence on acquisition committees to place one artwork in a public collection and get one for their private investment portfolio. Artists demand it, collectors offer it, galleries extort it, and the public unknowingly enjoys it. The museum is merely a cover, or what's known as a "useful idiot."

astroturfingu, regularnie stosowanego, by promować interesy członków zarządu zachodnich muzeów^[43]. W tym jednak wypadku patrzymy na „niepokalane poczucie” – pierwszy punkt, w którym kreatywna energia zostaje uwolniona (a raczej okiełznana).

W modelu tym artysta musi tworzyć sztukę zgodną z oczekiwaniami Sieci, w przeciwnym bowiem razie jego praca może zostać odrzucona i jego kariera nie rozwinie się. Gdy dodamy do tego wpływ wywierany przez Sieć jako rodzaj zorganizowanej religii, łatwiej nam będzie zrozumieć, że można było pójść na kompromis i wkroczyć na słuszną ścieżkę, tym samym poddając się indoktrynacji.

Sztuka NGO-sów

Sztukę NGO-sów [NGO art] zdefiniowałbym jako sztukę finansowaną przez organizacje pozarządowe, czyli NGO. Tej ostatniej nie należy – jak to się często czyni – mylić z tym, co na Zachodzie rozumie się pod pojęciem galerii niekomercyjnej czy publicznej instytucji artystycznej. W USA do potężnych NGO-sów, które działają w przestrzeni publicznej, pomagając zdefiniować kulturę hejtu, należą Anti-Defamation League i Southern Poverty Law Center. Bogami świata NGO-sów są wielkie korporacje technologiczne. W Europie Wschodniej NGO-sy stanowią ponadrządową strukturę kontrolującą interesy w mediach, lobbingu politycznym i praktyce życia codziennego.

Sztuka NGO-sów to sztuka, która przenika społeczne marginesy w imię sztuki. To sztuka działająca jako aktywny tester granic. W przypadku Sieci SCCA sztuka NGO-sów przyjmuje postać eksperymentów w dziedzinie antropologii taktycznej, przeprowadzanych przy użyciu mediów taktycznych (hakerska,

[43] Jeżeli chodzi o rozwój filantropijnej metodologii w kapitalizmie wysokiego ryzyka, to termin „filantropia wymuszająca” jest dzisiaj aktualny z wielu powodów. Opisuje on, jak galerie wymuszają zakup od razu dwóch prac pod warunkiem, że dany kolekcjoner użyje swych wpływów, by jedna trafiła do publicznej kolekcji, podczas gdy druga trafia do jego prywatnego portfela inwestycyjnego. Artyści tego chcą, zbieracze się na to zgadzają, galerie tego żądają, a publiczność nieświadomie lubi to. Muzeum jest zaledwie przykrywką, tym, co nazywa się „użytecznym idiotą”.

historical sites. It encourages artists to work with fringe demographics (institutions of interest to the NGO movement such as insane asylums, Roma communities, disabled communities, factory workers, orphanages). It engages passersby and uninformed publics with experiments in situational media. It is art and practice using bureaucracy as a conceptual/tactical material. It promotes a specific brand of identity art found in pro-EU/nationalism, Western identitarian activism, and neoliberal values. Within this there is the arguable use of art as a communication technology for “decolonization,” which in turn results in widespread neoliberal colonization. The rise in biennial culture only served as a delivery mechanism for the new NGO art and the new open-society curators. Today the emphasis on socially engaged practice within curatorial education and the art world at large borders on cult-like fanaticism.

An avant-garde without resistance is a mediocrity. According to academic Lioudmila Voropai, “The SCCA soon became monopolists on the empty market of cultural-political services. Club members believed themselves to be the only representatives of contemporary art in their countries (and this was often true).”^[44] The open calls were a formality, and the Network’s institutional policy was one of exclusion, despite the obvious irony.

The SCCA curators were worldbuilders who were running a laboratory. They were given incredible budgets and power to perform tactical anthropology experiments in public space, to “decolonize” public space. In this period we see the development of new strategies of activism incubating relationships between activists, scholars, and artists. This would spread via the imminent biennial culture, a literal forum for gentrifying and indoctrinating the art world with talking points, strategies, tactics, culture, and practice. This is a visible moment

[44] Lioudmila Voropai, “Institutionalization of Media Art in the Post-Soviet Space: The Role of Cultural Policy and Socioeconomic Factors,” lecture given at “re:place: On the Histories of Media, Art, Science and Technology,” Berlin, 2007.

sytuacjonistyczna, zaawansowana technologia służąca do infiltracji mediów, dyskursu politycznego, internetu). Sztuka ta odwołuje się również do zaawansowanej koncepcji kontekstu, wykorzystując uświęcone miejsca historyczne. Zachęca artystów, by pracowali z marginalnymi grupami społecznymi, które są interesujące dla ruchu NGO (Romowie, niepełnosprawni, robotnicy fabryczni, podopieczni zakładów psychiatrycznych i sierocińców). Angażuje przechodniów i niezorientowaną publiczność w eksperymenty oparte na mediach sytuacjonistycznych. Jest to sztuka i praktyka wykorzystująca biurokrację jako materiał konceptualny/taktyczny. Promuje ona specyficzną odmianę sztuki tożsamościowej powiązaną z prounijnym nacjonalizmem, zachodnim identytarystycznym aktywizmem i wartościami neoliberalnymi. Do tego mamy tu wątpliwe użycie sztuki jako technologii komunikacyjnej w imię „dekolonizacji”, czego efektem jest jednak rozpowszechniona neoliberalna kolonizacja. Powstanie kultury biennale było jedynie pasem transmisyjnym dla nowej sztuki NGO-sów i nowych kuratorów społeczeństwa otwartego. Dzisiaj w edukacji kuratorskiej i ogólnie w świecie sztuki nacisk na praktykę społecznie zaangażowaną graniczy z kultowym fanatyzmem.

Awangarda, która nie stawia oporu, może być co najwyżej przeciętna. Według badaczki Lioudmily Voropai „SCCA stały się wkrótce monopolistą na pustym rynku usług kulturalno-politycznych. Poszczególne centra uważały się za jedynego reprezentanta sztuki współczesnej w danym kraju (co było często prawdą)”^[44]. Postępowania kwalifikacyjne były formalnością, a instytucjonalna polityka Sieci – jak na ironię – oparta była na wykluczeniu.

Kuratorzy SCCA byli budowniczymi światów prowadzącymi laboratorium. Dostali do dyspozycji ogromne środki oraz władzę przeprowadzania w przestrzeni publicznej eksperymentów w zakresie antropologii taktycznej,

[44] Lioudmila Voropai, *Institutionalization of Media Art in the Post-Soviet Space: The Role of Cultural Policy and Socioeconomic Factors*, referat na konferencji „re:place: On the Histories of Media, Art, Science and Technology”, Berlin, 2007.

of inception. There was a noticeable spike in the use of experimental and sacred sites to frame art experiences or decolonize spaces, or make social experiments with uninformed publics. This is how trends in fashion and culture work, but it is arguably a visible anomaly of emergent behavior.

When I asked Esanu about comparing the "catching up" experience that contemporary art had to another creative industry such as music and theater, he said "he couldn't make that comparison because he didn't see art connected to those areas of culture in terms of the purpose it serves. Contemporary art's main function is to be a watchdog or a permanent critique of society because that is something that is not accepted in society."^[45]

The Muravska Report

Global art without roots means nothing.

Harald Szeemann

In her internal report mapping the activities of the SCCA Network, performed for the Open Society Institute, Larisa Muravska provided the most comprehensive exit report of the SCCA Network project. She interviewed every center director, representative board members, and nonpartisan members of the local art world. The report is vast, with questionnaires, data on

[45] Interview with Esanu on November 11, 2018.

„dekolonizowania” tej przestrzeni. W okresie tym dzięki rozwojowi nowych strategii aktywistycznych zawiązują się relacje pomiędzy aktywistami, naukowcami i artystami. Zjawisko rozprzestrzenia się następnie za pośrednictwem kultury biennale, będących platformami gentryfikacji i indoktrynacji sztuki za pomocą argumentów, strategii, taktyk, kultury i praktyki. Jest to ewidentny moment nowego początku. Następuje wyraźny wzrost wykorzystania lokalizacji eksperymentalnych i uświęconych jako ramy dla doświadczeń artystycznych celem „dekolonizowania” przestrzeni albo przeprowadzania eksperymentów społecznych z udziałem niezorientowanej widowni. Tak właśnie działają trendy w modzie i kulturze, lecz można też powiedzieć, że mamy tu do czynienia z ewidentną anomalią zachowania emergentnego.

Gdy poprosiłem Octaviana Esanu o porównanie doświadczenia „doganiania” w przypadku sztuki współczesnej i innej branży kreatywnej, takiej jak muzyka czy teatr, odpowiedział: „Nie mogę tego porównać, bo sztuka zasadniczo różni się od tych dziedzin pod względem pełnionej funkcji. Głównym zadaniem sztuki współczesnej jest być strażnikiem albo permanentnym krytykiem społeczeństwa, ponieważ jest ona tym, czego społeczeństwo nie akceptuje”^[45].

Raport Muravskiej

Globalna sztuka bez korzeni nie znaczy nic.

Harald Szeemann

Najpełniejszym raportem końcowym na temat Sieci SCCA jest wewnętrzne sprawozdanie sporządzone przez Larisę Muravską dla Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Muravska rozmawiała z dyrektorem każdego ośrodka, reprezentatywnymi członkami zarządu oraz neutralnymi przedstawicielami lokalnej sceny artystycznej. Raport jest obszerny, z kwestionariuszami, danymi

[45] Wywiad z O. Esanu, 11 listopada 2018.

spending over time from each center, feedback, challenges, current needs, and shortcomings. The report came out in May of 2002, when the SCCA's sunset years had long set.

What was the state of the Network and what were the outcomes of its existence based on the expectations of the Open Society Institute? A straightforward question on the questionnaire asks how each center was able to effect a "visible influence on public policy as a goal." All the centers talk about "new artistic strategies and the center playing a larger role in society or at the level of policy advice. Their work shows evidence of having created awareness of issues ranging from minority rights, AIDS, ethnic conflicts, and xenophobia. Funding has been the biggest problem for everyone. No local neo-capitalist philanthropic savior stepped in to support the new trend in art that the SCCA initiated. The Euro and the internet proved to be a bubble in 2000, especially for Soros. Shifting into a state of independence and breaking away from the OSI was not simple. SCCA Almaty was and likely still is 100% reliant on OSI support to function.

Muravska and the data determined that the impact was not strong or direct enough. Muravska was merely the messenger. Her message was discredited by SCCA Network alumni as naive or "not getting it." But the reality of the situation in basic corporate terms required a straightforward moment of HR "restructuring." Market analysis suggested that the product simply didn't take off. According to Irina Cios, "One day Soros said let's do it, and the next moment he says I don't care about art, let's close it." In communism there were hundreds, even thousands of artists who had their own version of self-actualization. The SCCA Network reduced the number of those who were seen as legitimate artists to a very small number, which was felt locally. In reality the SCCA, the avant-garde of the open society, was paradoxically an elite club.

dotyczącymi wydatków na przestrzeni czasu, analizą informacji zwrotnych, wyzwań, obecnych potrzeb oraz niedoborów. Ukazał się w maju 2002 roku, długo po tym, jak „schyłkowe lata” SCCA dobiegły końca.

Jaki był stan Sieci i jakie były rezultaty jej istnienia w kontekście oczekiwań Instytutu Społeczeństwa Otwartego? W kwestionariuszu znajdujemy szczerze pytanie o to, na ile dany ośrodek był w stanie zrealizować cel w postaci „wywarcia widocznego wpływu na politykę publiczną”. W odpowiedzi wszystkie centra raportują „zwiększenie roli odgrywanej przez nowe strategie artystyczne oraz samo centrum w społeczeństwie lub na poziomie doradztwa politycznego”. Ich działalność przyczyniła się do zwiększenia świadomości społecznej na temat szeregu kwestii, takich jak prawa mniejszości, AIDS, konflikty etniczne czy ksenofobia.

Głównym problemem dla wszystkich centrów były fundusze. Żaden lokalny neokapitalistyczny filantrop-zbawiciel nie wystąpił naprzód, by wesprzeć trend w sztuce zapoczątkowany przez SCCA. Euro i dotcomy w 2000 roku okazały się bańką spekulacyjną, zwłaszcza dla Sorosa. Wybicie się na niezależność i odłączenie od OSI nie było rzeczą łatwą. SCCA w Almaty do dzisiaj w stu procentach zależy od finansowania Instytutu.

Na podstawie zebranych danych Muravska doszła do wniosku, że efekt nie był wystarczająco mocny ani bezpośredni. Tę konkluzję - jako naiwną albo „niechwytną o co chodzi” - zdyskredytowali byli pracownicy Sieci. Rzeczywistość domagała się jednak tego, co w kategoriach korporacyjnych nazwalibyśmy „restrukturyzacją”. Analiza rynkowa wykazała, że produkt nie chwycił. Jak pisze Irina Cios: „Jednego dnia Soros powiedział: «Zróbmy to!», a następnego powiada: «Nie obchodzi mnie sztuka, zamykamy»”. W czasach komunistycznych istniały setki, nawet tysiące artystów, którzy mieli własną wizję samourzeczywistnienia. Sieć zredukowała liczbę tych, którym przysługuje to miano, w sposób drastyczny, co odczuto lokalnie. Paradoksalnie, SCCA - awangarda społeczeństwa otwartego - stanowiły w rzeczywistości elitarny klub.

Network Curators Today

The dissolution of the SCCA Network left an obvious hole in the community of twenty incredible and pioneering art professionals who dedicated their lives to an experiment in contemporary art. The group reformed as i_CAN, the International Contemporary Art Network, in 1999. Its services were built upon the unique resources (documentation, expertise, infrastructure) accumulated within the SCCA Network. i_CAN's mission was to encourage, support, and provide a framework for international collaboration in the field of contemporary visual arts and culture, involving artists, art critics and writers, theoreticians, curators, and art administrators from Central and Eastern Europe (CEE).

i_CAN's goals are:

- to foster the exchange of information among its members and internationally,
- to actively participate in the international contemporary art discourse,
- to promote contemporary art from the CEE region and other member countries,
- to provide professional advocacy for its members and utilize the strength of the network in influencing local and international cultural policy.

Their immediate online presence was guns blazing. A cartography of important primary source texts written in the '90s moment – and also those with 20/20 hindsight – furnish the view from the ground. Each essay is a wipe of sweat from the brow of a curator who has seen the real action of avant-garde worldbuilding. They are voices of the frontlines, and they are trying to keep the family together. Do you read me? Is there anyone out there?! Their last update was in 2002.

Bard College, which hosts America's most prominent curatorial studies

Kuratorzy Sieci dzisiaj

Rozwiązanie Sieci SCCA pozostawiło oczywiście wyrwę w społeczności dwadzieścioro niezwykłych i nowatorskich kuratorów, którzy poświęcili życie sztuce współczesnej. Grupa odtworzyła się jako i_CAN, czyli International Contemporary Art Network, w roku 1999. Nowa organizacja bazowała na unikatowych zasobach (dokumentacji, wiedzy eksperckiej, infrastrukturze) zgromadzonych w ramach działalności Sieci SCCA. Deklarowaną misją i_CAN było promowanie, wspieranie i organizowanie międzynarodowej współpracy w dziedzinie współczesnych sztuk wizualnych i ogólnie kultury z udziałem artystów, krytyków, badaczy, teoretyków oraz menedżerów kultury z Europy Środkowej i Wschodnie.

Cele i_CAN:

- krzewienie wymiany informacji pomiędzy członkami oraz na poziomie międzynarodowym,
- aktywne uczestnictwo w międzynarodowym dyskursie sztuki współczesnej,
- promowanie sztuki współczesnej z regionu Europy Środkowej i Wschodniej i innych krajów członkowskich,
- zapewnianie członkom profesjonalnego doradztwa i wykorzystywanie siły sieci w celu wpływania na politykę kulturalną na poziomie lokalnym i międzynarodowym.

Ich strona internetowa była wystrzałowa. Ważne teksty źródłowe z lat 90. – jak również te pisane z perspektywy czasu – składają się na gruntowną relację. Każdy esej to niejedna kropla potu z czoła kuratora, który widział awangardowe budowanie świata w akcji. To są głosy z linii frontu, próbujące sprawić, żeby rodzina trzymała się razem. Czytacie mnie? Jest tam kto? Ostatnia aktualizacja strony miała miejsce w 2002 roku.

Bard College, uczelnia oferująca jedne z najbardziej prestiżowych studiów kuratorskich w USA, dołączyła

program, recently merged with the Open Society University Network, a sprawling (and new) network connecting universities the world over. It appeared in the recent wake of the Central European University's troubles in Budapest. But Bard's relationship to OSI funding goes back decades, with Susan Weber Soros helping to establish the decorative arts school. SCCA curators, such as Maria Hlavajova from Bratislava, have been lecturing there as far back as 1993.

Hlavajova is the founding director of BAK in Utrecht, a center that imagines the power of art through activism. Here playtime is over, and art is seen as weapon in the capital-C Culture War. Exhibitions about Steve Bannon, an avant-garde of NGO art propositions, and a narrative of the "real good guys" that beats like a drum. The Open Society University Network in particular, and the curatorial educational complex in general, are pumping out neoliberal curatorial grads hungry for opportunities that don't exist. The exponential rise in curating schools never corresponded to the rise in curating jobs. In addition to being a debt Ponzi scheme, the flooding creates a wave of individuals primed toward the cause of disenfranchisement. Suddenly you have highly educated, rabidly woke decolonizers shilling for neoliberalism for free. While it sounds and looks like a social movement, this is what is called "astroturfing." Instead of artificial crowds on demand, however, you have a progressive multi-level marketing campaign (or a machine learning model, depending on which MLM you choose).

As mentioned earlier, Marta Kuzma of the SCCA Kiev is now dean of the Yale School of Art. She's never given a real interview about *Alchemic Surrender*, my favorite exhibition in the history of the medium. Most of the curators don't include mention their work history with the SCCA Network. Nowhere in his new book, *The Post-socialist Contemporary*, does Octavian Esanu explicitly mention that he ran the center in Chisinau or, before that, worked for the Open Society Foundation of Moldova. He obliquely suggests a long relationship, as if we're all insiders regarding his CV. Irina Cios, the first and only presi-

niedawno do Open Society University Network, rozległej (i nowej) sieci uniwersytetów z całego świata. Stało się to wkrótce po niedawnych kłopotach Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie. Bard korzysta jednak z finansowania OSI od dziesięcioleci, a Susan Weber Soros pomogła uruchomić tam wydział sztuki zdobniczej. Kuratorzy SCCA, tacy jak Maria Hlavajova z Bratysławy, wykładają tam od 1993 roku.

Hlavajova jest współzałożycielką i dyrektorką BAK w Utrechcie, ośrodka, który wyobraża siłę sztuki poprzez aktywizm. Tu już nie ma żartów, a sztukę postrzega się jako broń w autentycznej wojnie kulturowej. Wystawy na temat Steve'a Bannona, awangarda propozycji sztuki NGO-sów i przypominająca bicie w bęben narracja o „naprawdę porządnym facetach”.

Światowe uczelnie, w tym zwłaszcza sieć Open Society University Network, wypuszczają co roku setki magistrów studiów kuratorskich, głodnych możliwości, które nie istnieją. Wykładniczemu wzrostowi liczby miejsc na studiach kuratorskich nie towarzyszy wzrost liczby ofert pracy dla kuratorów. Poza tym, że nadprodukcja ta jest czymś w rodzaju piramidy finansowej, tworzy ona też falę jednostek o szczególnym światopoglądzie. Oto mamy świetnie wykształconych, zajadle uświadomionych dekolonizatorów, którzy promują neoliberalizm za darmo. Brzmi to i wygląda jak realny ruch społeczny, ale w istocie jest astroturfingiem, „sianiem sztucznej trawy”. Tyle że zamiast sztucznych tłumów na zamówienie dostajemy progresywną wielopozomową kampanię marketingową (albo model uczenia maszynowego).

Jak już wspomniano, Marta Kuźma z SCCA w Kijowie pełni obecnie funkcję dziekan Yale School of Art. Nigdy tak naprawdę nie udzieliła wywiadu na temat *Alchemicznej kapitulacji*, mojej ulubionej wystawy w historii medium. Większość kuratorów nie wspomina w swoich życiorysach o pracy dla Sieci SCCA. Octavian Esanu nigdzie w swojej nowej książce *The Post-socialist Contemporary* nie pisze otwarcie, że kierował centrum w Kiszyniowie ani że wcześniej pracował dla mołdawskiego oddziału Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Półgębkiem sugeruje, że był z nimi długo związany, jakbyśmy

dent of i_CAN, dedicated her life to the SCCA Bucharest. She was there from the beginning and took over when Calin Dan left in 1995. She transitioned it into the ICCA in 1999. She described her curatorial research as an interest in observing the effects of artistic practices and public artwork on communities. In an interview with her in 2018 she makes the very sobering declaration that she no longer believes that art can change society.

Suzy Mészöly

In an interview from 2011 with Danish conspiracy theory luminary Ole Dammegard, Mészöly talks about "the importance of how contemporary art can be this bringer of change and be a part of the so-called opening up of or liberation of Eastern Europe. And I truly believed that. And it wasn't until years later that I look back and think, wow, what an apparatus I was an integral part of!"

Mészöly dedicated more than a decade of her life to building the SCCA Network. She is the most influential and under-celebrated curator in the history of curating. She went into war zones to do the job. She stepped away as Executive Director in 1996 and transitioned the SCCA Budapest into the C3: Center for Culture and Communication. In 1997, Mészöly was suddenly dismissed from C3 in a manner that she described as a coup. She was told to clean her desk out and leave in that instant, and anyone who disagreed could leave with her. Mészöly was told that information would come out suggesting she had a drug and alcohol problem and a toxic personality as the reason for her dismissal. The only moment of press coverage this received did in fact mention that Mészöly was a challenging personality who had substance abuse issues. Speaking about her legacy, Mészöly acknowledges that they worked very hard to ruin her reputation.

wszyscy znali przebieg jego kariery zawodowej.

Irina Cios, pierwsza i jedyna prezes i_CAN, poświęciła życie SCCA w Bukareszcie. Pracowała tam od początku i przejęła ster po Călinie Danie, gdy ten odszedł w 1995 roku. Cztery lata później przekształciła SCCA w International Centre for Contemporary Art (ICCA). Deklaruje, że jako kuratorkę interesuje ją obserwowanie i badanie wpływu praktyk artystycznych i sztuki publicznej na społeczność. W wywiadzie udzielonym w 2018 roku czyni nader otrzeźwiający wyznaniem, że nie wierzy już, by sztuka mogła zmienić społeczeństwo.

Suzy Mészöly

W wywiadzie, który w 2011 roku przeprowadził z nią duński luminarz teorii spiskowych Ole Dammegard, Mészöly mówi: „Naprawdę wierzyłam w to, że sztuka współczesna może być motorem przemian i elementem otwierania się czy też liberalizacji Europy Wschodniej. Dopiero po wielu latach spoglądam wstecz i myślę: «Do licha, jakiegoż aparatu byłam integralną częścią!»”.

Budowaniu Sieci SCCA Mészöly poświęciła ponad dziesięć lat swego życia. Jest najbardziej wpływową i niedocenioną kuratorką w historii kuratorstwa. By wykonywać swą pracę, podróżowała do miejsc, gdzie trwała wojna. Ustąpiła jako Dyrektor Wykonawcza w 1996 roku i przekształciła SCCA w Budapeszcie w Center for Culture and Communication (C3). Rok później została stamtąd nagle zwolniona w okolicznościach, które określiła mianem „przewrotu”. Powiedziano jej, żeby opróżniła biurko i odeszła natychmiast, a kto się z tym nie zgadza, może odejść wraz z nią. Dowiedziała się też, że ukażą się informacje sugerujące, że miała problem alkoholowy oraz toksyczną osobowość i dlatego została zwolniona. W istocie w doniesieniach prasowych, jakie przez krótki czas ukazywały się na ten temat, jest mowa o tym, że Mészöly ma dominujący charakter i problem z nadużywaniem substancji. Mówiąc o swym dziedzictwie, przyznaje, że pracowano usilnie nad tym, by zrujnować jej reputację.

That day, as Mészöly left the SCCA office for the last time, she walked into a nearby Buddhist Temple where, in the presence of the lama, she gave herself over to a life of spirituality and transcendental aspiration. In 2002 Mészöly sat down for an interview with Dr. Nancy Rosanoff on "The Listening Place," which aired on Pleasantville Community Television. The low-fi public access talk-show setting is a comedic contradiction relative to the power she wielded across Eastern Europe not so long ago.

Rosanoff introduces Mészöly with a gossipy but marveling question: "You were a corporate executive, you had the life of a jet-setter. How did you get from there to being this amazing vibrational healer." Suzy replies, "Maybe I was betrayed. My job, my reputation, and everything was taken from me, and it was horrible to think of how all of this international community would think of me. And my close friends who were also colleagues were the ones responsible for that betrayal. And people that were my friends for so long and who I knew through the art world were suddenly ignoring me. Maybe that was the first thing that happened. The experience felt like layers of my skin coming off."

The host asks later, "How did your clairvoyant and intuitive sense evolve?" Mészöly says that she had multiple psychic occurrences from childhood onward. Once an elder saw her gift and pleaded with her to not end up on the wrong side, the black-magic side. When you realize that everything is interconnected and ultimately connects you to divine love, you no longer see the duality between good and evil." Rosanoff chuckles the next question: "Do you have any spiritual or psychic predictions that you're feeling about the future of my show?" They laugh.

Today Suzy Mészöly lives near Woodstock in upstate New York. She is a medicine woman and a New Age healer. She does Reiki healings, psychic readings, and sound baths. She leads shamanic ayahuasca retreats in Peru.

I took my close friend, filmmaker and longtime collaborator Mike Morrell, to her home in August of 2019. We went with a full documentary setup to get her life story on camera. We

Tamtego dnia, opuściwszy biuro SCCA po raz ostatni, Mészöly udała się do pobliskiej świątyni buddyjskiej, gdzie w obecności lamy ślubowała poświęcić się życiu duchowemu i transcendencji. W 2002 roku udzieliła wywiadu Nancy Rosanoff w programie „The Listening Place”, nadawanym przez stację Pleasantville Community Television. Rozmowa w skromnym studiu, transmitowana na publicznym kanale, stanowiła zabawne przeciwieństwo potęgi, jaką stanowiła w Europie Wschodniej nie tak dawno temu.

Rosanoff przedstawia Mészöly, zadając pytanie plotkarskie, w którym jednak pobrzmiewa zdumienie: „Była pani dyrektorem firmy, członkiem śmietanki społecznej. Jak z tej osoby narodziła się obecna uduchowiona uzdrowicielka?”. „Być może została zdradzona” – odpowiada Mészöly. „Pozbawiono mnie pracy, reputacji i w ogóle wszystkiego, i strasznie bałam się, co sobie teraz o mnie pomyśli świat. Odpowiedzialnymi za tę zdradę byli moi przyjaciele, którzy byli również moimi kolegami z pracy. Ludzie, z którymi od dawna się przyjaźniłam i których znałam poprzez świat sztuki, nagle przestali mi mówić dzień dobry. Może to była pierwsza rzecz, która się wydarzyła. Czułam się, jakbym zrzucała skórę warstwami”.

Prowadząca pyta następnie: „W jaki sposób rozwinęłaś poczucie intuicji i zdolność jasnowidzenia?”. Mészöly odpowiada, że od dzieciństwa miała rozmaite przygody z tym związane. Kiedyś jej dar dostrzegł pewien starzec i napomniał ją, by nie skończyła po niewłaściwej stronie, stronie czarnej magii. „Kiedy zdajemy sobie sprawę, że wszystko jest połączone i ostatecznie prowadzi zawsze do boskiej miłości, przestajemy widzieć dualizm dobra i zła”. Rosanoff pyta ze śmiechem: „Czy masz jakieś przeczucia albo przepowiednie na temat przyszłości mojego programu?” Obie się śmieją.

Dzisiaj Suzy Mészöly mieszka niedaleko Woodstock na północy stanu Nowy Jork. Jest szamanką i Newage'ową uzdrowicielką. Zajmuje się terapią Reiki, wrózeniem i kąpielami dźwiękowymi. Prowadzi ceremonie ayahuascowe w Peru.

W sierpniu 2019 roku pojechałem do niej z moim bliskim przyjacielem i dłu-

spent a week there collecting fifteen-plus hours of footage. It was one of the most generous, inspirational, and creatively generative moments I've ever had with a subject.

Mészöly is a known medium who channels the Master Teachers, a quorum of "ascended masters" who speak directly through her. She does programming for the Temple of Understanding, a United Nations religious organization blending the world's religions into a One World Religion. She is a leading expert in UFO and conspiracy communities, having given considerable coverage to the Montauk Project and the Montauk Boys, a covert government experiment in time travel and pedophilia. She believes she was also a child who was involved in the Montauk Project. She told me in confidence that she had sexual relations with an actual reptilian being and had advanced knowledge of 9/11.

Diane Weyermann

Diane Weyermann was the head of the Culture and Art program at the Open Society offices in New York. She was regularly at director meetings and major SCCA events. She was senior to Mészöly and, along with George's second wife, Susan Weber Soros, was the leading influence on the direction art was taken in. Weyermann did the feasibility study that opened Chisinau. When Mészöly was let go, Weyermann handled macro issues of the Network.

After nearly ten years working with the Culture and Art department, through the entirety of the SCCA timeline, Weyermann diverted her attention toward documentary film and spearheaded the Soros Documentary Fund. In 2001, the Soros Documentary Fund was discontinued as an OSI project and was incorporated into the Sundance Institute in Los Angeles. Renamed the Sundance Documentary Fund, Weyermann began financing international documentary films that address issues of human rights, freedoms of expression, social justice, and civil liberty. She produced Al Gore's *An Inconvenient Truth*,

goletnim współpracownikiem, filmowcem Mike'iem Morrellem. Pojechaliśmy z pełnym oprzyrządowaniem dokumentacyjnym, by nagrać historię jej życia. Spędziliśmy u niej tydzień, rejestrując łącznie ponad piętnaście godzin materiału. Był to czas nader obfity, inspirujący i twórczo ożywczy.

Mészöly znana jest jako medium, przez które wypowiadają się tak zwani Nauczyciele-Mistrzowie. Prowadzi programy dla Temple of Understanding [Świątyni Rozumienia], działającej pod egidą ONZ religijnej organizacji łączącej wszystkie światowe religie w Jedną Światową Religię. Jest wiodącą ekspertką od UFO i teorii spiskowych, sporo zajmowała się Projektem Montauk i tak zwanymi Chłopcami z Montauk, za którymi to określeniami kryje się tajny rządowy eksperyment w dziedzinie podróży w czasie i pedofilii. Wierzy, że była jednym z dzieci uczestniczących w Projekcie Montauk. Wyznała mi w zaufaniu, że miała intymne stosunki z autentycznym reptilianinem i posiada wysoce zaawansowaną wiedzę na temat zamachów 11 września.

Diane Weyermann

Diane Weyermann była szefową Działu Kultury i Sztuki w Instytucie Społeczeństwa Otwartego w Nowym Jorku. Regularnie uczestniczyła w naradach dyrektorów i dużych imprezach Sieci. Była starsza od Mészöly i wraz z drugą żoną Sorosa, Susan Weber Soros, wywierała decydujący wpływ na politykę organizacji. To ona sporządziła studium wykonalności dla kiszyniowskiego SCCA. Gdy Mészöly zwolniono, Weyermann zajmowała się kwestiami strategicznymi w Sieci.

Po niemal dziesięciu latach pracy w Dziale Kultury i Sztuki - co objęło cały okres istnienia SCCA - Weyermann przeniosła swe zainteresowanie na film dokumentalny i założyła Soros Documentary Fund. W 2001 fundusz ten przestał być finansowany przez OSI i stał się częścią Sundance Institute w Los Angeles pod nazwą Sundance Documentary Fund. W jego ramach Weyermann zaczęła finansować międzynarodowe filmy dokumentalne poruszające problemy praw człowieka, wolności słowa, sprawiedliwości społecznej i swobód obywatelskich. Wyprodukowała między innymi *Niewygod-*

a breakthrough film about the climate crisis and the culture war about the climate crisis.

She later went on to found Participant Media. Among many great films, she famously put herself on the line with the US government in order to rush *Citizenfour*, the Edward Snowden documentary directed by Laura Poitras, into circulation. She was also behind Aaron Sorkin's propaganda piece *Totally Under Control*, about the mishandling of COVID-19, which was pushed out very prematurely. While it might have helped win Biden the election, the documentary was dead wrong, and the worst of the pandemic was yet to come.

Last November I reached out to Participant Media to get an appointment with Weyermann's PA. I quickly explained my research and said that I had always wanted to interview Diane Weyermann, as no one really had and she is such a legend and would have some of the missing pieces to this story. The line went quiet. The woman told me that Diane had just died two weeks prior. From cancer. She was sorry for my loss.

Disappearing History

The Open Society Archive, which is made up of the Vera and Donald Blinken Archives (Antony Blinken's parents), is one of the world's greatest resources for understanding the humanitarian cause and the struggles of the open society. It offers a forensic understanding of the closed society and the troubling power structures and visual cultures of propaganda that it yields. It probably has the greatest archive on propaganda as a subject for research, and represents the open society's belief and role in history as a practice.

I applied for a research grant through the Foundation to come and see everything they had on the SCCA Network from the days of the Soros Fine Art Documentation Archive, SCCA Budapest, the SCCA Network, and even C3. I was mainly interested in notes from

ną prawdę Ala Gore'a, przełomowy film o kryzysie klimatycznym i związanej z nim wojnie kulturowej.

Później założyła firmę Participant Media. Oprócz tego, że wyprodukowała wiele świetnych filmów, było o niej głośno, kiedy zadarła z amerykańskim rządem, kierując do dystrybucji dokument Laury Poitras o Edwardzie Snowdenie, *Citizenfour* (2014). To również ona stała za wypuszczonym o wiele za wcześnie propagandowcem Alexa Gibneya *Totally Under Control* o tym, jak władze amerykańskie (nie) radziły sobie z koronawirusem. To, że film mógł pomóc Bidenowi wygrać wybory, nie zmienia faktu, iż prezentowane w nim wnioski były kompletnie nieprawdziwe, a najgorsza fala pandemii miała dopiero nadejść.

W listopadzie zeszłego roku skontaktowałem się z Participant Media, by umówić się na spotkanie z asystentką Weyermann. Wyjaśniłem pokrótce, czego dotyczy mój projekt badawczy i powiedziałem, że zawsze chciałem zrobić wywiad z Diane Weyermann, bo nikt tego dotąd nie zrobił, a ona jest taką legendą i pomoże uzupełnić rozmaite brakujące elementy łamigłówki. Zapowiedziałem, że zawsze chciałem zrobić wywiad z Diane Weyermann, bo nikt tego dotąd nie zrobił, a ona jest taką legendą i pomoże uzupełnić rozmaite brakujące elementy łamigłówki. Zapowiedziałem cisza. Po chwili moja rozmówczyni poinformowała mnie, że Weyermann zmarła dwa tygodnie wcześniej na raka. Asystentce było bardzo przykro.

Znikająca historia

Archiwum Społeczeństwa Otwartego, złożone z archiwów Very i Donalda Blinkenów (rodziców Antony'ego Blinkena), to jeden z najlepszych na świecie zasobów dla zrozumienia sprawy humanitaryzmu i walki o otwarte społeczeństwo. Pozwala bardzo dokładnie przyjrzeć się społeczeństwu zamkniętemu oraz niepokojącym strukturom władzy i wizualnym kulturom propagandy, które ono rodzi. Posiada zapewne większą niż jakakolwiek inna instytucja ilość materiałów związanych z propagandą jako przedmiotem badań, a przede wszystkim reprezentuje wiarę społeczeństwa otwartego w historię jako praktykę i swą własną rolę w niej.

Za pośrednictwem Fundacji złożyłem wnioski o grant badawczy, by przyjechać i obejrzeć wszystko, co mają na temat Sieci SCCA od czasów Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa,

directors' meetings, rare documentation, and insider reference points. They were totally impressed by my request and my research, and foresaw an immediate turnaround.

And then the person replied that they have no archive for the SCCA Network history. Nothing. "We have no information on who made the choice about the documents. Suzanne Mészöly, the one-time director of the SCCA Network, might know more but she chose a totally different career track and cut all ties with the Network. Katalin Neray, who was a witness and active participant of the early years of the SCCA, died a few years ago."

Marta Kuzma won't return my messages. Maria Hlavajova says she can't remember anything that far back but also doesn't want to do any recorded interviews. She politely declined my interview request time and again.

The Streisand Effect

Furthermore, it's very interesting that Claire Bishop, the essential historian of socially engaged artistic practice, whose book *Artificial Hells* takes the reader on a lush, itemized tour of the Eastern Bloc in the 1970s and '80s. She shows autonomous, direct-action practices against the given power structures but stops aggressively short at the 1990s before jumping to another culture elsewhere on the globe. I know Bishop is fairly aware of the SCCA Network from a trip to Bucharest she reported on back in 2002 for the little-known blog e-cart.ro.

Or Peter Weibel, founding director of ZKM in Karlsruhe, who was an important early collaborator with Mészöly. He was there, lecturing at *The Media Were With Us* conference in 1990, and was an influential adviser to the development of the Network's emergent years. Weibel is an OCD auteur of the most comprehensive anthropological studies in the field. In 2011 he made an exhaustive book about the global art world called *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, whose

w tym materiały dotyczące SCCA Budapeszt, a nawet C3. Interesowały mnie głównie notatki ze spotkań dyrektorów, mało znana dokumentacja i wewnętrzne punkty odniesienia. Odpisano mi, że są pod wrażeniem mojego wniosku i prowadzonych przeze mnie badań, i że materiały powinny zostać udostępnione niezwłocznie.

A potem przyszła odpowiedź, że Archiwum Społeczeństwa Otwartego nie posiada archiwum Sieci SCCA. „Nie wiemy, kto podjął decyzję na temat dokumentów. Suzanne Mészöly mogłaby coś powiedzieć, ale wybrała zupełnie inną ścieżkę kariery i zerwała wszystkie więzi z Siecią. Katalin Neray, aktywna uczestniczka działań Sieci we wczesnym okresie jej istnienia, zmarła kilka lat temu”.

Marta Kuźma nie odpowiada na moje wiadomości. Maria Hlavajova mówi, że nie pamięta aż tak odległych czasów, ale nie chce udzielić nagrywanego wywiadu. Raz za razem uprzejmie odmawiała odmownie na moje prośby w tym względzie.

Efekt Streisand

Co więcej, jest bardzo interesujące, że Claire Bishop, wiodąca badaczka sztuki społecznie zaangażowanej, w *Sztucznych piekłach* zabiera czytelnika w niezwykle pouczającą podróż po bloku wschodnim lat 70. i 80., pokazując autonomiczne, bezpośrednie praktyki w kontekście danych struktur władzy, ale zatrzymuje się na samym początku lat 90., by przeskoczyć do następnej kultury gdzie indziej na świecie. Wiem, że Bishop orientuje się w temacie za sprawą wizyty w Bukareszcie w 2002 roku, którą relacjonowała dla mało znanego bloga e-cart.ro.

Albo weźmy na przykład Petera Weibela, dyrektora ZKM w Karlsruhe, który był ważnym wczesnym współpracownikiem Mészöly. Uczestniczył w konferencji Media były po naszej stronie i miał spory wpływ na rozwój Sieci w jej wczesnych latach. Weibel ma obsesję na punkcie szczegółów i jest autorem niezwykle obszernych monografii. W 2011 roku opublikował wyczerpujące opracowanie na temat globalnego świata sztuki, książkę *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989* [Globalna współczesna. Światy sztuki po 1989

index alone is a daunting phone book of endless minutiae, including every mom-and-pop biennial that flashed in the pan, every silly art fair from the glut period, every single blip that doesn't or didn't matter. The book is a definitive understanding of how globalization used contemporary as a flag and a bedfellow for progress and what that gentrification looked like.

There is not one mention of the SCCA Network in either of these esteemed and highly thorough publications. Both of these very detail-oriented academics, who clearly have ego-driven incentives to plant flags, have decided, for whatever reason, not to address this narrative. They have consciously chosen to provide the world with an understanding of the evolutionary narrative of participatory practice in the global art world yet overlook this highly relevant thing that I am certain they are aware of. Why? Theirs are narratives for which the SCCA Network is not merely a quirky esoteric anecdote but possibly the bedrock and maybe the source. When things are left hidden or unsaid for too long they eventually grow to become unhideable and even toxic. According to the open society, all histories deserve reckoning, preservation, and context. Even this one.

What Was Art?

I always had this question about what was art in all of this? What did art mean for the SCCA? For the OSI? I know there is a way to talk about it through meditations on Karl Popper, fallibility, and the uncertainty principle. The art of the open society. Please read the Esanu book for this abstraction into rhetoric. I will be very unromantic and say that I don't think this was art at all. We should stop using that word, as it misrepresents the gravity of this. Hides it even. Art was an experimental communications technology for the Network. In the same way that the Network was looking at the internet, art was this technology that couldn't quite be controlled, that had the potential to create irreversible openings into

roku], której sam indeks czyta się jak książkę telefoniczną pełną niekończących się detali: wymienione jest tu każde prowincjonalne biennale, nieważne jak efemeryczne, każde głupie targi ze złotego okresu, każde piknięcie, które nie ma albo nie miało znaczenia. Książka Weibela definitywnie wyjaśnia, jak globalizacja wykorzystwała sztukę współczesną jako sztandar i towarzyszkę postępu, i jak ta gentryfikacja wyglądała.

W żadnym z tych wysoko cenionych i gruntownych opracowań nie ma wzmianki o Sieci SCCA. Oboje badacze, choć mocno zorientowani na detale, ambicjonalnie traktujący kwestię odkrywania nowych zjawisk, do tej akurat narracji z jakiegoś powodu postanowili się nie odnosić. Oboje świadomie uznali za stosowne dać światu własną interpretację historii sztuki partycypacyjnej, jednocześnie pomijając ten niezwykle istotny fenomen, którego znaczenia - jestem pewien - są świadomi. Dlaczego? Przecież dla ich narracji Sieć nie jest zaledwie dziwną ezoteryczną anegdotą, ale możliwą, że opoką, a kto wie, czy nie źródłem. Kiedy coś jest zatajane albo przemilczane zbyt długo, z czasem staje się niemożliwe do ukrycia, nawet toksyczne. Według społeczeństwa otwartego wszystkie historie zasługują na rozrachunek, przechowanie i kontekst. Nawet ta.

Czym była sztuka

Zawsze mnie interesowało, czym w tym wszystkim była sztuka. Co sztuka znaczyła dla SCCA? Dla Instytutu Społeczeństwa Otwartego? Wiem, że można mówić o tym, odwołując się do Karla Poppera, fallibilizmu i zasady niepewności. Sztuka społeczeństwa otwartego. Jeżeli interesuje was ta abstrakcyjna retoryka, przeczytajcie książkę Esanu. Ja będę bardzo nieromantyczny i powiem, że według mnie to w ogóle nie była sztuka. Powinniśmy przestać używać tego słowa, gdyż zafałszowuje ono znaczenie tego, o czym mowa, a nawet je ukrywa. Sztuka była dla Sieci eksperymentalną technologią komunikacyjną. Tak jak internet była czymś, co nie do końca dało się kontrolować, co mogło tworzyć nieodwracalne otwarcia na rzecz demokratycznych struk-

democratic frameworks of communication and also reveal some interesting new things about social engineering and perception management. Artists don't do this autonomously. GOs and NGOs do.

Art is civilization's last Green Zone for madness. It appears to be the last acceptable zone where we voluntarily play tricks with the mind and the eyes. It is a place where no one is shy about embracing the placebo effect, becoming a guinea pig, or willingly putting their life in the hands of a crazy person. It's the ambassador of the shamanic unknown that you invited in the front door like a Trojan horse.

For me, and I think the same is true for the Network, Eastern Europe was always this place where you could run around with a chainsaw and no one would stop you. Call it "art." There was no reference, no way to contextualize it. This is the crucible where language is formed, where aspirations become transcendent, where context is a battleground, and where avant-garde is survival.

The French term *avant-garde* translates literally as "advanced guard," in other words the military notion of the front line. They are the first to meet the maker. To pierce the fabric. Their success depends on weakness, on mutations, on the ability to adapt, to survive. The avant-garde in this environment is also a virus in terms of how it spreads. The SCCA Network used artists like a volunteer army, like canaries in a coal mine, like useful idiots, like limit testers, like clay, like pawns, like sacred warriors, like oracles, like tea leaves. The exhibition was an altar of cultural energies both native and artificial, natural and manmade, built out of free will and determinism.

The entrepreneurial impulse in Eastern Europe always impressed me. It is populated by the most incredible visionary entrepreneurs who understand the power of art and the strategies of this legacy like a proverbial shorthand: a wink. Balkanization is the literal tribal fluency in de Certaeu's text. Bricolage is the economy and the way. Make do.

tur komunikacyjnych, a także ujawniać interesujące nowe fakty na temat socjotechniki i zarządzania percepcją. Artyści nie zajmują się takimi sprawami sami z siebie. Robią to organizacje rządowe i pozarządowe.

Sztuka jest ostatnią „zieloną strefą” dla szaleństwa w obrębie cywilizacji. Zdaje się być ostatnim akceptowalnym obszarem, gdzie z własnej woli płatamy figle umysłowi i oczom. Jest miejscem, gdzie nikt nie wstydzi się sięgnąć po efekt placebo, stać się królikiem doświadczalnym albo dobrowolnie oddać się w ręce wariata. Jest ambasadorem szamańskiego czegoś, co zaprosiłeś do wejścia frontowymi drzwiami niczym konia trojańskiego.

Dla mnie - i myślę, że dla Sieci też - Europa Wschodnia zawsze była tym miejscem, gdzie można sobie biegać z piłą łańcuchową i nikt cię nie zatrzyma. Nazwij to „sztuką”. Nie istniał żaden punkt odniesienia, żaden sposób kontekstualizacji. To jest tygiel, w którym kształtuje się nowy język, gdzie aspiracje stają się transcendentne, kontekst jest polem bitwy, a awangarda przetrwaniem.

Francuski termin *avant-garde* oznacza dosłownie „straż przednią”, innymi słowy w sensie wojskowym żołnierzy frontowych. Oni pierwsi spotykają stwórcę. Przebijają zasłonę. Ich powodzenie opiera się na słabości, mutacjach, zdolności adaptacji, przetrwania. W kategoriach swego rozprzestrzeniania się awangarda w tym środowisku jest również wirusem. Sieć SCCA używała artystów jak armii wolonariuszy, jak kanarków w kopalni, jak użytecznych idiotów, jak sprawdzaczy granic, jak gliny, jak pionków, jak uświęconych wojowników, jak wyroczni, jak herbacianych fusów. Wystawa była ołtarzem energii kulturowych zarówno natywnych, jak i sztucznych, naturalnych i stworzonych ręką ludzką, zbudowanych z wolnej woli i determinizmu.

Zawsze byłem pod wrażeniem ducha przedsiębiorczości w Europie Wschodniej. Region ten zamieszkały jest przez niesamowitych przedsiębiorców, którzy rozumieją potęgę sztuki i strategię tego dziedzictwa niczym przysłowiowy stenograficzny skrót: mrugnięcie. Bałkanizacja to dosłowna plemienna wymowność w tekście de Certeau. Brikolaż to ekonomia i droga. Dawajcie radę.

George Soros didn't understand what was happening in the region with art, including products showing clear evidence of his support. And whatever he did understand he didn't really like that much. He has said almost nothing about his cosmological world-building of the contemporary art culture of the region. Suzy was the one who told him that contemporary art was a good bet.

George Soros nie rozumiał sztuki powstającej w regionie, w tym dzieł stworzonych ewidentnie z jego wsparciem. Z tego, co rozumiał, niewiele tak naprawdę mu się podobało. Na temat swego kosmologicznego budowania światów współczesnej kultury artystycznej regionu nie powiedział prawie nic. Suzy Mészöly była osobą, która odpowiedziała mu, że na sztukę współczesną warto postawić.

Addendum: Selected Exhibition Chronology

Compiled by Nathalie Agostini

/ Załącznik: Wybrane wystawy sieci SCCA,

Opracowanie: Nathalie Agostini

This list is not an exhaustive chronology of the Annual Exhibitions from the SCCA Network. The exhibitions listed here were chosen for how they set precedence or are examples of curatorial mimicry occurring throughout the Network. Each exhibition demonstrates an interesting use of public space, monument culture, bureaucracy as medium, socially engaged practice, decolonization, NGO Art, tactical media, or curatorial anomaly. In a few cases data was not available to make complete portraits of each project, its artists or its concept.

Poniższa lista nie stanowi wyczerpującego kalendarium Dorocznych Wystaw Sieci SCCA. Wybrane zostały wystawy precedensowe lub ilustrujące powtarzalność praktyk kuratorskich występujących w Sieci SCCA. Każdy z przykładów pokazuje ciekawe wykorzystanie przestrzeni publicznej, kultury pomników, biurokracji jako medium, zaangażowanych społecznie praktyk artystycznych, dekolonizacji, sztuki organizacji pozarządowych [NGO], mediów taktycznych czy kuratorskich anomalii. W kilku przypadkach szczegółowe dane dotyczące projektu czy artystów i kuratorów nie były dostępne.

Exhibition
/ Wystawa

■ **Sub Voce (1991) - Soros Foundation Fine Art and Documentation Center, Budapest**
/ *Sub Voce* (1991) - Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa, Budapeszt

Curated by Suzanne Mészöly and Keiko Sei; Múcsarnok, Budapest, Hungary; August 12 - September 9, 1991
/ Kuratorki: Suzanne Mészöly i Keiko Sei; Múcsarnok, Budapeszt, Węgry; 12 sierpnia - 9 września 1991

Artists
/ Artyści

László Almási, György Árvai, Márta Fehér, Péter Forgács, György Galántai, Péter Klimó, Tamás Komoróczy, Csaba Nemes, Erika Katalina Pásztor, Miklós Peterák, András Ravasz, László László Révész, János Sugár, Péter Szarka, Péter Szeleczky, Zoltán Szegedy-Maszák, János Szirtes, Zsolt Veress

Description
/ Opis

"Sub Voce was the first large-scale exhibition of Hungarian video installations organised by Soros Foundation Fine Art Documentation Center in 1991 at Múcsarnok in Budapest. The exhibition included an open call procedure for selection of the exhibited works also providing financial support for productions. This procedural shift illustrated an unusually transparent process for Hungary at that time. Simultaneously with this show, *Imago, Fin de siècle in Dutch Contemporary Art*, a Dutch touring exhibition of video installations was exhibited in the same venue. The works of this high tech exhibition clearly demonstrated the differences between the established scenes in the Netherlands contrasting with the Hungarian situation, providing a strong impetus for future Hungarian video art production."

Text taken from Monoskop.com

"Sub Voce to pierwsza duża wystawa węgierskich instalacji wideo zorganizowana przez Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa w 1991 roku w galerii sztuki Múcsarnok w Budapeszcie. Prace zostały wyłonione w trakcie otwartego konkursu, a artystom zapewniono wsparcie finansowe - niezwykle przejrzysty proces dla Węgrów w tamtym czasie. Równoległe z wystawą *Sub Voce* w tym samym miejscu pokazano holenderską wystawę instalacji wideo *Imago. Fin de siècle w holenderskiej sztuce współczesnej*. Prace zaprezentowane na tej zaawansowanej technologicznie wystawie wyraźnie obrazowały różnice między holenderskim światem sztuki a sytuacją węgierską, dając silny impuls do rozwoju węgierskiej sztuki wideo".

Tekst zaczerpnięty z Monoskop.com

Exhibition
/ Wystawa

■ **Polyphony (1993) - SCCA Budapest**
/ *Polifonia* (1993) - SCCA Budapeszt

Curated by Suzanne Mészöly; Exhibition concept: The Board of SCCA Budapest (Katalin Néray, Krisztina Jerger, Suzanne Mészöly, Gabor Andras, Gabor Pataki), Adviser: András Szántós; Múcsarnok, Budapest, Hungary; November 1 - 30, 1993

/ Kuratorka: Suzanne Mészöly; koncepcja wystawy: zarząd SCCA Budapeszt (Katalin Néray, Krisztina Jerger, Suzanne Mészöly, Gabor Andras, Gabor Pataki), konsultacja: András Szántós; Múcsarnok, Budapeszt, Węgry; 1-30 listopada 1993

Artists
/ Artyści

Balázs Beöthy, Imre Bukta, Gabor Csaszari, Roza El-Hassan, Pal Gerber, Laszlo Hegedus 2, INTERMEDIA Tanzsek, Gyulia Julius, Balázs Kicsiny, Ilona Kiss, Koroknai Zsolt, István Kovács, György Kungl, Antal Lakner, dr. Béla Máriás, Csaba Nemes, Erika Katalina Pásztor, Miklós Pinke, László László Révész, Éva Sebők, János Sugár, István Szili, Istivan Szirtes, J. A Tillmann, Gabor Valcz - Tamás Szigeti - Csaba Lódi, Tibor Varnagy, Gyula Várnai

Description
/ Opis

Please refer to main essay under "Social Consciousness as Medium" (p. 37)
/ Zob. esej *Świadomość społeczna jako medium* (s. 37)

Exhibition
/ Wystawa

■ **Substance / Unsubstance (1993) - SCCA Tallinn**
/ *Substancja / Niesubstancja* (1993) - SCCA Tallinn

Curated by Ando Keskküla; various locations in Tallinn, Estonia (Tallinn Art Hall, Luum Gallery, Sammas Gallery and Hirvepark); November 30 - December 19, 1993

/ Kurator: Ando Keskküla; różne lokalizacje w Tallinnie (Sala Sztuki w Tallinie, Galeria Luum, Galeria Sammas, Hirvepark); 30 listopada - 19 grudnia 1993

Artists
/ Artyści

Jan J. Graps, Jaan Jaanisoo, Anu Kalm, Toomas Kalve, Jüri Kask, Raivo Kelomees, Albert Kulk, Rainer Kurm, Leonhard Lapin, Ly Lestberg, Pier Li, Eve Linnap, Peeter Linnap, Raul Meel, Urmas Muru, Jüri Ojaver, Kaido Ole, Tairo Pärnamets, Peeter Pere, Rait Prääts, Toivo Raidmets, Jaak Saks, Sven Senka, Ahti Seppet, Tea Tammelaan, Andres Tolts, Jaan Toomik, Mart Viljus, Aili Vint, Martin Vällik

Substance / Unsubstance (Aine / Aineta in Estonian) was the first Annual Exhibition of the SCCA Tallinn. The exhibition "presented a cross-section of the latest Estonian art through the relationship of the artist to material, substance and reality." *Substance / Unsubstance* opened a month after *Polyphony, 1993* (SCCA Budapest) and has a similar intention and approach in its introduction of New Media art to explore the relationships between "empirical and ideal space," "physical and virtual reality", "the state of being present and of nonexistence" and "empirical and sociocultural space."

Description
/ Opis

Substancja / Niesubstancja (Aine / Aineta w języku estońskim) była pierwszą Doroczną Wystawą SCCA w Tallinnie. Wystawa „prezentowała przekrój najnowszej sztuki estońskiej poprzez relację Polifonii (1993, SCCA Budapeszt) i miała podobne zamiary i podejście do wykorzystania sztuki nowych mediów, mające na celu zbadanie związków pomiędzy „idealnym i empirycznym wymiarem przestrzeni”, „rzeczywistością fizyczną i wirtualną”, „stanem istnienia i nieistnienia” oraz „przestrzenią empiryczną i socjo-kulturową”.

Exhibition
/ Wystawa

■ **Ex Oriente Lux (1993) - SCCA Bucharest**
/ *Ex oriente lux* (1993) - SCCA Bukareszt

Curated by Călin Dan, consultants: Keiko Sei, Geert Lovink, Egon Bunne Sala Dalles; Bucharest, Romania; November 24 - December 20, 1993

/ Kurator: Călin Dan, konsultacja: Keiko Sei, Geert Lovink, Egon Bunne Sala Dalles; Bukareszt, Rumunia; 24 listopada - 20 grudnia 1993

Artists
/ Artyści

Alexandru Patatic, Sorin Vreme, Dan Perjovschi, Amalia Perjovschi, Jozsef Bartha, László Ujvárossy, Sub Real, Judith Egyed, Vera Frenkel, Egon Bunne, Andrei Ujica / Harun Farocki, Mia Zabelka, Simon Biggs, Buseje Bailey, Stefan Cios, Alina Gherasim, Alexandru Croitoru, Cozmin Paulescu, Aurora Papastere, Cati Orbulescu, Madalina Papastere, Mihai Danculescu

Description
/ Opis

Please refer to main essay under "Ex Oriente Lux" (p.38)
/ Zob. esej *Ex oriente lux* (s.38)

<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>Zoom Factor (1994) - SCCA Riga</u> / <u>Współczynnik powiększenia (1994) - SCCA Ryga</u></p> <p>Curated by Juris Boiko; Exhibition Hall Latvija, Riga, Latvia; January 28 - February 28, 1994 / Kurator: Juris Boiko; hala wystawowa Latvija, Ryga, Łotwa; 28 stycznia - 28 lutego 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Līga Purmale, Dace Lielā, Sarmīte Māliņa, Kristaps Gulbis, Sergejs Davidovs, Aleksandrs Busse, Oļegs Tillbergs, Kristaps Ģelzis, Vilnis Zābers, Andris Frīdbergs, Anita Zabiļevska</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>Curator Janis Borg tells the media at the opening that "this is a principal exhibition with a lasting effect on the further process of our art." He also mentions the art represents the characteristic novelties of "times of change".</p> <p>Kurator Janis Borg mówi mediom na otwarciu, że „wystawa będzie miała trwały wpływ na dalszy rozwój [naszej] sztuki”. Wspomina również, że sztuka reprezentuje charakterystyczne innowacje „okresu zmian”.</p>
<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>Alchemic Surrender (1994) - SCCA Kyiv</u> / <u>Alchemiczna kapitulacja (1994) - SCCA w Kijowie</u></p> <p>Curated by Marta Kuźma; Battleship Slavutych, Sevastopol, Crimea; July 1994 / Kuratorka: Marta Kuźma; okręt wojenny Sławutycz, Sewastopol, Krym; lipiec 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Sergey Bratkov, Vassily Cagolov, Illya Chickhan, Oleksandr Hnylyzkyj, Mykola Macenko, Maksym Mamsikov, Boris Mikhailov, Andriy Sahaydakovskyi, Arsen Savadov, Georgy Senchenko, Sergey Solonsky, Oleg Tistol</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>Please refer to main essay under "Alchemic Surrender" (p. 44) / Zob.esej Alchemiczna kapitulacja (s. 44)</p>
<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>Non-Existant Art (1994) - SCCA Tallinn</u> / <u>Nieistniejąca sztuka (1994) - SCCA Tallinn</u></p> <p>Curated by Urmas Muru; various locations in Tallinn, Estonia (Gallery of the Institute of History, Artmaiden Gallery, Sammas Gallery, Vaal Gallery and Harju 13 Gallery); October 14 - November 6, 1994 / Kurator: Urmas Muru; różne lokalizacje w Tallinnie, Estonia (Galeria Instytutu Historii, Galeria Artmaiden, Galeria Sammas, Galeria Vaal i Galeria Harju 13); 14 października - 6 listopada 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Andres Adamson, Peeter Allik, Karlo Funk, Jan J. Graps, Allan Hmelnitski, Kai Kaljo, Mati Karmin, Ando Keskküla, Raoul Kurvitz, Andro Kõöp, Peeter Laurits, Pier Li, Reda Marks, Herkki E. Merila, Jüri Ojaver, Peeter Pere, Tairo Pärnamets, Rasmus Reinolt, Lembit Sarapuu, Ene-Liis Semper, Studio 22, Mare Tralla, Margus Tõnnov, Mart Viljus</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>Non-Existant Art (Olematu Kunst in Estonian) was the second Annual Exhibition of the SCCA Estonia. The exhibition explored "those areas of life that have traditionally not been considered art" such as media, communications, science, technology, business, religion and behavior. The exhibition was organized with the support of technology and communications companies such as Philips and MicroLink, the biggest provider of IT services in Estonia.</p> <p><i>Nieistniejąca sztuka (Olematu Kunst w języku estońskim) była drugą Doroczną Wystawą SCCA Estonia. Ekspozycja eksplorowała „obszary życia, które tradycyjnie nie były uważane za sztukę”, takie jak media, komunikacja, nauka, technologia, biznes, religia i zachowanie. Wystawa została zorganizowana przy wsparciu firm technologicznych i komunikacyjnych, takich jak Philips i MicroLink, największy dostawca usług IT w Estonii.</i></p>

<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>State (1994) - SCCA Riga</u> / <u>Państwo (1994) - SCCA Ryga</u></p> <p>Curated by Ivars Runkovskis; various locations in Riga and surroundings, Latvia (Museum of Art Arsenāls, State Museum of Art, Rundāle Palace Museum, Gallery Bastejs, Riga Gallery, Salon A, Gallery G&G, film-photo-documentary archive, Museum of Foreign Art, Pedvāle Open Air Art Park and Eduards Veidenbaums Memorial Museum Kalāči; November 12 - December 11, 1994 / Kurator: Ivars Runkovskis; różne lokalizacje w Rydze i okolicach, Łotwa (Muzeum Sztuki Arsenāls, Państwowe Muzeum Sztuki, Muzeum Pałacu Rundāle, Galeria Bastejs, Galeria Ryska, Salon A, Galeria G&G, archiwum filmowo-fotograficzno-dokumentalne, Muzeum Sztuki Zagranicznej, park sztuki Pedvāle, Eduards Veidenbaums Memorial Museum Kalāči); 12 listopada - 12 grudnia 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>[NA] / [brak danych]</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>Second Annual Exhibition - held in 10 locations (temples of traditionalism) - 35 artists / Druga Doroczna Wystawa odbywająca się w 10 lokalizacjach (świątyniach tradycjonalizmu) - 35 artystów i artystek</p>
<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>01010101 (1994) - SCCA Bucharest</u> / <u>01010101 (1994) - SCCA Bukareszt</u></p> <p>Curated by Călin Dan; Romanian Peasant Museum (Muzeul Taranului Român). Bucharest, Romania; November 2-6, 1994 / Kurator: Călin Dan; Muzeum Rumuńskiego Chłoptwa (Muzeul Taranului Român), Bukareszt, Rumunia; 2-6 listopada 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Alfaminus, Alexandru Chira, Horia Bernea, Stefan Bertalan, Marcel Bunea, Judit Egyed, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Radu Igazsag, Gheorghe Ilea, Intermedia, Iosif Kiraly, Rudolf Kocsis, Eugenia Pop, Marilena Preda-Sanc, Adrian Timar, Laszlo Ujvarossy</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>Please refer to main essay under 01010101 (p. 42) / Zobacz esej 01010101 (s. 42)</p>
<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>Marginalia (1994) - SCCA Bratislava</u> / <u>Marginalia (1994) - SCCA Bratysława</u></p> <p>Curated by Ada Krnacova-Gutleber; Pozavska Galeria Umenia, Zilina, Slovakia; November 9 - December 12, 1994 / Kuratorka: Ada Krnacova-Gutleber; Galeria Pozavska Umenia, Żylna, Słowacja; 9 listopada - 9 grudnia 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Cyril Blazo, Bohdan Hostinak, Igor Husnaj, Jozef Murin, Ilona Nemeth, Boris Ondreicka, Petra Ondreickova, Laco Teren, Anabela Zigova</p>
<p>Description / Opis</p>	<p>It is more a social then an artistic phenomenon which dominates contemporary art in the 90s, and not only in Slovakia. / Zjawiska społeczne bardziej niż artystyczne dominują w sztuce współczesnej lat 90., nie tylko na Słowacji.</p>
<p>Exhibition / Wystawa</p>	<p>■ <u>Bread & Salt (1994) - SCCA Vilnius</u> / <u>Chleb i sól (1994) - SCCA Wilno</u></p> <p>Curated by Raminta Jurėnaitė; Contemporary Art Centre (CAC), Vilnius, Lithuania; November 11 - December 11, 1994 / Kuratorka: Raminta Jurėnaitė; Centrum Sztuki Współczesnej (CAC), Wilno, Litwa; 11 listopada - 11 grudnia 1994</p>
<p>Artists / Artyści</p>	<p>Jurga Barilaite, Darius Bastys, Kostas Dereskevicius, Darius Gircys, Vytenis Jankunas, Giedrius Kumetaitis, Algimantas Jonas Kuras, Dainius Liskevicius, Deimantas Narkevicius, Snieguole Michelkeviciute, Gintaras Seputis, Gintautas Trimakas i inni.</p>

Description
/ Opis

An artist's critical relationship with the society, his vigilance towards even small signs of historical and everyday changes, the expression of existential everyday themes not only through a myth or an archetype - this is the theme of this exhibition which again draws attention to the "bread and salt" of life. Apart from the forms of abstract plastic expression, a critical, psychological and informative or even didactic figurative art finds its proper place here. The works are free of any stylistic, genre or material restrictions. *The public engagement does not mean the dominance of apocalyptic prophecy. For the East and Central Europeans, humor has always been the main means for the survival at one's home; therefore, it is quite natural that here it serves as one of the means of analysis.* - Raminta Jurenaite

Curator side note: While it declared itself to be a socially engaged exhibition, *Bread & Salt* was criticized for not being socially engaged enough.

Krytyczna relacja pomiędzy artystami a społeczeństwem, ich czujność wobec nawet drobnych oznak zmian historycznych i codziennych, wyrażanie egzystencjalnych tematów nie tylko poprzez mit czy archetyp - oto temat przewodni tej wystawy, który po raz kolejny zwraca uwagę na „chleb i sól” życia. Poza formami abstrakcyjnej plastycznej ekspresji, właściwe miejsce zajmuje na wystawie krytyczna, psychologiczna i pouczająca, a nawet dydaktyczna sztuka figuratywna. Prace są wolne od jakichkolwiek ograniczeń stylistycznych, gatunkowych czy materiałowych.

Společne zaangażowanie nie oznacza apokaliptycznych prorocत्व. Dla mieszkańców Europy Wschodniej i Środkowej humor zawsze był głównym sposobem na przetrwanie; dlatego jest całkiem naturalne, że służy nam tutaj jako jeden ze środków analizy. - Raminta Jurenaite

Uwaga od kuratora: Wystawa, zapowiadana jako zaangażowana społecznie, została skrytykowana za to, że nie była wystarczająco zaangażowana społecznie.

Exhibition
/ Wystawa

■ **New Media Topia (1994) - SCCA Moscow**
/ New Media Topia (1994) - SCCA Moskwa

Curated by Vladimir Levashov; Central House of Artists, Moscow, Russia; November - December, 1994
/ Kurator: Vladimir Levashov; Centralny Dom Artystów, Moskwa, Rosja; listopad - grudzień 1994

Artists
/ Artyści

Tatyana Detkina, Vladislav Efimov, Alexei Isaev, Dmitry Fedorov, Dmitry Fain, FENSO: Anton Smirnsky, Anatoly Gankevich, Andrei Kazandzhuy, Vadim Koshkin, Igor Lyusko, Oleg Migas, Arkady Nasonov, Oleg Ponomarev, Giya Rigvava, Alexander Revizorov, Arsen Savadov, Denis Salautin, Georgy Senchenko, Nikolai Selivanov, Alexei Shulgin, Vassiliy Smirnov, Denis Trusevich

Description
/ Opis

New Media Topia was an exhibition of new media art installations held at the Central House of Artists, Moscow. It was organized by the SCCA Moscow with the support of the Ministry of Culture of the Russian Federation. *New Media Topia* was part of an educational and curatorial initiative by the SCCA Moscow to support the development of new media art in Russia. *The Moscow New Media Art Lab (1993-94)* was a mixed theory and practice course for artists in preparation for the final exhibition *New Media Topia*, led by artists and critics from the local SCCA network. *New Media Logia (November 1994)* was an international symposium curated by art critics Olga Shishko and Tatyana Mogilevskaya, artist and animator Anatoly Prochorov, and American curator and new media art expert Kathy Rae Huffman. Speakers included theoreticians and experts Lev Manovich (USA), Geert Lovink (The Netherlands) and Erkki Huhtamo (Finland). Common topics to the exhibition and symposium spanned video art, virtual reality and media archeology.

New Media Topia to wystawa sztuki nowych mediów, która odbyła się w Centralnym Domu Artystów w Moskwie. Została zorganizowana przez SCCA Moskwa przy wsparciu Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej. *New Media Topia* była częścią edukacyjnej i kuratorskiej inicjatywy SCCA Moskwa na rzecz wspierania rozwoju sztuki nowych mediów w Rosji. Moskiewskie Laboratorium Sztuki Nowych Mediów (1993-94) było teoretycznym i praktycznym kursem dla artystów i artystek, jaki odbył się w ramach przygotowań do wystawy *New Media Topia*, zorganizowanej przez artystów i krytyków z lokalnej sieci SCCA. *New Media Logia* (listopad 1994) było międzynarodowym symposiumem zorganizowanym przez krytyczki sztuki Olgę Shishko

i Tatianę Mogilevskaya, artystę i animatora Anatolija Prochorova oraz amerykańską kuratorkę i ekspertkę sztuki nowych mediów Kathy Rae Huffman. Wśród prelegentów znaleźli się teoretycy i eksperci Lev Manovich (USA), Geert Lovink (Holandia) i Erkki Huhtamo (Finlandia). Do wspólnych tematów wystawy i sympozjum należały: sztuka wideo, wirtualna rzeczywistość i archeologia mediów.

Exhibition
/ Wystawa

■ **Urbanaria (1994) - SCCA Ljubljana**
/ Urbanaria (1994) - SCCA Lublana

Curated by Barbara Borčić, National and University Library (NUK - Narodna in univerzitetna knjižnica), Ljubljana, Slovenia; 25 November - 24 December, 1994
/ Kuratorka: Barbara Borčić; Biblioteka Narodowa i Uniwersytecka (NUK - Narodna in univerzitetna knjižnica), Lublana, Słowenia; 25 listopada - 24 grudnia 1994

Artists
/ Artyści

Aleksander Brener, Vuk Ćosić, Maja Gspan, Irwin, Marko A. Kovačič, Metelkova, New Collectivism, Marko Peljhan, Alenka Pirman, Tadej Pogačar, Marjetica Potrč, Nataša Prosenc, Nika Špan, Metod Vidic, Rajko Vidrih

Description
/ Opis

Urbanaria was the first Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts - Ljubljana and it ran in Ljubljana from February 1994 to November 1997. Its general concept was art in the urban context. The public announcement was open to all forms of expression and visual media. Out of 52 proposals the international expert jury selected 14 projects. 1994: *Urbanaria - Part I. First Annual Exhibition of the SCCA Ljubljana, Slovenia 1995-1997: Urbanaria - Part II.*

Urbanaria była pierwszą Doroczną Wystawą SCCA Lublana, trwającą od lutego 1994 do listopada 1997 roku. Była poświęcona sztuce w kontekście miejskim. Otwarty nabór dotyczył wszelkich form ekspresji i mediów wizualnych. Spośród 52 propozycji międzynarodowe jury wybrało 14 projektów. 1994: *Urbanaria - część I. Pierwsza Doroczna Wystawa SCCA Lublana, Słowenia 1995-1997: Urbanaria - część II.*

Exhibition
/ Wystawa

■ **Mundane Language (1995) - SCCA Vilnius**
/ Przyziemny język (1995) - SCCA Wilno

Curated by Algis Lankelis; random monuments and sacred spaces (1995) - SCCA Wilno, Kurator: Algis Lankelis; pomniki i miejsca kultu

Artists
/ Artyści

Ignas Šimelis, Remigijus Pačėsa, Gediminas Urbonas, Arthur Raila, Evaldas Jans Eglynelis, Gintaras Makarevičius, Audrius Novickas, Deimantas Narkevičius

Description
/ Opis

The most significant art project of the specific location implemented in Vilnius in the 1990s was an exhibition by the artist Algis Lankelis *Language of Daily Life (1995)*. Its main theme is the treatment of the Soviet era, the relationship between the recent past and the present. Participants of everyday language chose Vilnius places, which during the Soviet period were artificially transformed into memorials (Chernihovsky Square) or became places of remembrance during the Independence (KGB building). The artists tried to make the artificially constructed memorial sites at least for a short time.

taken from review by Erika Grigoravičienė

Najważniejszym projektem artystycznym zrealizowanym w Wilnie w 1990 roku była wystawa artysty Algisa Lankelisa *Język życia codziennego (1995)*. Jej głównym tematem była epoka sowiecka i relacje pomiędzy niedawną przeszłością a teraźniejszością. Artyści i artystki biorący udział w projekcie wybrali miejsca w Wilnie, które w okresie sowieckim były sztucznie przekształcane w pomniki (plac Czernihowski) lub stawały się miejscami pamięci w okresie niepodległości (budynek KGB). Artyści i artystki starali się, aby sztucznie skonstruowane miejsca pamięci istniały przynajmniej przez krótki czas.

z recenzji Eriki Grigoravičienė

Exhibition / Wystawa	<p>■ Monument [aka Memorial] (1995) - SCCA Riga / Pomník [aka Memoriał] (1995) - SCCA Ryga</p> <p>Curated by Helēna Demakova; multiple sacred spaces in Riga, Latvia; August 15 - September 15, 1995 / Kuratorka: Helēna Demakova; wiele miejsc kultu w Rydze, Łotwa; 15 sierpnia - 15 września 1995</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>[NA] / [nie dotyczy]</p> <p>Description / Opis</p> <p>The third Annual Exhibition organized by the Soros Center for Contemporary Arts-Riga, titled Monument was held in 1995 within the urban environment of Riga. Artists were invited to create works of art in the places where the monument used to be or was planned, in this way marking the context, in the creation of which both socio-political current affairs and the interpretation of past heritage played a significant role. This project strived to emphasize the clashes between the power symbols of different eras, with works being placed at the sites of former monuments or places with a dense confluence of historical meanings, historical environment and the ideological backgrounds of the era.</p> <p>Trzecia Doroczna Wystawa zorganizowana przez SCCA w Rydze. Artyści i artystki zostali zaproszeni do stworzenia dzieł sztuki w miejscach, w których istniały czy były planowane pomniki, wyznaczając w ten sposób kontekst, w którego tworzeniu decydującą rolę odegrały zarówno zagadnienia społeczno-polityczne, jak i interpretacja dawnego dziedzictwa kulturowego. Projekt dążył do podkreślenia antagonizmów pomiędzy symbolami władzy różnych epok a pracami umieszczanymi w miejscach istnienia dawnych zabytków lub u zbiegu znaczeń historycznych, środowiska historycznego i tła ideologicznego danej epoki.</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ VideoHarT (1995) - SCA Sofia / VideoHarT (1995) - SCCA Sofia</p> <p>Curated by Kamen Balkanski; National Archaeological Museum, Sofia, Bulgaria; 25 November - end date, 1995 / Kurator: Kamen Balkanski; Narodowe Muzeum Archeologiczne, Sofia, Bułgaria; 25 listopada - data zakończenia, 1995</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>Tanya Abadjieva, Lachezar Boyadzhiev, Anna Boyadzhieva, Velemir Velev, Georgi Dobrev, Ventsislav Zankov, Plamen Iordanov, Ventseslav Kostov, Kosyo Minchev, Nadezhda Lyahova, Milko Pavlov, Spartak Paskalevski, Adelina Popnedelevi, Sladenepe Popnedeleva, Adelena Popnedeleva, Adelena Tushev</p> <p>Description / Opis</p> <p>Introduction of New Media Art. / Wprowadzenie do sztuki nowych mediów.</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ Orbis Fictus (1995) - SCCA Prague / Orbis Fictus (1995) - SCCA Praga</p> <p>Curated by Ludvík Hlaváček and Marta Smolíková, advisory board: Michael Bielický, Keiko Sei, Woody Vasulka; National Gallery and Wallenstein [Valdstein] Riding School, Prague, Czech Republic; 30 November 1995 - 1 January 1996 / Kuratorzy: Ludvík Hlaváček i Marta Smolíková, rada doradcza: Michael Bielický, Keiko Sei, Woody Vasulka; Galeria Narodowa i Szkoła Jazdy Konnej Wallenstein [Valdstein], Praga, Czechy; 30 listopada 1995 - 1 stycznia 1996</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>Lubor Benda, Veronika Bromová, David Cajthaml, Lubomír Čermák, David Černý, Federico Díaz, Vojtěch Dukát, Friedrich Forster, Michal Gabriel, Milan Guštar, Martin Janíček, Monika Karasová, Pavel Kopřiva, Tomáš Mašín, Robert Novák, Elen Řádová, Tomáš Ruller, Šárka Sedláčková, Lucie Svobodová, Zdenek Sýkora, Silver, Jan Trnka, Janka Vidová-Žáčková, Tjebbe van Tijen, Miloš Vojtěchovský</p> <p>Description / Opis</p> <p>Orbis Fictus: New Media in Contemporary Art (Orbis Fictus: nová média v současném umění), the second Annual Exhibition of the SCCA Prague, was the first new media exhibition in the Czech Republic. The exhibition presented new media and technologies with the aim of stimulating artists and the public in</p>

broadening their scope of communication. Writer and activist Keiko Sei (Japan) was involved in the conception, execution and diffusion of *Orbis Fictus*. An accompanying international conference, *Artificial Environment as an Artwork* (Goethe Institute, 4 December, 1995) included the participation of media theorist Siegfried Zielinski (Germany), art critic Olga Shisko (Russia) and artist Marko Peljhan (Slovenia). The name of the exhibition derives from *Orbis Pictus: Visible World in Pictures*, the textbook for children by Moravian-German educator John Comenius published in 1658, considered to be the first children's picture book.

Text taken from Monoskop.com

Orbis Fictus. Nowe media w sztuce współczesnej (Orbis Fictus: nová média v současném umění), druga Doroczna Wystawa SCCA Praga, była pierwszą wystawą nowych mediów w Republice Czeskiej. Wystawa prezentowała nowe media i technologie i miała na celu zachęcenie artystów i publiczności do poszerzenia zakresu komunikacji. Pisarka i aktywistka Keiko Sei (Japonia) była zaangażowana w koncepcję, realizację i popularyzację wystawy *Orbis Fictus*. W towarzyszącej jej międzynarodowej konferencji *Sztuczne środowisko jako dzieło sztuki* (Instytut Goethego, 4 grudnia 1995) wzięli udział teoretyk mediów Siegfried Zielinski (Niemcy), krytyczka sztuki Olga Shisko (Rosja) i artysta Marko Peljhan (Słowenia). Nazwa wystawy wywodzi się od *Orbis Pictus. Świat w obrazach*, podręcznika dla dzieci autorstwa morawsko-niemieckiego pedagoga Jana Amosa Komeńskiego, wydanego w 1658 roku, uważanego za pierwszą książkę obrazkową dla dzieci.

Tekst zaczerpnięty z Monoskop.com

Exhibition / Wystawa	<p>■ Media Culpa (1995) - SCCA Bucharest / Media Culpa (1995) - SCCA Bukareszt</p> <p>Curated by Irina Cios; third Annual Exhibition of the SCCA Bucharest; SCCA Bucharest, Ion Mincu Institute of Architecture, Galeria GAD, Kinema Icon</p> <p>/ Kuratorka: Irina Cios; trzecia Doroczna Wystawa SCCA Bukareszt; SCCA Bukareszt, Instytutu Architektury Ion Mincu, Galeria GAD, Kinema Icon</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>[NA] / [brak danych]</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ Geo-Geo (1996) - SCCA Riga / Geo-Geo (1996) - SCCA Ryga</p> <p>Curated by Janis Borgs; Pedvale Art Park, Riga, Latvia; May 31 - October 20, 1996 / Kurator: Janis Borgs; Pedvale Art Park, Ryga, Łotwa; 31 maja - 20 października 1996</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>[NA] / [brak danych]</p>
Artists / Artyści	<p>■ Interior / Exterior (1996) - SCCA Bratislava / Wnętrze / Zewnątrz (1996) - SCCA Bratysława</p> <p>Curated by Maria Hlavajova / Kuratorka: Mária Hlavajová</p> <p>Artists / Artyści</p> <p>[NA] / [brak danych]</p>
Description / Opis	<p>Interior vs. Exterior, or, On the Border of Possible Worlds, brings together Slovak and Czech scientists, philosophers, and visual artists for an interdisciplinary workshop to explore a theme developed by the ancient Greek philosopher Epicurus. "This idea is extremely interesting and provocative in the new pluralistic world that we live in today," said the exhibition's curator at SCCA, Mária Hlavajová.</p>

Wnętrze / Zewnątrz lub *Na granicy możliwych światów* - interdyscyplinarne warsztaty słowackich i czeskich naukowców, filozofów i artystów wizualnych

poświęcone zbadaniu tematu opracowanego przez starożytnego greckiego filozofa Epikura. „Niezwykłe interesujący i prowokacyjny pomysł w nowym pluralistycznym świecie, w którym dzisiaj żyjemy” - powiedziała kuratorka wystawy w SCCA, Mária Hlavajová.

Exhibition / Wystawa ■ **Otok / Island (1996) - SCCA Zagreb / Dubrovnik**
/ *Wyspa (1996) - SCCA Zagrzeb / Dubrownik*

Curated by Slaven Tolj; Dubrovnik and Lokrum, Croatia; August 24 - September 10, 1996
/ Kurator: Slaven Tolj; Dubrownik i Lokrum, Chorwacja;
24 sierpnia - 10 września 1996

Artists / Artyści Boris Cvjetanović, Rino Efendić, Đorđe Jandrić, Duje Jurić, Zlatko Kopljar, Ivan Kožarić, Antun Maračić, Goran Petercol, Vesna Pokas, Igor Rončević, Tomo Savić Gecan, Edita Schubert, Josip Baće, Marin grill, Ivana Jelavić, Božidar Jurjević, Denis Krašković, Marojica Mitrović, Marina Gržinić, Aina Schmidt, Ivan Kafka, Janet Shanks, L'ubo Stacho

Description / Opis **The exhibition Otok / Island was organised by the SCCA - Zagreb and Art Workshop Lazareti just a year after the war in Croatia was over, in the heavily attacked during the wartime Dubrovnik, in public spaces of the city and the nearby island of Lokrum. <https://vimeo.com/222214491>**

Wystawa *Wyspa* została zorganizowana przez SCCA Zagrzeb i Warsztaty Sztuki Lazareti zaledwie rok po zakończeniu wojny w Chorwacji, w silnie zniszczonym w trakcie wojny Dubrowniku, w przestrzeni publicznej miasta i pobliskiej wyspy Lokrum. <https://vimeo.com/222214491>

Exhibition / Wystawa ■ **The Butterfly Effect (1996) - Budapest**
/ *Efekt motyla (1996) - Budapeszt*

Curated by Suzanne Meszoly and Miklós Peteriák; Múcsarnok, Budapest; January 20 - February 25, 1996
/ Kuratorzy: Suzanne Mészöly i Miklós Peteriák; Múcsarnok, Budapeszt;
20 stycznia - 25 lutego 1996

Artists / Artyści Balázs Beöthy, Wojciech Bruszewski, Attila Csörgö, Róza El-Hassan, Gábor Farkas, Peter Forgács, Gustav Hámos, Ágnes Hegedűs, Péter Kiss, Richard Kriesche, George Legrady, Dóra Maurer, Csaba Nemes, László Révész, László, József Robakowski, Jeffrey Shaw, János Sugár, Zoltán Szegedy-Maszák, Attila Szűcs, IPUT, Péter Türk, Steina & Woody Vasulka, Beáta Veszely, Tamás Waliczky, Peter Weibel

Description / Opis **Organized by SCCA Budapest at Múcsarnok, the Budapest Hall of Art, The Butterfly Effect (A Pillangó-hatás) was a series of international events - exhibitions, performances, a symposium and lecture program - that addressed technology in contemporary art in Central and Eastern Europe (CEE). The exhibition Current Coordinates showed contemporary works of media art related to CEE. It was complemented by a presentation of objects from the history of media technology in the CEE context. The symposium The Moment Before Discovery (January 22-23, 1995) focused on theory and aesthetics in the development of new media art. Speakers included theoreticians and experts Siegfried Zielinski (Germany) and Kathy Rae Huffman (Germany). A moving image art program aimed to contextualize the themes addressed in the exhibition and the symposium. "The butterfly effect" refers to the phenomenon in chaos theory whereby a small localized change in a complex system can have large consequences elsewhere.**

Zorganizowana przez SCCA Budapeszt seria międzynarodowych wydarzeń - wystaw, performansów, sympozjum i wykładów - poświęconych technologii w sztuce współczesnej w Europie Środkowej i Wschodniej. Wystawa *Aktualne współczesne* pokazała współczesne dzieła sztuki mediów związane z Europą Środkowo-Wschodnią. Uzupełnieniem była prezentacja obiektów z historii technologii mediów w kontekście Europy Środkowo-Wschodniej. Sympozjum *Tuż przed odkryciem* (22-23 stycznia 1995) poświęcone było teorii i estetyce w rozwoju sztuki nowych mediów. Wśród prelegentów znaleźli się teoretycy i eksperci tacy jak: Siegfried Zielinski (Niemcy) i Kathy Rae Huffman (Niemcy). Program artystyczny kontekstualizował tematy poruszane na wystawie i sympozjum. „Efekt motyla” odnosi się do zjawiska w teorii chaosu, w którym mała zmiana w jednej części złożonego systemu może mieć znaczne konsekwencje w innym jego punkcie.

Exhibition / Wystawa ■ **The Sixth Kilometer (1996) - SCCA Chisinau**
/ *Szósty kilometr (1996) - SCCA Kiszyniów*

Curated by Octavian Esanu; May-June 1996
/ Kurator: Octavian Esanu; maj-czerwiec 1996

Artists / Artyści Pavel Braila, Iurie Cibotaru, Victor Dorosenko, Lilia Dragnev, Veaceslav Druta, Lucia Macari, Mircea Puscas, Stefan Sadovnikov, Sandion, Igor Scerbina, Alexandru Schiopu, Gabriel Scoarta, Valentin Tarna, Alexandru Tinei, Marc Verlan (Marioca - Son of rain)

Exhibition / Wystawa ■ **Carbon Art (1996) - SCCA Chisinau**
/ *Sztuka węgla (1996) - SCCA Kiszyniów*

Curated by Octavian Esanu; Soviet Young Pioneers summer camp near Sadova, Moldova; July 5 - 25, 1996
/ Kurator: Octavian Esanu; obóz letni Radzieckich Młodych Pionierów w pobliżu Sadowej, Mołdawia; 5-25 lipca 1996

Artists / Artyści Pavel Braila, Ion Bulibas, Alexandru Ermurachi, Iurie Cibotaru, Lilia Dragnev, Lucia Macari, Ion Nita, Leo Dumitrascu, Severina Nedelciuc, Mircea Puscas, Igor Scerbina, Vlad Tabac, Alexandru Tinei, Marc Verlan

Exhibition / Wystawa ■ **Estonia as a Sign (1996) - SCCA Tallinn**
/ *Estonia jako znak (1996) - SCCA Tallinn*

Curated by Ants Juske; various locations (Tallinn Art Hall, Sammas Gallery, Vaal Gallery, the Tartu Artists' House and Rütli Gallery) in Riga and Tartu, Estonia; September 26 - October 13, 1996
/ Kurator: Ants Juske; różne lokalizacje (Sala Sztuki w Tallinnie, Galeria Sammas, Galeria Vaal, Dom Artystów Tartu i Galeria Rütli) w Rydze i Tartu, Estonia; 26 września - 13 października 1996

Artists / Artyści Martin Aunin, Jaan Elken, Tiia Johannson, Inessa Josing, Anu Juurak, Mari Kaljuste, Kadri Kangilaski, Margot Kask, Raivo Kelomees, Sven Kivisildnik, Andrus Kõresaar, Ilmar Kruusamäe, Mari Kurismaa, Raoul Kurvitz, Urve Küttner, Kalev Laidro, Marko Laimre, Leonhard Lapin, Laurentsius, Eve Linnap, Peeter Linnap, Airi Luik, Ene Luik-Mudist, Marko Mäetamm, Raul Meel, Lemming Nagel, Tõnu Noorits, Mall Nukke, Jüri Ojaver, Terje Ojaver, Anu Pöder, Rait Präats, Kaisa Pustak, Piret Räni, Anneli Remme, Rauno Remme, Evar Riitsaar, Jaak Saks, Ene-Liis Semper, Liina Siib, Tõnu Smidt, Tiina Tammetalu, Annika Tonts, Mare Tralla, Silver Vahtre, Mart Viljus

Exhibition / Wystawa ■ **Pune Ochiul (1997) - SCCA Chisinau**
/ *Pune Ochiul (1997) - SCCA Kiszyniów*

Curated by Bradley J. Adams; May 28 - June, 1997
/ Kurator: Bradley J. Adams; 28 maja - czerwiec 1997

Artists / Artyści Bradley J. Adams, Victor Dorosenko, Lilia Dragneva, Veaceslav Druta, Octavian Esanu, Igor Glavan, Radu Ignat, Lucia Macari, Mircea Puscas, Alexandra Radova, Igor Scerbina, Alexandru Tinei, Anatol Tomoianu, Marin Turea, Leontina Vatamanu, Felicia Visterniceanu, Vladimir Ion, Dan Guja, Aleksandru Alesenkov, Igor Glavan, Iulia Capros, Tatiana Moscova, Marc Verlan, Valeriu Corcimari, Ion Politu, Adrian Cucereavii, Leontina Vatamanu, Aleksandru Ivanovici, Felicia Visterniceanu, Oleg Brega, Lilia Dragnev, Irina Gabrovon, Sarah Egerer, Valentin Tarna, Victoria Gali, Vlada Delibatov, Alexandru Ermurachi, Corina Cotorbai, Doina Vieru, Ion Nita, Anatol Tomoianu, Iurie Dragan, Nicolae Bondari, Victor Dorosenko, Vladimir Cultuclu, Turie Foca, Radu Ignat, Veaceslav Druja, Mircea Puscas, Alexandru Tinei, Alexandru Jaranu, Lucia Macari, Alexandra Radov, Nikita Kalshikov, Leo Dumitrascu, Pavel Braila, Ghena Brega, Artur Ivanov, Iurie Cibotari

Description / Opis	<p>SCCA Chisinau was credited with bringing the concept of contemporary art to Moldova. There was no unofficial art paradigm to support. Early exhibitions, especially <i>Pune Ochiul</i>, can be seen as moments of inception, initiation rites, and an effort to stimulate new kinds of creative thinking. - Aaron Moulton</p> <p>SCCA Kiszyniów przypisuje się wprowadzenie koncepcji sztuki współczesnej do Mołdawii. Nie istniał tam nieoficjalny paradygmat sztuki. Te wczesne wystawy, zwłaszcza <i>Pune Ochiul</i>, można postrzegać jako momenty powstania, obrzędy inicjacji i prób stymulowania nowych rodzajów twórczego myślenia. - Aaron Moulton</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ Artwork in Public Spaces (1997) - SCCA Prague / <i>Dzieła sztuki w przestrzeni publicznej (1997)</i>- SCCA Praga</p>
Artists / Artyści	<p>Curated by Ludvík Hlaváček, Karolína Fabelová, Kateřina Pavlíčková, Keiko Sei, and Pavla Niklová; National Gallery Prague and public space in the city; [September] - [October], 1996 / Kuratorzy: Ludvík Hlaváček, Karolína Fabelová, Kateřina Pavlíčková, Keiko Sei, Pavla Niklová; Galeria Narodowa w Pradze i przestrzeń publiczna miasta; [wrzesień] - [październik] 1996</p>
Artists / Artyści	<p>Emil Adamec, Barbara Benish, Bezhlavý Jezdec, Bohuslav Blažek, Kryštof Blažek, Petr Brožka, Milan Cais, Andrea Cihlářová, David Černý, Michal Dolejš, Michal Doležal, Milena Dopitová, Veronika Drahotová, Michal Gabriel, Lukáš Gavlovský, Kurt Gebauer, Chris Hill, Karel Hlavnička, Robert Hlůže, Petr Janda, Martin Janíček, Zdeněk Jiroušek, Krištof Kintera, Martina Klouzová, Zdena Kolečková, Taro Kondo, Tomáš Kopřiva, Jaroslav Kožán, Thomas Kotik, Alena Kotzmannová, Petr Kožíšek, Aleš Kuneš, KW, Adéla Matasová, Milan Mikuláščík, Jindřich Mlynařík, Petr Pavlík, Tomáš Polcar, Ester Polcarová, Jiří Příhoda, Pavel Reisenauer, Ester Řádová, Milan Salák, Michal Sedlák, Julie Schulzová, Silver, Skrytá tvůrčí Jednotka, Zuzana Štemberová, Roman Ťalský, Claudia Tennyson, Libor Teplý, Margita Titlová, Veronika Tomanová, Marek Topič, Roman Trabura, Viktor Třebický, Marcel Turič, Markéta Vaňková, Martin Zet, Petr Zinke</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ Ventspils Transit Terminal (1998) - SCCA Riga / <i>Terminal tranzytowy Ventspils</i>] (1998) - SCCA Ryga</p>
Exhibition / Wystawa	<p>Curated by Kristaps Gelzis; located in Art Propaganda Train from Riga to Ventspils (Latvia) on September 19, 1998, followed by an exhibition at the Regional Museum of History and Art of Ventspils; 23 - 27 September, 1998. / Kurator: Kristaps Gelzis; Pociąg propagandy sztuki z Rygi do Ventspils (Łotwa) 19 września 1998, a następnie wystawa w Regionalnym Muzeum Historii i Sztuki w Ventspils; 23-27 września 1998</p>
Exhibition / Wystawa	<p>■ Politik-um (2002) - SCCA Prague / <i>Politik-um (2002)</i> - SCCA Praga</p>
Artists / Artyści	<p>Curated by Ludvík Hlaváček and Keiko Sei; Prague Castle courtyard and Tereziánské křídlo Gallery, Prague; May 15 - June 10, 1996 / Kuratorzy: Ludvík Hlaváček i Keiko Sei; Dziedziniec Zamku w Pradze i Galeria Tereziánské křídlo, Praga; 15 maja - 10 czerwca 1996</p> <p>Michael Bielický, Daniel Bozhkov, Jiří Černický, David Černý, Milena Dopitová, Harun Farocki, Cindy G. Flores, Ingo Günther, Fran Ilich, Sanja Iveković, Nada Dimic File, Zdena Kolečková, Jan J. Kotík, Alena Kotzmannová, Beth Lazroe, Adéla Matasová, Erbosyn Meldibekov, Michal Nesázal, Otto Placht, Pode Bal, Tamar Raban, Julia Scher, Silver, Zitta Sultanbaeyva Ablikim Akmullaev, Štěpánka Šimlová, Milica Tomić, Filip Turek, Martin Zet</p>

PART 2 - THE BOOGEYMAN
/ CZEŚĆ 2 - ZMORA

PART 2 - THE BOOGEYMAN / CZĘŚĆ 2 - ZMORA

I disintegrated the Soviet Union.

George Soros

*Behind even the most sacred of veils
one finds frail genitals.*

Aaron Moulton

*Doprowadziłem do rozpadu Związku
Radzieckiego.*

George Soros

*Nawet za najświętszą zasłoną znajdując
się delikatne genitalia.*

Aaron Moulton

The second section of the book should return us to the prism we are holding in our hands. If you turn it this way it shows the Union coming together, and if you turn it that way it shows the Union coming apart. Hold it out in front of you, up to the light. Zoom back and from this side, right there, you can see his face.

I was told by everyone close to me, including artists in this exhibition, as well as employees of the Centre for Contemporary Art, that making this exhibition in the Ujazdowski Castle context would cause a natural reaction that would summarily dismiss everything you have read above as a right-wing anti-Semitic conspiracy theory. And I would like to preemptively address that, invoke it even. Because the information we have gathered above, including all of the great vocabulary words, allows us to apply these concepts in a different way, in a way that is now about the mechanics of "perception management."

Moving from the Soros Centers for Contemporary Art, now we look to the man himself. The purpose of this research is not to perform a public relations service for George Soros. He is a public figure who has created a legacy that remains influential, unknown, and emotionally unarticulated. We are the newly empowered consumer willing to "make do" with his aura, to hold the prism, and to refract the

W drugiej części książki wróćmy do trzymanego w dłoniach pryzmatu. Gdy obrócimy go w jedną stronę, związek się łączy, gdy w drugą - rozpada. Przytrzymajcie go przed sobą pod światło. Odsuńcie od siebie i z tej strony, właśnie tam, widać będzie jego twarz.

Zostałem poinformowany przez ludzi z mego otoczenia, włączając w to uczestniczących artystów oraz pracowników Centrum Sztuki Współczesnej, że zorganizowanie tej wystawy w kontekście Zamku Ujazdowskiego spowoduje naturalną reakcję, tę mianowicie, że wszystko, co dotąd przeczytaliście, zostanie gremialnie odrzucone jako prawicowa antysemitka teoria spiskowa. Chciałbym wyprzedzająco odnieść się do tego zarzutu, a nawet go przywołać. Informacje bowiem, które zebrałiśmy powyżej, w tym wszystkie wielkie terminy słownikowe, pozwalają nam zastosować te koncepcje w inny sposób, dotyczący teraz mechaniki zarządzania percepcją.

Od Centrów Sztuki Współczesnej George'a Sorosa (SCCA) przechodzimy teraz do samego człowieka. Celem niniejszej pracy nie jest wyświadczenie mu usługi z dziedziny *public relations*. Jest on postacią publiczną oraz twórcą spuścizny, która pozostaje wpływowa, nieznana i emocjonalnie niewyartykułowana. My jesteśmy świeżo wyemancypowanym konsumentem gotowym poradzić sobie z jego aurą, podnieść

data we were given against the conditions through which we are permitted to interpret and contextualize it. The culture and folkloric figure of George Soros is in fact an excellent case study in tactical media and allows us to apply some of what we've been building in the last chapter while also taking a generous turn into the dark ecology network.

There is an occult problem. No one knows about the SCCA and the SCCA Network and all of this story I've told you. That for me is already a great big red flag. But no one really knows who George Soros is or what he does. He has become this weird weaponized cipher within culture. This section of the book will help deconstruct the folkloric conditions through which we are allowed to consider the work and the person. And in doing so visualize the aura that this cultural persona reflects back onto the work we have discussed thus far. I will speak about George Soros through the anthropological language of folklore, conspiracy, and hyperbole because this is the rule that has been set.

Take these different descriptions of the man, from the *Washington Post*, the *New York Times*, and elsewhere:

A Hungarian-American who supports a range of liberal groups and causes, Soros, who is Jewish, has been cast as the antagonist of conspiracy theories large and small circulating on the right for more than a decade.^[1]

[...] Hungarian-American billionaire George Soros, whose links to progressive causes have made him a far-right boogeyman both in the United States and around the world.^[2]

[...] George Soros, the billionaire philanthropist who has been a focus of right-wing vitriol and conspiracy theorists [...]^[3]

do oka pryzmat i spojrzeć na serwowane nam informacje pod kątem uwarunkowań, w ramach których wolno nam je interpretować i kontekstualizować. Kulturowa i folkloryczna postać George'a Sorosa stanowi w istocie doskonałe studium przypadku w dziedzinie mediów taktycznych i pozwala nam zastosować w praktyce narzędzia teoretyczne opisane w części pierwszej, a także przyjrzeć się bliżej sieci czarnej ekologii.

Mamy tu do czynienia z tajemnicą. Nikt nie zna historii SCCA, Sieci SCCA. Już to sprawia, że w głowie zapala mi się ostrzegawcza czerwona lampka. Ale to nie wszystko, bo nikt też tak naprawdę nie wie, kim jest George Soros ani czym się zajmuje. Stał się czymś w rodzaju uzbrojonego szyfru kulturowego. Ta część książki pomoże zdekonstruować folkloryczne uwarunkowania, w ramach których pozwala się nam rozważać dzieło i osobę, a tym samym zwizualizować aurę rzucaną przez tę kulturową personę na opisane dotąd dzieło. Wypowiadając się na temat George'a Sorosa, używać będę wyłącznie antropologicznego języka folkloru, konspiracji i hiperboli, ponieważ taka została ustanowiona zasada.

Weźmy na przykład poniższe jego opisy, pochodzące z „Washington Post”, „New York Timesa” i innych źródeł:

Wspierający szereg liberalnych ugrupowań i inicjatyw Soros, z pochodzenia węgierski Żyd, jest przedmiotem najrozmaitszych teorii spiskowych krążących na prawicy od ponad dekady^[1].

[...] Miliarder George Soros, Amerykanin o węgierskich korzeniach, ze względu na swe powiązania z postępowymi inicjatywami stał się czarnym charakterem dla prawicy zarówno w USA, jak i na całym świecie^[2].

[...] George Soros, miliarder-filantrop, stanowiący cel dla prawicowego jadu i autorów teorii spiskowych [...]^[3].

[1] Salvador Rizzo, "No, George Soros isn't paying Kavanaugh protesters," *Washington Post*, October 5, 2018.

[2] Jane Coaston, "Trump repeats a George Soros conspiracy theory right before Kavanaugh vote," *vox.com*, October 5, 2018.

[3] William K. Rashbaum, "At George Soros's Home,

[1] Salvador Rizzo, *No, George Soros isn't paying Kavanaugh protesters*, „Washington Post”, 5 października 2018.

[2] Jane Coaston, *Trump repeats a George Soros conspiracy theory right before Kavanaugh vote*, *vox.com*, 5 października 2018.

[3] William K. Rashbaum, *At George Soros's Home, Pipe*

By negation you should naturally align yourself with George Soros. It's a basic trick. Even if you don't fully understand who he is from any of this, the enemy of my enemy is my friend. A boogeyman to the bad guys is an angel to us. And we, the readership of the *New York Times*, are by default too smart to think that this behavior could ever be that of a boogeyman or a tinfoil conspiracy theory as told on Fox News or by Donald Trump.

Whilst never penetrating any meaningful details of his work, the media leads with this as a way to trigger and short circuit the conversation. The dialogue quickly becomes disciplined around emotional flashpoints rather than critical thinking. Conspiracy theory call-out is one of the primary ways the conversation about Soros, his legacy, or his intentions, is inhibited. He is spoken about through a prism of folklore, questionable benevolence, fear, and speculation. The public dialogue around and awareness of George Soros and his legacy therefore has a very primitive and emotional quality to it. Legends of an oracle who divined the markets like a mystical Robin Hood, or maybe, just maybe, a devil.

We should be able to talk about supragovernmental structures and the conspiracies they engage in without it being disregarded as folklores of the boogeyman. After all, conspiracy theory call-out is a diversionary tactic created by the CIA that is still in active daily use to hide conspiracies.

The Invocation

Dr. Fiona Hill, who reported at the second Trump impeachment investigation into US/Ukraine Affairs, is a celebrated career diplomat in the eyes of anyone. Her appearance at the impeachment trial is a greatest hit of that charade. Her opening is a righteous downloading of her profound al-

Pipe Bomb Was Likely Hand-Delivered, Officials Say”
New York Times, October 23, 2018.

Zasada negacji sprawia, że w naturalny sposób stajemy po jego stronie. To podstawowa sztuczka. Nawet jeżeli nie do końca rozumiemy, kim jest, to „wrogi mego wroga jest moim przyjacielem”. Ktoś, kto jest czarnym charakterem dla czarnych charakterów, to dla nas anioł. A my, czytelnicy „New York Timesa”, jesteśmy z definicji zbyt inteligentni, by przypuszczać, że rzeczywiście mógłby on być tą podejrzaną postacią, o której słyszymy w telewizji Fox News czy od Donalda Trumpa.

Nigdy nie badając dogłębnie jakichkolwiek znaczących aspektów jego działalności, media uruchamiają w ten sposób określony dyskurs, jednocześnie spinając go na krótko. Dialog szybko zostaje zogniskowany na emocjonalnych punktach zapalnych zamiast na krytycznym myśleniu. Przywoływanie argumentu o teorii spiskowej jest jednym z podstawowych sposobów ograniczania debaty na temat Sorosa, jego spuścizny czy intencji. Mówi się o nim poprzez pryzmat folkloru, wątpliwej dobroczynności, lęku i spekulacji. W efekcie debata publiczna i wiedza na temat George'a Sorosa i jego spuścizny naznaczona jest uproszczeniami i emocjami. Są to legendy o wyroczni, która przewidywała zachowanie rynków jak mistyczny Robin Hood albo może - może - diabeł.

Powinniśmy móc rozmawiać o strukturach ponadpaństwowych i spiskach, w których one uczestniczą, bez bycia odsądzanym od czci i wiary jako folklor wierzących w czarnego luda. Ostatecznie demaskowanie teorii spiskowych to taktyka dywersyjna stworzona przez CIA. Jest w codziennym użyciu i ma na celu ukrywanie spisków.

Inwokacja

Fiona Hill, która składała zeznania w procesie impeachmentu przeciwko Donaldowi Trumpowi w 2019 roku (wszczętym w następstwie tzw. skandalu ukraińskiego), to w oczach wszystkich świetna zawodowa dyplomatką. Jej wystąpienie przed komisją Kongresu to największy przebój tej szarady.

Bomb Was Likely Hand-Delivered, Officials Say,
„New York Times”, 23 października 2018.

liance with democracy and her humanitarian work done with working-class pride leading to excellence in career service for her country. She has had a very long relationship to Soviet/West political relations as a top-level US intelligence officer for Russia and Eurasia and the former Soviet Republics. From 2001 to 2006 she was on the Advisory Board for the Central Eurasia Project created through the OSI. Through confronting members of the committee as partisan believers, she begins her speech by asking the committee to please stop promoting politically driven falsehoods that so clearly benefit Russia's interests. She is the sobering voice of the “real narrative.”

Representative Krishnamoorthi lobs several softballs at Fiona Hill to allow her to ridicule her so-called detractors. It's almost cute. He asks, “Ms. Hill, in your deposition it says you've been accused of being a George Soros mole by Roger Stone.” They exchange a laugh. He continues, “I assume you're not a globalist leftist George Soros mole now are you?” She addresses the incident but uses this moment to ultimately platform something much larger and more nefarious. Krishnamoorthi continues, “You said that ‘this is all an anti-Semitic conspiracy against George Soros to discredit non-partisan career officials’, you said that, is that right Ms. Hill? Would you say that these different theories that have been targeting you and others have a tinge of anti-Semitism to them?”

“Well certainly when they involve George Soros they do.” And without hesitation she delivers: “In the early 1900s the Czarist secret police created something called *The Protocols of the Elders of Zion*, and you can still obtain it today off the internet. This is the longest running anti-Semitic trope that we have in history. And the trope against Mr. George Soros is the new *Protocols of the Elders of Zion*, and I intended to write about this, and I still do, but it is an absolute outrage.” In that moment on globally broadcast live television Fiona Hill invoked *The Protocols of the Elders of Zion*. She didn't merely make a reference to it but she invoked it and consciously used it.

Na wstępie zapewnia o swym głębokim przywiązaniu do demokracji i opowiada, jak od działalności humanitarnej, którą wykonywała jako osoba niewstydzająca się swego robotniczego pochodzenia, przeszła do pracy państwowej. Hill od bardzo dawna związana jest z relacjami amerykańsko-rosyjskimi jako oficer wywiadu wysokiego szczebla zajmująca się Rosją i przestrzenią poradziecką. W latach 2001-2006 zasiadała w radzie nadzorczej projektu dla Azji Środkowej, stworzonego w ramach Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Wypowiadając się przed komisją, prosi jej członków - traktując ich jak partyjnych ortodoksów - by przestali rozpowszechniać politycznie motywowane kłamstwa, które ewidentnie służą rosyjskim interesom. Ona jest trzeźwiącym głosem „realnej narracji”.

Kongresman Krishnamoorthi podrzuca jej kilka nietrudnych piłek, by mogła ośmieszyć tak zwanych oszczerców. Jest to niemal rozculające. Pyta: „W swym pisemnym zeznaniu stwierdza pani, że Roger Stone oskarżył panią o bycie kretem George'a Sorosa”. Śmieją się oboje. On ciągnie dalej: „Zakładam, że nie jest pani globalistycznym lewackim kretem George'a Sorosa, prawda?” Ona odnosi się do rzeczonego incydentu, ale wykorzystuje ten moment, by uczynić aluzję większego kalibru i bardziej niegodziwą. Krishnamoorthi pyta: „Stwierdziła pani, że «wszystko to jest antysemitowski spis przeciwko George'owi Sorosowi, mający na celu zdyskredytowanie bezpartyjnych dyplomatów», zgadza się? Czy powiedziała pani, że te rozmaite teorie wymierzone w panią i innych posiadają wspólny rys antysemityzmu?”

„Cóż, kiedy jest w nich mowa o George'u Sorosie, to z pewnością tak” - odpowiada Hill, po czym wygłasza następującą kwestię: „Na początku XX wieku carska policja stworzyła tak zwane *Protokoły mędrców Syjonu*, które do dzisiaj można kupić w internecie. Jest to najtrwalszy trop antysemitki w historii. Oszczerstwa wymierzone w George'a Sorosa to nowe *Protokoły mędrców Syjonu*. Zamierzałam i wciąż zamierzam o tym napisać, bo jest to absolutny skandal”. W tym momencie, w transmitowanej na cały świat wypowiedzi na żywo, Fiona Hill przywołała *Protokoły mędrców Syjonu*. Nie tylko wspomniała o nich, ale przywołała je

Any reference to *The Protocols of Zion* can result in instant shadowbanning on social media when those words are physically written out and posted. In anticipation of public interest, the media went into immediate damage control. They spent the following day writing articles that were meant to remind people of what that reference was and how you should think about it.

The Protocols

The Protocols of Zion is a nefarious object in history and culture. It is the darkest and most powerful conspiracy theory, referred to more universally as the "international Jewish conspiracy." It is forbidden to read it or discuss it. What I am doing here is officially dangerous. *The Protocols* is credited with pogroms, persecution, genocide, inspiring Hitler, and for ultimately forging the language of modern-day anti-Semitic beliefs. The text has a notorious viral quality, what we would refer to today as a "cognitohazard." It acts like an earworm and, if it is not read in a certain way, it will get inside your head. And then it spreads. It should only be seen as a piece of black propaganda.

Weaponized Folklore

I will tell you now two stories about the history of *The Protocols*. One begins late at night at a cemetery in Basel, Switzerland, on the eve of the First Zionist Conference in 1897. Twelve of the most important and influential Rabbis from across the globe, the Twelve Tribes, are meeting in secret inside this cemetery. The ceremony begins and they go through twenty-four protocols that outline a plot to take over the world. *The Protocols* purport to reveal a secret Jewish-Masonic conspiracy to overthrow monarchy and Christian civilization through the manipulation of wars, revolutions, and capitalism, paving the way for Jewish world domination. Each protocol identifies an aspect of society: entertainment, media, governance, economics, markets, religion, identity politics,

i świadomie zrobiła z nich użytek.

W mediach społecznościowych wzmianka o *Protokołach*, połączona z wymienieniem tytułu, może spowodować natychmiastową ukrytą blokadę. Przewidując zainteresowanie publiczne, mass media niezwłocznie przeszły w tryb awaryjny. Cały następny dzień poświęciły przypominaniu widzom, czytelnikom i słuchaczom, czym jest wzmiankowane dzieło i jak należy o nim myśleć.

Protokoły

Protokoły mędrców Syjonu to nikczemny obiekt historyczno-kulturowy. To najmroczniejsza i najpotężniejsza teoria spiskowa, bardziej ogólnie nazywana „międzynarodowym spiskiem żydowskim”. Nie wolno o niej czytać ani jej omawiać. To, co tu robię, jest oficjalnie niebezpieczne. *Protokołom* przypisuje się sprawstwo pogromów, prześladowań, ludobójstwa; uważa się, że to one zainspirowały Hitlera oraz ukształtowały język nowoczesnego antysemityzmu. Tekst ma charakter wirusowy, dzisiaj nazwalibyśmy go „zagrożeniem kognitywnym”. Działa jak robak i jeżeli nie przeczyta się go w odpowiedni sposób, to wchodzi do głowy, a potem zaczyna się rozprzestrzeniać. Należy go postrzegać wyłącznie jako czarną propagandę.

Folklor jako broń

Opowiem wam teraz dwie historie dotyczące *Protokołów*. Jedna zaczyna się późną nocą na cmentarzu w Bazylei w Szwajcarii, w przeddzień I Światowego Kongresu Syjonistycznego w 1897 roku. Potajemnie spotyka się tam dwunastu najważniejszych i najbardziej wpływowych rabinów, przedstawicieli Dwunastu Plemion Izraela. Ceremonia rozpoczyna się i po kolei odczytują oni dwadzieścia cztery protokoły opisujące plan przejęcia władzy nad światem. *Protokoły* mają być tajnym żydowsko-masońskim spiskiem nakierowanym na obalenie monarchii i cywilizacji chrześcijańskiej poprzez manipulację wojnami, rewolucjami i kapitalizmem, by ustanowić żydowską dominację na świecie. Każdy protokół dotyczy jakiegoś aspektu społeczeństwa: rozrywki, prasy, rządów, gospodarki, rynków,

freedom of thought. And each Rabbi, through their diasporic governance of Sayanim, would implement these protocols to realize the master plan of a universal one-world order.

Detailed notes are taken at this meeting. The tone of the text is the voice from the lead Rabbi. You the reader are led to believe you are speaking through this insider voice and the words of this supreme view. You regularly see reference to the "goyim" (what we can consider to be the actual non-Jew readership) that will be manipulated and oppressed through these protocols. The master plan has an undeniable connection to Satan or some evil supreme being. There is a thirteenth rabbi who appears at the meeting who is deemed a St Germain-type but definitely the incarnation of the Devil himself, Ba'al. He doesn't speak much.

The notes for this meeting became a manuscript that was stashed away inside the Mizraim Lodge in Paris, a breakaway sect of Freemasonry. They are stolen by a defecting freemason named Joseph Schorst, who was later murdered in Egypt. He gave the manuscript to a woman named Justine Glinka, who was related to military royalty in Czarist Russia and was also the travel companion of occult legend Madame Blavatsky. Glinka in turn passed the French manuscript on to someone within the Czar's inner circle whereupon it disappeared. In 1903 a notorious mystic named Sergei Nilus came into contact with the document, had it translated into Russian, and released it like a plague into the world.

Active Measures

A forensic pathology has been done on the origins of *The Protocols*, with research institutes dedicating volumes to delegitimizing the hoax. This story only begins in 1903, at the moment when the Russian version is published into circulation. No secret meeting, no Satan, no Mizraim Lodge, no Blavatsky, no French manuscript. This timeline starts with Matvei Golovinski, a czarist secret agent working with Okhrana, the predecessor of the KGB and Russian Secret Service. Golovinski is believed to be responsible for the

religii, polityki tożsamości, wolności sumienia. Zaś każdy rabin, korzystając ze swej władzy nad chętnymi do współpracy Żydami z diaspory [*sayanim*], wprowadzi je w życie, by urzeczywistnić plan uniwersalnego porządku światowego.

Podczas spotkania sporządzane są dokładne notatki. Ton tekstowi nadał głos głównego rabina. Czytelnik ma odnieść wrażenie, że przemawia poprzez ten wewnętrzny głos i słowa tego naczelnego światopoglądu. Wielokrotnie natyka się na wzmianki o gojach [*goyim*] (nie-Żydach), którzy za sprawą *protokołów* będą manipulowani i uciskani. Cały plan ma bezsprzecznie związek z Szatanem, personifikacją zła. Na spotkaniu pojawia się też trzynasty rabin, uważany za kogoś w typie hrabiego de Saint-Germain, będący jednak zdecydowanie wcieleniem samego Diabła, Baala. Nie mówi on wiele.

Rękopis notatek ze spotkania zostaje następnie ukryty w paryskiej siedzibie Łoży Mizraim, sekty, która oderwała się od masonerii. Kradnie go wolnomularz odstępcy Joseph Schorst, zamordowany później w Egipcie. On przekazuje go niejakiej Justine Glince, związanej z wojskowo-arystokratycznymi elitami carskiej Rosji towarzyszące słynnej okultystki Madame Bławatskiej. Glinka, jak głosi opowieść, udostępnia manuskrypt komuś z najbliższego otoczenia cara, po czym dokument znika z pola widzenia na jakiś czas. W 1903 roku natrafia nań słynny mistyk Siergiej Nilus, tłumaczy na rosyjski i publikuje. Wirus rusza w świat.

Środki aktywne

Początki *Protokołów* zostały bardzo dokładnie zbadane, a instytuty badawcze poświęciły całe tomy zdemaskowaniu oszustwa. Ta wersja historii zaczyna się dopiero w roku 1903, kiedy tekst ukazuje się po rosyjsku. Nie ma żadnego tajnego spotkania, Szatana, Łoży Mizraim, Bławatskiej czy francuskiego manuskryptu. Tu chronologia wydarzeń zaczyna się od Matwieja Gołowińskiego, tajnego agenta carskiej ochrony, przewodniczki KGB i Federalnej Służby Bezpieczeństwa. Jemu właśnie przypisuje się sfabrykowanie tekstu.

appearance of *The Protocols*, in particular in fabricating the forgery. Golovinski briefly studied law before drifting into the Holy Brotherhood, an anti-Semitic secret society which used forgery as a tool against the revolutionaries, publishing phony newspapers and tracts. His contacts there found him a job in the government press department, where he acted as a Tsarist spin doctor, placing articles in compliant newspapers and paying the salaries of certain journalists. It was here that he begins working with Pyotr Rachkovsky, the head of Okhrana.

The Protocols are called both a forgery and an act of plagiarism. The forgery of the found manuscript creates the hoax. And therefore, since it is a hoax, there was no meeting between twelve or thirteen rabbis in a cemetery in Basel. The plagiarism comes from the close similarity of the *Protocols* text to Maurice Joly's anti-Jesuit conspiracy parody *Dialogues in Hell between Machiavelli and Montesquieu*. A line-by-line word count reveals less than a tenth of the *Protocols* document comes from the Joly text and the rest was improvised based on speculation and what are deemed predictable predictions of world affairs. In 1999, Mikhail Lepekhine claims to have found concrete proof that Golovinski was the forger, through receipts found in a Russian archive. As is the case with most historical events, and the blackest of black propaganda is no exception, all academic resources confirm that the Okhrana story is still very technically a hypothesis. Nonetheless, *The Protocols* were designed to be a folklore that would capture the hearts and minds of publics vulnerably in need of a scapegoat.

According to official documents accompanying the FBI's publicly available version of *The Protocols*, a study produced in 1964 by the Senate Internal Security Subcommittee gave the following evaluation: "Although *The Protocols* have been repeatedly and authoritatively exposed as a vicious hoax, they continue to be circulated by the unscrupulous and accepted by the unthinking. The Subcommittee on Internal Security not only receives inquiries from time to time about *The Protocols* from sincere but misguided

Gołowiński krótko studiował prawo, po czym przystąpił do Świętego Bractwa, tajnego stowarzyszenia antysemitckiego, które publikowało zmyślane gazety i traktaty, wykorzystując fałszerstwo jako metodę walki z rewolucjonistami i przeciwnikami politycznymi. Za pośrednictwem tej organizacji Gołowiński dostaje posadę w departamencie prasowym rządu carskiego, gdzie działa jako „spin doktor”, zamieszczając artykuły w posłusznych gazetach i płacąc pensje dziennikarzom, by wychwalali rząd i monarchię. Tu rekrutuje go szef ochrony Piotr Raczkowski.

Protokoły nazywa się jednocześnie fałszerstwem i plagiatem. Fałszerstwo znalezione rękopisu tworzy oszustwo. Ponieważ mamy do czynienia z oszustwem, żadnego spotkania dwunastu czy trzynastu rabinów na cmentarzu w Bazylei nigdy nie było. Zarzut plagiatu wynika z podobieństwa *Protokołów* do *Rozmowy w piekle między Machiavellim i Monteskiuszem*, wyrotowej satyry autorstwa Maurice'a Joly'ego. Zliczenie słów linijka po linijce pokazuje, że jedna dziesiąta *Protokołów* pochodzi z tekstu Joly'ego, a reszta stanowi improwizację opartą na spekulacjach oraz prognozach dotyczących przewidywanych wydarzeń światowych.

W 1999 roku rosyjski historyk Michaił Lepechin oświadczył, że znalazł w państwowych archiwach konkretne dowody (pokwitowania wypłat) świadczące o tym, że fałszerzem był Gołowiński. Tak jak w wypadku większości historycznych wydarzeń, a najczarniejsza z czarnych propagand nie jest wyjątkiem, wszystkie źródła naukowe potwierdzają, że ze ściśle technicznego punktu widzenia teoria o sprawstwie ochrony pozostaje hipotezą. Tak czy owak, *Protokoły* zaprojektowano jako folklor mający zawładnąć sercami i umysłami opinii publicznych desperacko potrzebujących kozła ofiarnego.

Według oficjalnych dokumentów zamieszczonych na stronie FBI z publicznie dostępną wersją *Protokołów* senacka podkomisja ds. bezpieczeństwa wewnętrznego wydała w 1964 roku następującą opinię: „Chociaż *Protokoły* wielokrotnie i autorytatywnie zdemaskowano jako ordynarne fałszerstwo, pozbawieni skrupułów wciąż je rozpowszechniają, a bezmyślni dają im wiarę. Senacka podkomisja ds. bezpieczeństwa publicznego nie tylko raz na jakiś czas

people, but on occasion is even exhorted to advert this 'document' as a source of information concerning Communist machinations.”^[4]

I will restate that *The Protocols* are an example of black propaganda. They are THE example of black propaganda and an example of what in Russian is called *aktivnyye meropriyatiya*, or “active measures.” Active measures is the official term used by the KGB to discuss this weaponized state of tactical measures. Active measures primarily include disinfo tactics but also encompass the culture of the “false flag,” which is essentially a “situational forgery.” Black propaganda is propaganda for which we cannot determine the origin or ever understand who benefits. It is an object that creates pure chaos and makes the people panic for action, for change, for blood. Certainly and without question, the group that suffered the most from this was the Jewish people. The danger for this story lies less in the believability but in the pre-conditioned desire to believe this scenario and how much we have been told to (not) believe in the possibility of this scenario. Illuminati, new world order, deep state, Bohemian Grove and the like all owe some of their mystique to a legend created by *The Protocols*. As a psyop, or psychological operation, *The Protocols* clearly understood humans, humanity, stereotypes, societal evolution, tribal fears, and thought experiments in a manner that remains enduring and problematic.

[4] <https://vault.fbi.gov/protocols-of-learned-elders-of-zion/protocols-of-learned-elders-of-zion-part-01-of-01>

otrzymuje - od ludzi mających dobre intencje, lecz niedoinformowanych - zapytania odnośnie tego «dokumentu», ale jest wręcz okazjonalnie wzywana do cytowania go jako źródła informacji na temat komunistycznych machinacji”^[4].

Powtórzę, że *Protokoły mędrców Syjonu* są przykładem czarnej propagandy. Nawet więcej: są naczelnym przykładem czarnej propagandy i przykładem tego, co po rosyjsku nazywa się „środkami aktywnymi” [*aktivnyje meropriyatja*]. „Środki aktywne” to oficjalny termin KGB na określenie użycia mediów taktycznych jako broni. Na środki aktywne składa się głównie dezinformacja, ale obejmują one także kulturę „obcej bandery” [*false flag*], która jest zasadniczo „sytuacyjnym fałszerstwem”. Czarna propaganda to taka, której źródła ani nawet beneficjenta nie potrafimy ustalić. Jest to coś, co powoduje czysty chaos i sprawia, że ludzie panikują, domagając się działań, zmiany, krwi. Grupą, która najwięcej w wyniku tego wycierpiała, są niewątpliwie Żydzi.

Niebezpieczeństwo zawarte w tej historii polega nie tyle na prawdopodobieństwie scenariusza zarysowanego w *Protokołach*, ile na prekondukcjonowanym pragnieniu wiary weń oraz na tym, jak usilnie sugerowano nam, byśmy (nie) wierzyli w możliwość jego realizacji. Iluminaci, nowy porządek światowy, układ [*deep state*], Bilderberg i temu podobne teorie spiskowe zawdzięczają część swej mistyki legendzie stworzonej przez *Protokoły*. Nie ulega wątpliwości, że autor czy autorzy tych ostatnich pojowali ludzi, ludzkość, stereotypy, rozwój społeczny, lęki plemienne i eksperymenty myślowe w sposób, który pozostaje trwały i problematyczny.

[4] <https://vault.fbi.gov/protocols-of-learned-elders-of-zion/protocols-of-learned-elders-of-zion-part-01-of-01>

Antisymmetry

According to the Anti-Defamation League:

A person who promotes a Soros conspiracy theory may not intend to promulgate antisemitism. But Soros' Jewish identity is so well-known that in many cases it is hard not to infer that meaning. This is especially true when Soros-related conspiracy theories include other well-worn antisemitic tropes such as control of the media or banks; references to undermining societies or destabilizing countries; or language that hearkens back to the medieval blood libels and the characterization of Jews as evil, demonic, or agents of the antichrist.

Even if no antisemitic insinuation is intended, casting a Jewish individual as a puppet master who manipulates national events for malign purposes has the effect of mainstreaming antisemitic tropes and giving support, however unwitting, to bona fide antisemites and extremists who disseminate these ideas knowingly and with malice.

I didn't create the rule that you are only allowed to discuss George Soros through the lens of conspiracy theory or unquestioning faith. This is a culture that existed prior, and one that I have been forced to communicate through. These are traditions. This exhibition doesn't aim to heal or ignore this aspect of George Soros's legacy but instead to use this language tactically. Let's analyze the language so far as given to us through these conditions of the Anti-Defamation League: "control of the media or banks; references to undermining societies or destabilizing countries; or language that hearkens back to the medieval blood libels and the characterization of Jews as evil, demonic, or agents of the antichrist."

I don't think anyone truly believes in blood libel. If they do they are not in their right mind. The

Antysymetria

Według Ligi przeciw Zniesławieniom:

Osoba głosząca teorię spiskową na temat George'a Sorosa niekoniecznie ma zamiar promować antysemityzm. Jednak żydowska tożsamość Sorosa jest tak dobrze znana, że w wielu wypadkach nietrudno domyślić się intencji. Jest tak zwłaszcza wtedy, gdy teoria taka zawiera inne dobrze znane wątki antysemityczne, takie jak rzekome posiadanie przez Żydów władzy nad mediami i bankami; ich pragnienie zdestabilizowania państw i społeczeństw; lub język nawiązujący do średniowiecznych oskarżeń o mord rytualny i charakterystyki Żydów jako złych, demonicznych lub działających w imieniu Antychrysta.

Nawet jeżeli insynuacja antysemityczna nie jest zamierzona, przedstawianie osoby pochodzenia żydowskiego jako geniusza zła manipulującego wydarzeniami światowymi sprawia, że wątki antysemityczne wchodzą do szerokiego obiegu, a antysemita i ekstremiści rozpowszechniający je rozmyślnie i ze złą wolą zyskują wsparcie, jakkolwiek byłoby ono nieświadome.

Nie ja stworzyłem regułę, że o George'u Sorosie można rozmawiać wyłącznie przez pryzmat teorii spiskowej albo bezwarunkowej wiary. Jest to kultura istniejąca uprzednio, do komunikowania się za pośrednictwem której zostałem zmuszony. Taka jest tradycja. Celem niniejszej wystawy nie jest uleczenie lub zignorowanie tego aspektu jego dziedzictwa, a raczej użycie języka, o którym mowa, w sposób taktyczny. Przeanalizujmy to, o czym pisze Liga przeciw Zniesławieniom: „rzekome posiadanie przez Żydów władzy nad mediami i bankami; ich pragnienie zdestabilizowania państw i społeczeństw; lub język nawiązujący do średniowiecznych oskarżeń o mord rytualny i charakterystyki Żydów jako złych, demonicznych lub działających w imieniu Antychrysta”.

Nie sądzę, by ktokolwiek rzeczywiście dawał wiarę oskarżeniom o mord

recent folklore surrounding adrenochrome, a plasma elixir made from prepubescent blood – the literal stuff of vampires – does play heavily with the Pizzagate conspiracy and generally with the overall beliefs of QAnon. Certainly in the history there will even be legitimate moments of ritualized bloodletting through a bris, also known as *metzitzah b'peh*, the orgogenital (mouth to genitals) suctioning of blood from the penis of an infant male following circumcision. Or something else that has been misappropriated for this story, about which I won't waste any more time here.

Let's be serious. Blood libel is absurd and we should make fun of it actively. But I think it's strange to include blood libel. It's sci-fi. And to put it into this grouping of other things addressing conspiracies of control is a tactic to make all of them seem equally absurd, implausible, and synonymous.

Pseudo-Ostension

What if the hoax was that it was a hoax?

Proto-ostension, quasi-ostension, and pseudo-ostension are important ways to sanctify an unexplained occurrence into a sacred one. Each involves glitches in perception when one is confronted by something unexplained and potentially supernatural. Quasi-ostension occurs through someone witnessing a natural occurrence and then misinterpreting it to be from legend, e.g., a Bigfoot sighting. Pseudo-ostension is someone actively perpetrating a hoax or legend for the purpose of it being interpreted as a paranormal event, e.g., dressing up like Bigfoot and walking near a campground. And proto-ostension is when someone declares an event from legend to have personally happened to them. For both the "witness" and the people who hear the story, these actions trigger contagious moments of collective belief, a hysteria that relaxes one's ability to believe in the supernatural.

rytualny. W przeciwnym razie ma coś nie w porządku z głową. Współczesny folklor dotyczący adrenochromu, eliksiru otrzymywanego z krwi dzieci – dosłownie pokarmu wampirów – współgra silnie z teorią Pizzagate oraz ogólnie z przekonaniem zwolenników QAnon. W historii znajdziemy również uprawnione momenty rytualnego upuszczania krwi w ramach bris, czyli *metzitzah b'peh*, orgogenitalnego (usta-genitalia) wysysania krwi z członka niemowlęcia płci męskiej po obrzezaniu. Może ten, a może jakiś inny motyw kulturowy dał asumpt mitowi o mordzie rytualnym, na który nie będę tu więcej tracił czasu.

Bądźmy poważni. Mord rytualny to bzdura, z której powinniśmy się śmiać. Dlatego uważam wzmiankę o nim w oświadczeniu Ligi przeciw Zniesławieniom za rzecz dziwną. To przecież fantastyka. Zaś wymienienie go jednym tchem z teoriami spisków wpływu i kontroli jest świadomą taktyką mającą na celu sprawienie, by wszystkie wydały się jednakowo absurdalne, nieprawdopodobne i synonimiczne.

Pseudoostensja

A jeżeli oszustwem jest to, że to było oszustwo?

Protoostensja, quasi-ostensja i pseudoostensja to odmiany psychologicznego procesu uświęcania niewytłumaczalnych zjawisk. W każdym z nich percepcja zostaje zakłócona przez spotkanie z czymś niemożliwym do wytłumaczenia i potencjalnie nadprzyrodzonym. Z quasi-ostensją mamy do czynienia, gdy obserwujemy zjawisko naturalne, a następnie błędnie interpretujemy je jako legendarne; na przykład gdy wydaje nam się, że widzieliśmy yeti. Pseudoostensja zachodzi, gdy ktoś umyślnie stwarza pozory zjawiska paranormalnego, czyli na przykład przebiera się za yeti i pokazuje w pobliżu leśnego kempingu. Protoostensja wreszcie to twierdzenie, że legendarne wydarzenie przytrafiło się nam osobiście. Zarówno po stronie „świadka”, jak i słuchaczy działania te uruchamiają zaraźliwe momenty zbiorowej wiary, histerii sprawiającej, że rośnie nasza gotowość do uwierzenia w to, co nadprzyrodzone.

The term "ostension" was popularized by Umberto Eco, with Foucault's pendulum being the story of a pseudo-ostensive series of events occurring through the invocation of an occult document. It creates what we can call a "situational forgery." I believe that pseudo-ostension is the mother of all tactical media and it is used regularly by the media, Hollywood, the intelligence community, and ourselves to tell us the narratives we need to hear or that we have been preconditioned to desire. Pseudo-ostension is fake reliquaries, Jesus's crown of thorns, yellowcake, Okhrana making a satanic worship lair, or Dad dressing up like Santa Claus to give the kids a furtive but magical glance, something that could successfully inspire a near-fundamentalist belief for years to come.

Seeing Bigfoot

They are playing a game. They are playing at not playing a game. If I show them I see they are I will break the rules and they will punish me. I must play their game of not seeing I see the game.

R. D. Laing

Termin „ostensja” spopularyzował Umberto Eco, a *Wahadło Foucaulta* to opowieść o pseudoostensywnej serii wydarzeń wywołanych przez wzmiankę o pewnym tajemniczym średniowiecznym dokumencie. Powoduje ona coś, co możemy nazwać sytuacyjnym fałszerstwem. Uważam, że pseudoostensja jest matką wszystkich mediów taktycznych i że jest regularnie wykorzystywana przez media, Hollywood, agencje wywiadowcze oraz nas samych w celu tworzenia opowieści, których potrzebujemy wysłuchać albo których nauczono nas pragnąć. Pseudoostensja to fałszywe relikwie, korona cierniowa Jezusa, podrobione dokumenty na Saddama, ochrona tworząca matecznik dla satanistycznego kultu albo tata przebierający się za Świętego Mikołaja, by obdarzyć dzieci ukradkowym, lecz magicznym spojrzeniem, w wyniku którego będą przez długie lata głęboko przekonane, że to był prawdziwy Święty Mikołaj.

Zobaczyć yeti

Oni grają w pewną grę. Polega ona na udawaniu, że w nią nie grają. Jeżeli pokażę im, że wiem, że jednak to robią, złamię reguły i ukarzą mnie. Muszę grać w ich grę udawania, że nie widzę gry.

R.D. Laing

Let's go back to the ADL and the *New York Times* indicators. They are outlining the qualities of what an anti-Semitic believer believes. And within this feedback loop we are faced with several moments of George Soros and his work that resemble, according to what we've been told by the media, conspiracy-like qualities.

George Soros is famous for his oracle-like understanding of markets, and he has used that savvy to make globally impactful decisions for markets and currencies. He runs the most powerful NGO network on Earth, the Network of Networks, and that NGO carries a manifesto-like flag for actively changing society and adapting humans for a George Soros-approved future.

Wróćmy na chwilę do obserwacji Ligi przeciw Zniesławieniom i „*New York Timesa*”. Czyta się je jak listę cech składających się na światopogląd antysemitki. W jej świetle niektóre aspekty działalności George'a Sorosa wydają się istotnie odpowiadać spiskowej wersji dziejów.

Soros zyskał sławę jako ktoś, kto niczym wyrocznia potrafi przewidzieć zachowanie rynków. Wiedzę tę wykorzystywał przy podejmowaniu decyzji mających globalne znaczenie dla gospodarek i walut. Kieruje najpotężniejszą siecią organizacji pozarządowych na świecie, siecią Sieci, na sztandarach której widnieją hasła aktywnego zmieniania społeczeństwa i przystosowywania ludzi do przyszłości w wersji

Within this there are plenty of examples of his or his NGO's influence on freedoms of expression, culturally sensitive subjects, and so on.

To be blunt, for many people in the world today, depending on their version of the above description, George Soros walks like a duck. In fact he portrays so many qualities of what are aggressively defined as canards that it becomes a mental exercise to not see it. It's as if he's invoking it. If you read *The Protocols* there is even the reference to the "symbolic serpent," a snake eating its tail which will coil around the capitals of Europe and then squeeze. I didn't make this comparison; I was told by Dr. Fiona Hill to see it. And this is the game: You see Bigfoot. He's right in front of you, based on everything you see and what you know about what Bigfoot looks like. But you are told by the ADL that if you see Bigfoot standing in front of you then you are anti-Semitic. In fact it goes further: anyone who even tries to entertain the idea that George Soros is a boogeyman, despite being told that he is daily by the media, needs to question their allegiances, prejudices, and stereotypes. Because despite what you see, you are wrong and you could be pariah-level wrong. Tactically speaking, this becomes an inverse or derivative of pseudo-ostension.

Deprogramming

Stereotypology as a pseudoscience is a critical point in the identitarian fervor of all of this. As a brief side note to the history of tactical mind games, there is an amazing and underappreciated link between the current critical race theory controversy and the anti-cult movement. The anti-cult movement swept the nation like a satanic panic in the late 1970s to early '80s. It was a service and a resource to families who felt they had lost a loved one to a brainwashing cult. The resources helped empower parents and family with literature to

aprobowanej przez George'a Sorosa. Istnieje wiele przykładów wpływu przez niego albo przez jego organizację na debaty dotyczące wolności słowa, tematów kulturowo drażliwych i tak dalej.

Mówiąc wprost, w oczach wielu ludzi na świecie, w zależności od ich wersji powyższego opisu, George Soros pasuje jak ulał do słynnego powiedzenia „Jeżeli coś wygląda jak kaczką, pływa jak kaczką i kwacze jak kaczką, to musi być kaczką”. W istocie wykazuje on tyle cech ściśle kaczkowych, że trzeba się naprawdę starać, żeby tego nie zauważyć. Jest tak, jakby sam się prosił, żeby postrzegano go jako kaczkę. W *Protokołach mędrców Syjonu* znajdziemy nawet odniesienie do symbolicznego węża zjadającego własny ogon, węża, który owinie się i zaciśnie wokół europejskich stolic. Nie ja jestem autorem tego porównania; naprowadziła mnie na nie Fiona Hill.

Oto więc gra: widzisz yeti. Stoi przed tobą i wygląda dokładnie tak, jak według opisów ma wyglądać yeti. Jednak Liga przeciw Zniesławieniom mówi ci, że jeżeli widzisz przed sobą yeti, to jesteś antysemitą. Idzie to nawet dalej: każdy, kto choćby spróbuje pomyśleć, że George Soros jest czarnym charakterem, powinien - mimo że codziennie w tej myśli utwierdzają go media - zadać sobie pytanie o to, z kim trzyma i jakim ulega uprzedzeniom i stereotypom. Bo wcale nie widzisz tego, co widzisz. Z taktycznego punktu widzenia mamy tu do czynienia z odwróceniem albo pochodną pseudoostensji.

Deprogramowanie

Stereotypologia jako pseudonauka stanowi punkt krytyczny identytarystycznego ferworu towarzyszącego całej tej kwestii. Jako drobny przyczynek do historii taktycznych gier psychologicznych podam mało znany fakt, iż istnieje zdumiewający związek między obecnymi kontrowersjami dotyczącymi krytycznej teorii rasy i ruchem antysekciarskim. Ruch ten rozlał się po Stanach Zjednoczonych niczym strach przed satanizmem na przełomie lat 70. i 80. Deklarował niesienie pomocy rodzinom, których członek przystąpił do sekty. Oferował literaturę umożliwia-

be more fluent in the signs of manipulation so common to the declared patterns of mind control that are associated with being in a cult.

Deprogramming services are what brought the anti-cult movement fame, and would lead to its inevitable downfall. After signing waivers, a professional deprogrammer and assistant would wait outside the cult member's home or place of business. They would effectively kidnap the mark, putting a bag on their head and restraining them. Once at the secured location they would begin.

The dialogue would go as follows: "You are in a cult!" "No I am not!" the cult member would shout back. "Yes you are in a cult and that is exactly the reason you are in a cult, because you don't know you are in a cult." It's at this point the cult member has lost all free will in this discussion. No matter what, they are in a cult, and the fact that they can't see it makes it all the more evident. This is what is called "deprogramming," but it is actually what's called "gaslighting," and in the not-so-recent past it was how many women, moms, wives, and sisters drowned themselves in order to not be burned alive as a witch. And you can remove the word "cult" and say "racist" or what have you, and the person can't really say much, especially if you're a powerful lobby. The prophecy is self-fulfilling: you either capitulate or put up a fight, which will make you seem even more racist.

Naming

Naming is the most powerful weapon that this book can teach. We have always known about the power of giving words to something, a feeling, a symptom, a problem. Naming it allows it to become a controllable object. The spell is cast. It also allows us to see patterns, stereotypes, truths. And with naming, there is also, equally important but less understood, un-naming. The ability to convince people that a word or phenomenon doesn't exist. It's a trick from Foucault. The way woke culture came into existence openly through liberal vernaculars of "awakening" to the matrix of injus-

jącą wykrycie oznak manipulacji i prania mózgu, kojarzonych z działaniem sekt.

Tym, co przyniosło ruchowi antysekciarskiemu sławę - i co doprowadziło do jego nieuniknionego upadku - było deprogramowanie. Po podpisaniu odpowiednich zgód przed domem albo pracą osoby zmanipulowanej przez sektę pojawiał się deprogramator wraz z asystentem. Dosłownie porywali oni tę osobę, zarzucając jej na głowę worek i krępując ją. Przewozili ją następnie do bezpiecznego miejsca, gdzie rozpoczynała się procedura.

Dialog brzmiał mniej więcej tak: „Jesteś członkiem sekty!”. „Nie, nie jestem!” - odkrzykiwała deprogramowana osoba. „Tak, jesteś i właśnie dlatego temu zaprzeczasz!”. W tym momencie rzekoma ofiara sekty traciła wszelką sprawczość w dyskusji. Była w sekcie i kropka, a fakt, że nie przyjmowała tego do wiadomości, czynił rzecz jeszcze bardziej oczywistą. Nazywano to „deprogramowaniem”, jednak tak naprawdę było to coś, co nazywa się dzisiaj „gaslightingiem”, a co w nie tak dawnej przeszłości sprawiło, że wiele kobiet - matek, żon i sióstr - wolało się utopić niż spłonąć na stosie. Zamiast „należysz do sekty” można podstawić „jesteś rasistą” albo coś podobnego i zaatakowana osoba nie ma zbyt wiele do powiedzenia, zwłaszcza gdy zarzut stawia potężne lobby. Przepowiednia jest samospełniająca się: albo się poddajesz, albo walczysz, co sprawia, że jeszcze bardziej wydajesz się rasistą.

Nazywanie

Nazywanie to najpotężniejsza broń, której użycia może nauczyć ta książka. Zdajemy sobie sprawę z władzy, jaką wiąże się z ujmowaniem rzeczy - uczucia, symptomu, problemu - w słowa. Nazwanie danej rzeczy pozwala nam ją kontrolować. Czar zostaje rzucony. Nazwy umożliwiają nam również dostrzeżenie wzorców, stereotypów, prawd. Odwrotnością nazywania - czymś nie mniej istotnym, lecz gorzej rozumianym - jest pozbawianie nazw. Umiejętność przekonania innych, że dane słowo czy zjawisko nie istnieje. To sztuczka pochodząca od Foucaulta. Jest faktem, że cała „kultura przebudzonych” [woke

tices, is later spearheaded in the media as the "paranoid fantasy of the right wing and something that, let's be honest, doesn't exist, am I right?" Naming is also the crucial weapon in sectarian call-out culture. Someone is a Nazi, a racist, a libtard, a boomer, an anti-vaxxer, a rotating archetype for my hate. Or think about the N-word, C-word, and B-word. What is this game we are playing? It's not hygienic or holistic to play with dark energy or hide it or weaponize it in this way. When you hide things, dark ecologies for example, they fester. You can't control them. Silence is violence in that way.

Yimakh Shemo

But I am fascinated by the way we are allowed or not allowed to talk about it. There is a mystical spell from the Kabbalah that is dropped casually in conversations. It is the oldest and most important spell. You don't hear it unless you're listening. *Yimakh Shemo*. It is a powerful curse that means, "May his name and memory be erased." It is most often said after someone mentions the name Adolf Hitler, but it is also used to blaspheme Jesus Christ, depending on the context. It is to remove from sight. To occlude. While I am positive that this is used to blot out negative phenomena, I am certain that it can be used other ways as well. Because I will tell you something: media is not just what is revealed, but it is also what is not revealed.

In this respect, the enduring use of the evil eye as a tool transcends modern times. Even as atheists, we rely on crossed fingers and other quotidian rituals to stroke luck and ensure a positive outcome. All official magic services rendered by any practitioner are in the service of the evil eye, as they are ways to shield you from evil or negative outcomes or bring you good luck, which is to take you from evil.

culture] zrodziła się za sprawą liberalnego żargonu „otwierania oczu na niesprawiedliwości systemu”, jednak stawianie takiej tezy zostaje wyśmiane przez mass media jako „paranoiczna fantazja prawicy”. Nazywanie to również ważna broń w sekciarskiej kulturze „wywoływania” [call-out culture]. Ktoś jest faszystą, rasistą, lewakiem, boomerem, antyszczepionkowcem, obrotowym archetypem dla mojej nienawiści. Albo pomyślcie o słowie na „n”, o słowie na „c” czy o słowie na „s”. W co my tu gramy? Igranie z mroczną energią, ukrywanie jej albo wykorzystywanie jako broni politycznej w ten sposób nie jest higieniczne ani holistyczne. To, co ukrywamy - na przykład czarne ekologie - zaczyna gnić. Nie da się tego kontrolować. W tym sensie przemilczenie jest przemocą.

Yimakh shemo

To, jak pozwala albo nie pozwala się nam o tym mówić, niezmiennie mnie fascynuje. Z Kabały znany jest pewien urok, który nieraz rzuca się półgębkiem w rozmowie. To najstarszy i najważniejszy urok. Nie usłyszysz się go, jeżeli się nie słucha. *Yimakh shemo*. To potężna klątwa oznaczająca „Niech jego imię i pamięć będą wymazane”. Mówi się to często, gdy ktoś wymieni nazwisko Adolfa Hitlera, ale ta sama formuła bywa też używana do bluźnienia przeciwko Jezusowi Chrystusowi, zależnie od kontekstu. *Yimakh shemo* znaczy usunąć coś z widoku. Przesłonić. I chociaż zwykle chodzi o coś złego, to przecież rzecz działa w obie strony. Zdradzę wam bowiem pewien fakt: w mediach nie chodzi wyłącznie o to, co zostaje ujawnione, ale także o to, co nie zostaje ujawnione.

Wiara w amulety i zaklęcia zrodziła się w niepamiętnych czasach i trwa do dzisiaj. Nawet jako ateści polegamy na trzymania kciuków, odpukiwaniu w niemalowane, formułach typu „połamanie nóg” i innych codziennych rytuałach, by odpędzić zło i zapewnić powodzenie. We wszelkiej magii ochronnej chodzi o zapobieżenie nieszczęściu albo zagwarantowanie szczęśliwego rozwiązania, czyli wybawienie od zła.

Chilling Effect

We should be able to speak about these things like adults and not accuse people of being anti-Semitic for seeing Bigfoot. All of those qualities and accomplishments of George Soros mentioned previously are still valid. They are real. Everything I mentioned about the influencing and control of contemporary art and curatorial practice is real and there is real data to prove it. And none of this technically has anything to do with the fact that George Soros is also Jewish. For me this last detail is a simple diversionary tactic used to shut conversation down definitively and dissuade anyone from thinking critically about this subject. Its purpose is to create a "chilling effect."

Furthermore, the mere fact that today when you say the words "deep state" to an average person it will elicit an immediate and laughable association with bloodthirsty pedophilic cabals. This fact only prevents people from facing the notion that there is a real deep state. It effectively protects the deep state from being critically observed. A literal Not See. I also think it is pretty arrogant to assume that when we talk and about a "they" or "them" that it is automatically inferred as an exclusively Jewish entity. The deep state is real, and there are probably Jewish, Mormon, and Masonic people working within it.

This cultural practice is similar to how US government intelligence tells us that the Russians will manufacture a "pretext" to create war. Therefore, no matter what happens, we see this pretext. Anything that causes the war is categorically a "false flag" and a deception. I cannot remember any war that the United States started that did not start with a false flag. So much of this story I am painstakingly telling is based on how disciplined our speech is about it. Whenever I tell people about the history of the SCCA I leave George Soros's name out very intentionally. I want to experience people hearing the amazement of the story. Remember, I'm pro-anomaly. The epic tale of networks and weaponized aesthetics. Marveling at Eastern Europe like I did, hearing about unprecedented and amazing con-

Efekt mrożący

Powinniśmy móc rozmawiać o tych sprawach jak dorośli ludzie, a nie oskarżać innych o to, że są antysemitami, bo zobaczyli yeti. Wymienione tu cechy i osiągnięcia George'a Sorosa nie są zmyśleniem, lecz faktem. Rzeczywiście istnieją. Również to, co napisałem o wywieraniu wpływu na sztukę współczesną i praktykę kuratorską to prawda i istnieją realne dane tego dowodzące. Z technicznego punktu widzenia nie ma to nic wspólnego z faktem, że George Soros jest pochodzenia żydowskiego. Według mnie ten ostatni detal to po prostu dywersyjna taktyka, wykorzystywana, by definitywnie zamknąć rozmowę i zniechęcić kogokolwiek do krytycznego myślenia na ten temat. Jej celem jest wywołanie efektu mrożącego.

Co więcej, gdy przeciętnej osobie wspomnimy dzisiaj o „układzie”, wyśmiejemy ona nas jako kogoś wierzącego w bzdury o czarnej wołdze porywającej dzieci dla satanistycznych pedofilów z liberalnych elit. Ten fakt uniemożliwia ludziom zmierzenie się z koncepcją, że naprawdę państwem rządzi układ. Chroni układ przed byciem krytycznie obserwowanym. Istna czapka-niewidka. Idea, że „oni” automatycznie kojarzą się z Żydami, wydaje mi się nieco arogancka. Układ w państwie istnieje naprawdę i zapewne pracują w nim Żydzi, mormoni i masoni.

Ta praktyka kulturowa przywodzi na myśl to, jak amerykański wywiad mówi nam, że Rosjanie stworzą „pretekst”, by wywołać wojnę. A zatem bez względu na to, co się dzieje, widzimy ten pretekst. Wszystko, co wywołuje wojnę, jest kategorycznie operacją typu *false flag* i dywersją. Nie pamiętam amerykańskiej operacji wojskowej, która nie zaczęłaby się od takiej prowokacji.

Opowieść, którą tu pieczołowicie składam, polega w dużym stopniu na dyscyplinie języka. Gdy opowiadam ludziom o historii SCCA, rozmyślnie pomijam nazwisko George'a Sorosa. Chcę, by słuchacz skupił się na zdumiewającej naturze samej historii. Pamiętajcie, jestem fanem anomalii. A więc epicka opowieść o sieciach i estetyce jako broni politycznej. Niesamowita Europa Wschodnia, bezprecedensowe eksperymenty w dziedzinie sztuki współczesnej. Ale gdy wypowie się słowa „George Soros”, to jakby rzucony

temporary art experiments. The moment you mention the words "George Soros" it's like a spell. People's eyes glaze over. Something clicks in their head. Their minds become comfortably inoculated from what's probably a conspiracy theory about a blood-drinking puppet master. That's in the West and if they have beginner-level media contact with the name. In Eastern Europe it's like you've said the name of a very active god, and people don't like that name spoken without the right intention.

In fact, this is the great experiment of saying his name and seeing what it does to people, if they are able to hold a coherent conversation, if they know anything about him or if they revert to superstitious catchphrases. That we are not allowed to speculate on George Soros's motives; we must simply accept them as if from a benevolent dictator. This is a problem - that the language around him is cursed is a very toxic problem. If conversing about George Soros was less primitive, then we might not have this irresponsible aura floating over things. I would certainly be less mystical about it.

Esperanto

An aspect of George Soros's biography and cultural background that is never enjoyed enough is that he is a second-generation Esperantisto. Esperanto, Earth's official auxiliary language, appears to be only relevant in culture when someone wants to make a joke about humanity's aspirational flops. But this experiment in language and culture should be taken very seriously, especially within the framework of this research.

Esperanto was designed with a strong intuitive empathy for language construction and communication. Dr. L. L. Zamenhof was a Polish Jew who had great aspirations for humankind. The language he invented was like a dish created by a bricolage cook who takes a little taste from every corner of Europe. Some Polish, some Spanish, some German, a small sprinkling of French. In the end he made something that an average person could gain basic cognition of within only a few

został urok. Wzrok słuchacza staje się szklany, coś przestawia mu się w głowie i oto już jest odporny na to, co zapewne jest spiskową teorią o krwiożerczym geniuszu zła. To na Zachodzie i to wtedy, gdy słuchacz pobieżnie zna rzeczoną postać z mediów. W Europie Wschodniej jest tak, jakby wypowiedziało się imię bardzo aktywnego boga, a czynić to należy wyłącznie z odpowiednim nastawieniem, bo inaczej ludzie się gniewają.

Mamy w istocie świetny eksperyment polegający na tym, by wypowiedzieć jego nazwisko i obserwować reakcję słuchacza: czy jest w stanie logicznie rozmawiać, czy wie coś o rzeczonym, czy też sięga po przesadne slogany. Że nie wolno nam spekulować na temat motywów George'a Sorosa; musimy po prostu je zaakceptować, jakby narzucał nam je dobrotliwy dyktator. To jest problem - fakt, że język otaczający Sorosa jest przeklęty, stanowi bardzo toksyczny problem. Gdyby rozmowa o nim była mniej prymitywna, nad wszystkim nie wisiałaby być może ta aura nieodpowiedzialności. Ja z pewnością traktowałbym rzecz mniej mistycznie.

Esperanto

Jednym z najbardziej niedocenianych aspektów biografii i kulturowych korzeni George'a Sorosa jest to, że jest on esperantystą w drugim pokoleniu. Esperanto, oficjalny międzynarodowy język pomocniczy, zdaje się mieć znaczenie w kulturze wyłącznie jako temat żartu o porażkach wielkich aspiracji ludzkości. Jednak ten eksperyment lingwistyczno-kulturowy należy traktować bardzo poważnie, zwłaszcza w ramach niniejszej pracy.

Esperanto zostało stworzone przez doktora Ludwika Zamenhofa, polskiego Żyda z wielką wizją. Język, który wymyślił, był jak potrawa stworzona przez brikolazowego kucharza, biorącego po trochu z każdego zakątka Europy. Trochę polskiego, trochę hiszpańskiego, trochę niemieckiego, szczypta francuskiego. W efekcie stworzył coś, czego przeciętny człowiek był w stanie się nauczyć na podstawowym poziomie w ciągu zaledwie kilku dni. Pod tym względem była to konstrukcja wysoce

days of trying. It was highly intuitive in that regard. It was language as recipe as software as technology. And in this way he also created the newest aspirationally diasporic community.

George's father, Tivadar Schwartz, was a publisher of Esperanto books who raised his children in the language. Tivadar was not just an enthusiast; he was a decidedly proselytizing force who saw it as his mission to proliferate the language. It is very much in keeping with Esperanto culture to believe that this language and its adherents represent the next rung on the human evolutionary path. The only thing holding us back as a species is the misunderstandings wrought by language and culture, the basic ingredients for our sectarian warlike nature. It is the Esperantist's duty to bring humanity forward. Anyone who knows anything about new religions, and I would include Esperanto in that group, knows that to be a second-generation adherent is to be a member of a cult. George, originally named Gyorgy Schwartz, was even given an Esperanto name: "Soros," which means "will soar."

Finvenkismo

Baked into the esoteric culture of Esperanto you will find a hidden but persistent spiritual core. Zamenhof, who founded the language, called it *homaranismo*. He wrote, "Under the name *homaranismo* [...] I mean 'striving for humanity,' for the elimination of interethnic hatred and injustice, and for such a way of life that could gradually lead not theoretically but practically to the spiritual unification of humanity."^[5] This is the budding philosophy of humanitarianism, and it no doubt deeply influenced Soros's development and his aspirational hands-on view of the world as something he personally could change. In fact, it was maybe even his destiny to do so.

At the Youth Esperanto Conference

[5] L. L. Zamenhof, "Ho, mia kor', ne batu maltrankvile," *La Ondo de Esperanto*, April 14, 2021.

intuicyjna. Był to język jako recepta, jako program, jako technologia. W ten sposób Zamenhof stworzył również najnowszą aspiracyjnie diasporyczną społeczność.

Ojciec George'a, Teodoro Ŝvarc (właściwie Tivadar Schwartz), był wydawcą książek pisanych w esperanto i wychował obu swych synów w tym języku. Był nie tylko entuzjastą czy zapaleńcem; uważał rozpowszechnianie esperanta za swą misję. Z kulturą esperanta jak najbardziej współgra przekonanie, że język ten i jego użytkownicy stanowią kolejny szczebel w drabinie ludzkiej ewolucji. Jedynym, co cofa nas jako gatunek, jest pomieszanie wywołane przez język i kulturę, te podstawowe składniki składające się na naszą sekciarską, wojowniczą naturę. Obowiązkiem esperantysty jest poprowadzić ludzkość naprzód. Każdy, kto wie cokolwiek o nowych ruchach religijnych, a esperanto zaliczyłbym do tej grupy, wie, że być zwolennikiem w drugim pokoleniu znaczy być członkiem sekty. George, urodzony jako Gyorgy Schwartz, dostał nawet esperanckie nazwisko: „Soros”, co znaczy „poleci wysoko”.

Finvenkismo

Przyglądając się ezoterycznej kulturze esperanto, znajdziemy w niej ukryty, lecz konsekwentnie występujący rdzeń duchowy. Zamenhof używał na jego określenie terminu *homaranismo*. „Pod tym pojęciem [...] rozumiem «dążenie do człowieczeństwa», do eliminacji nienawiści etnicznej i niesprawiedliwości, do takiego sposobu życia, który mógłby prowadzić nie tylko teoretycznie, ale także praktycznie do duchowego zjednoczenia ludzkości”^[5]. Mamy tu kielkującą filozofię humanitaryzmu i niewątpliwie wywarła ona głęboki wpływ na rozwój Sorosa i jego aspiracyjny pogląd na świat jako coś, co osobiście jest w stanie zmienić. W istocie mogło to być wręcz jego przeznaczeniem.

Na Młodzieżowej Konferencji Esperanto w Rauma w Finlandii w 1980 roku

[5] L.L. Zamenhof, *Ho, miakor', ne batu maltrankvile*, „La Ondo de Esperanto”, 14 kwietnia 2021.

in Rauma, Finland, in 1980, a sectarian divide cracked the Esperanto community in two, leading to the "Manifesto of Rauma." A group later referred to as the "Raŭmisti" were those who didn't necessarily think that propagation of Esperanto should be the foremost goal of an Esperantist. They wanted to enjoy the small but thriving community who they considered their people – to create literature and culture and to dial down this missionary-like approach. The other side of the room was made up of a group referred to as the "Finvenkisti."

"Finvenkismo" literally means "the final victory," and it refers to a predestined path for spreading this unifying communication technology to make the world a better place. Finvenkisti envisioned a moment that will effectively bring an end to history as we know it. It will be a moment when the world no longer sees war, ultranationalism, chauvinism, oppression, or any of the other maladies that plague our era and the many before it. Zamenhof's goal, like Marx, was for Esperanto to become the common language of Earth. Being a Finvenkisto is to embrace a religious dogma for an aspirational brand of globalization.

Perception Management

The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country. We are governed, our minds are molded, our tastes formed, our ideas suggested, largely by men we have never heard of. This is a logical result of the way in which our democratic society is organized. Vast numbers of human beings must cooperate in this manner if they are to live together as a smoothly functioning society. In almost every act of our daily lives, whether in the sphere of politics or business, in our social conduct or our ethical thinking, we

doszło do rozłamu, a w jego wyniku do opublikowania *Manifestu Raumy*. Grupa nazwana później „raumistami” uważała, że propagowanie esperanto wcale nie musi być najważniejszym celem esperantysty. Chcieli oni cieszyć się uczestnictwem w niewielkiej, lecz tętniącej życiem społeczności podobnych sobie ludzi: tworzyć literaturę i kulturę, a misjonarstwo odłożyć na bok. Drugą frakcję stanowili tak zwani finwenkiści.

W esperanto termin *finvenkismo* znaczy „ostateczne zwycięstwo”, a odnosi się do idei popularyzacji tej jednoczącej technologii komunikacyjnej w celu uczynienia świata lepszym. Finwenkiści wyobrażali sobie moment, który praktycznie zakończy historię taką, jaką ją znamy. Moment, gdy nie będzie już wojen, ultranacjonalizmu, szowinizmu, ucisku ani żadnej z plag nękających naszą epokę i wiele poprzednich. Zamenhof chciał, by esperanto stało się wspólnym językiem na Ziemi; tą postawą przypominał Marksa. Być finwenkistą znaczy wierzyć w religijny dogmat aspiracyjnego odłamu globalizacji.

Zarządzanie percepcją

Świadome i inteligentne manipulowanie zorganizowanymi nawykami i opiniami mas jest istotnym elementem w demokratycznym społeczeństwie. Ci, którzy manipulują tym ukrytym mechanizmem społecznym, stanowią niewidzialny rząd dzierżący prawdziwą władzę nad naszym krajem. Jesteśmy rządzeni, nasze umysły są modelowane, gusta kształtowane, a poglądy sugerowane, głównie przez ludzi, o których nigdy nie słyszeliśmy. Jest to logicznym wynikiem sposobu organizacji naszego demokratycznego społeczeństwa. Ogromne ilości ludzi zmuszone są go podzielać, by móc żyć razem jako sprawnie funkcjonujące społeczeństwo. W niemal każdym akcie naszego codziennego życia, czy to w sferze polityki, czy w biznesie, w zachowaniu społecznym i myśleniu

are dominated by the relatively small number of persons [...] who understand the mental processes and social patterns of the masses. It is they who pull the wires which control the public mind.

Edward Bernays^[6]

etycznym, pozostajemy zdominowani przez stosunkowo niewielką liczbę tych, [...] którzy rozumieją procesy mentalne i wzorce społeczne mas. Jest tak, jakby pociągali oni za sznurki, które kontrolują umysł publiczny.

Edward Bernays^[6]

Karl Popper, George Soros's guru and the founding philosopher of the open society, conceived one of the most influential notions of conspiracy with his "conspiracy theory of society," according to which history is a product of conspiracy, as intended by some individuals or groups. "The conspiracy theorist will believe that institutions can be understood completely as the result of conscious design; and as collectives, he usually ascribes to them a kind of group-personality, treating them as conspiring agents, just as if they were individual men. As opposed to the view, the social theorist should recognize that the persistence of institutions and collectives creates a problem to be solved in terms of an analysis of individual social actions and their unintended social consequences, as well as their intended ones. [...] In all social situations we have individuals who do things; who want things; who have certain aims."^[7]

Halo Effect

Regarding the "halo effect," Călin Dan states, "Generally, all analysis of the Soros Foundation's activities are based on two truisms: either speculating on the conspiracy side, or emphasizing the mediocre conflicts streaming behind an imposing facade. The episode of 'breaking the pound' is relevant in that sense: Soros transformed the media coverage of this event into an open advertisement of

[6] Edward Bernays, *Propaganda* (1928; New York: Ig publishing, 2005).

[7] Karl Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (1963; London: Routledge, 2014), 167–68.

Karl Popper, guru Sorosa i filozof-
-autor idei społeczeństwa otwartego, stworzył jedną z najbardziej wpływowych koncepcji spisku swą „spiskową teorią społeczeństwa”, wedle której historia jest produktem spisku knutego przez pewne jednostki lub grupy. „Teoretyk spiskowy będzie wierzył, że instytucje można w pełni zrozumieć jako wynik świadomego projektu; co zaś do kolektywów, to zwykle przypisuje im rodzaj osobowości grupowej, traktując je jako konspiracyjnych agentów, jakby były pojedynczymi ludźmi. Nie zgadzając się z tym, teoretyk społeczny powinien uznać, że trwałość instytucji i kolektywów tworzy problem do rozwiązania w kategoriach analizy jednostkowych zachowań społecznych i ich niezamierzonych, a także zamierzonych społecznych konsekwencji. [...] We wszystkich sytuacjach społecznych mamy pojedynczych ludzi, którzy coś robią, czegoś pragną, mają jakieś cele”^[7].

Efekt halo

Na temat „efektu halo” tak wypowiada się Călin Dan: „Ogólnie rzecz biorąc, wszelkie analizy działań Fundacji Sorosa oparte są na dwóch stereotypowych podejściach: spekulacjach z gatunku spiskowych albo podkreślaniu małych konfliktów kryjących się za imponującą fasadą. W tym sensie znaczący jest epizod z «obaleniem funta». Soros zamienił relacje medialne na ten temat w jawną reklamę swej

[6] Edward Bernays, *Propaganda* (1928) Ig Publishing, Nowy Jork, 2005.

[7] Karl Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (1963) Routledge, 2014, Londyn, s. 167–68.

his philanthropic activities, claiming that what he took from the pocket of the British taxpayer went into projects supporting the more-in-need societies of Central-Eastern Europe.”^[8]

Through sleight of hand, in very large international high-stakes forums such as the transitional space of the former Soviet Union, we are able to imagine the positive and necessary qualities of this. The “halo effect” shields philanthropy and provides protection from the evil eye. Look at any of the American oligarchs who have used art as a karmic weapon to enhance their wealth and “good luck.” Did we only just learn that the Sacklers had created an incredibly efficient opioid epidemic when Nan Goldin did a little intervention? No. Anyone with Google knew all along. These are what are called “institutions” and “traditions” under capitalism. And as with Jeffrey Epstein or Harvey Weinstein, it was never a good moment to say anything until their reputations were in decline. Only then did the surprised outrage follow. However, those problematic systems often adapt to their benefit. Unless engaged in unpredictable whistleblowing, the press is almost always part of a PR campaign, especially in art and definitely for oligarchs.

These people and behaviors are very enabled. They are powerful. This use of art in late-capitalist culture is indisputable. It is called “art-washing.” As progressive call-out culture has evolved, “woke-washing” is now the latest way people and corporations perform acts of semiotic shamanism that make you look away.

Magical Capitalism

What interests me about this idea of antipolitics is this supposedly neutral zone that purports to not be

[8] Călin Dan, “The Dictatorship of Good Will,” 1996, <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00050.html>

działalności charytatywnej, twierdząc, że to, co zabrał z kieszeni brytyjskiego podatnika, pójdzie na projekty wspierające mniej zasobne społeczeństwa w Europie Środkowo-Wschodniej”^[8].

Potrąfimy sobie wyobrazić, dlaczego fortel taki jest użyteczny i potrzebny w przestrzeni, jaka powstała po rozpadzie Związku Radzieckiego. „Efekt halo” osłania filantropię i zapewnia ochronę przed złym okiem. Spójrzcie na dowolnego amerykańskiego oligarchę, którzy używał sztuki jako karmicznej broni, by powiększyć swe bogactwo i „szczęście”. Czy o tym, że Sacklerowie wywołali niezwykle skuteczną epidemię opioidów, dowiedzieliśmy się dopiero dzięki interwencji Nan Goldin? Nie. Każdy, kto używa Google’a, wiedział o tym już wcześniej. To w kapitalizmie nazywa się „instytucjami” i „tradycjami”. Co zaś do Jeffrey’a Epsteina albo Harvey’a Weinsteina, to nigdy nie było dobrej okazji, żeby coś powiedzieć, zanim ich reputacja nie zaczęła podupadać. Dopiero wtedy podniosła się wrzawa zaskoczenia. Te problematyczne systemy potrafią się jednak przystosowywać dla własnej korzyści. Prasa, jeżeli nie udziela akurat swych łamów sygnalistom, niemal zawsze jest częścią kampanii *public relations*, zwłaszcza w sztuce i na pewno dla oligarchów.

Ci ludzie wiele mogą. Są potężni. To, co robią, jest skuteczne. Ten sposób wykorzystania sztuki w kulturze późnego kapitalizmu jest rzeczą niewątpliwą. Nazywa się to „wybielaniem poprzez sztukę”. W miarę rozwoju postępowej kultury demaskatorstwa wykształcił się najnowszy trend: „przebudzone wybielanie” [*woke-washing*]. Dzisiaj tak określa się akty semiotycznego szamanizmu dokonywane przez jednostki i korporacje po to, byśmy odwrócili wzrok.

Magiczny kapitalizm

Tym, co interesuje mnie w tej idei antypolityki, jest owa rzekomo neutralna strefa, która podobno nie pod-

[8] Călin Dan, *The Dictatorship of Good Will* (1996), <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00050.html>

influenced by the political energies of good and evil but only wishes to show "the way." We give many different highly contested institutions in culture this flexible space to be a neutral "medium," something that is free of dualism. Money, money markets, media, the internet, social media, search engine algorithms: all are supposedly neutral surfaces through which the truth emerges or energy is merely evidenced within. They are of course the tea leaves of modernity. To make this research all the more vulnerable, but again to demonstrate the seriousness of my own approach to creating a spectrum, I propose the following. I believe much of this tactical media zone is historically used as a liminal zone of consciousness where clairvoyants, numerologists, oracles, and the like make observations with divination. I would relate this to channeling, mediumship, and the intuitive impulse.

Collective consciousness, for anyone who has done group meditation, knows there is something more than your own energetic frequency in that collective setting. Socially engaged practice could truly have some next-level spiritual technology potential. Imagine the humanitarian superstitions at work in Hands Across America or the Baltic Chain of Freedom.

I believe there are magical patterns in this story. I'll say it out loud. Eight is the magic number. George Soros's philanthropy and fortune is distributed in groups of eight. There should have been twenty-four SCCAs. The SCCA logo has sixteen squares. Executive Director Suzanne Mészöly's office, the Quantum Fund investment group, and the Open Society Foundation office are located at 888 7th Ave on the 33rd floor. Anyone with beginner Freemasonry knowledge gets that joke. This office building was made by an important Freemason, Emery Roth, who made many of the classic skyscrapers in Manhattan, including the Twin Towers. Just saying.

All magic talk aside, this is one of the greatest human social experiments ever performed. I don't believe this was ever just an NGO. I think that's a simplistic way to talk about it, which undermines its scope. Open society operations are a vast pyrami-

lega politycznym energiom dobra i zła, lecz jedynie pragnie pokazać „drogę”. Wielu kontrowersyjnym instytucjom kulturowym udzielamy tej elastycznej przestrzeni bycia neutralnym „medium”, czymś wolnym od dualizmu. Pieniądze, rynki finansowe, media, internet, media społeczne, algorytmy wyszukiwarek - wszystko to mają być neutralne interfejsy, poprzez które wylania się prawda lub manifestuje energia. Są to oczywiście herbaciane fusy nowoczesności. Powiem teraz coś, co narazi niniejszą pracę na jeszcze ostrzejszą krytykę, pokaże jednak, jak poważnie traktuję ideę tworzenia spektrum. Wierzę, że duża część tej strefy mediów taktycznych jest historycznie wykorzystywana jako graniczna strefa świadomości, gdzie jasnowidze, numerolodzy, wyrocznie i tym podobni dokonują obserwacji za pomocą wróżenia. Odniósłbym to do channelingu, mediumizmu i impulsu intuicyjnego.

Świadomość zbiorowa, w przypadku każdego, kto praktykował grupową medytację, wie, że przestrzeń twojego umysłu wypełnia coś więcej niż tylko twoja własna częstotliwość energetyczna. Sztuka zaangażowana społecznie mogłaby naprawdę mieć potencjał bycia duchową technologią następnego poziomu. Wyobraźcie sobie humanitarne przesady w działaniu w akcji takiej jak Hands Across America albo bałtycki łańcuch.

Wierzę, że w tej opowieści mamy do czynienia z magicznymi prawidłowościami. Powiem to głośno. Magiczna liczba to osiem. Ośrodków SCCA miało być dwadzieścia cztery. Logo SCCA zawiera szesnaście kwadratów. Biura dyrektor Suzanne Mészöly, grupy inwestycyjnej Quantum Group oraz Fundacji Społeczeństwa Otwartego mieszczą się przy nowojorskiej 7th Avenue 888 na trzydziestym trzecim piętrze. Każdy, kto posiada choćby powierzchowną wiedzę na temat masonerii, pojmie dowcip. Biurowiec zaprojektował znany wolnomularz, Emery Roth, autor wielu innych klasycznych drapaczy chmur na Manhattanie, w tym wież World Trade Center. Tak tylko mówię.

Zostawiając na boku magię, mamy tu do czynienia z jednym z największych eksperymentów społecznych w historii. Nie wierzę, że kiedykolwiek była to tylko organizacja pozarządowa. To upraszczające ujęcie, niedoceniające skali przedsięwzięcia. Operacje spo-

dal network. We have to zoom way back. It's a meta-NGO, with many layers and systems that overlap and interlock. We're talking about internet systems, lobbying organizations, think tanks, coercive philanthropy, media networks, cultural networks, university networks, and, of course, art worlds. It's the convergence of a religious movement, a multi-level marketing pyramid scheme, a machine-learning model. It is very political and it is definitely aspirational. Let's call it "The Influencing Machine."

Statecraft

Călin Dan clearly concluded his time at the SCCA in a bombastic way. You can plainly read his voice in "01010101" as the front-line man for whom the goal posts have shifted, for whom their amazing service was never going to be good enough. He does not care about backlash and has the confidence of knowing in that moment that his decision is right. In 1996 he wrote the text *The Dictatorship of Good Will* as an epic outro:

Is the Soros Foundation's future interwoven with the future of the region where it operates? What will happen with all the infrastructures and financial strategies of the Open Society Institute after the disappearance of George Soros? Will they turn anonymous, like other similar operations? Will NGOs become the substitutes of governments?

And you start to develop a feeling about the Kafkaian atmosphere of a structure too randomly oppressive to be understood. One on top of the other, the partial conclusion could be that you became part of (another) organization which values principles more than individuals. This might sound unfair when you think about the presence of the foundation in such terminal places like Bosnia, Chechnya, Albania.

łeczeństwa otwartego to rozległa piramidalna sieć. Musimy spojrzeć z dużo szerszej perspektywy. Jest to meta-NGO, z wieloma warstwami i poziomami, które się wzajemnie nakładają i ząbniąją. Mówimy o systemach internetowych, organizacjach lobbystycznych, instytutach badawczych, przymusowej filantropii, sieciach medialnych, sieciach kulturalnych, sieciach uniwersyteckich oraz oczywiście światach sztuki. To połączenie ruchu religijnego, wielopoziomowej piramidy marketingowej, modelu uczenia maszynowego. Jest to bardzo polityczne i zdecydowanie aspiracyjne. Nazwijmy to „maszyną wpływu”.

Sztuka rządzenia

Nie da się ukryć, że Călin Dan odszedł z SCCA z hukiem. W wystawie 01010101 da się wyraźnie odczytać jego głos jako lidera, któremu zmieniły się cele, dla którego zdumiewające osiągnięcia SCCA nigdy nie będą wystarczająco dobre. Nie przejmuje się reakcją i jest pewny, że w danym momencie jego decyzja jest słuszna. W 1996 roku jako epickie outro napisze tekst *Dyktatura dobrej woli*:

Czy przyszłość Fundacji Sorosa związana jest z przyszłością regionu, w którym działa? Co stanie się z infrastrukturami i finansowymi strategiami Instytutu Społeczeństwa Otwartego po zniknięciu George'a Sorosa? Czy jak inne podobne przedsięwzięcia przejdą na anonimowość? Czy NGO-sy staną się substytutem rządów?

I oto zaczynamy przeczuwać kawkowską atmosferę struktury zbyt przypadkowo opresywnej, by mogła być zrozumiana. Częściowa konkluzja mogłaby być taka, że staliśmy się elementem (innej) organizacji, ceniącej pryncypia bardziej od ludzi. Co może zabrzmieć niesprawiedliwie, gdy weźmiemy pod uwagę obecność Fundacji w miejscach takich jak Bośnia, Czeczenia czy Albania.

But history is beyond human scale and therefore beyond the understanding of the individuals. What individuals perceive is their discomfort and their immediate needs. What history is about is all vectors, forces in conflicts, global equilibrium, etc. All concepts. Using them as matter for one's activity is tempting, because it gives the feeling of substituting God. But it is also risky because, except God, nobody is exempt from failure.^[9]

George Soros was on the first civilian plane to enter Bucharest fourteen days after Ceaușescu's death. He came in to shepherd the nascent Group for Social Dialogue and the formation of the new Romanian government following the People's Revolution. His hands controlled the movements of the room. He chose the leadership and the path.

Sonja Licht is a Serbian sociologist and political activist. Currently, she is president of the Foreign Policy Council at the Serbian Ministry of Foreign Affairs. She is the founder and president of the Beogradski fond za političku izuzetnost (Belgrade Fund for Political Excellence). The aim of this non-governmental organization is to educate young Serbian politicians, MPs, and party leaders in order to facilitate the transition toward democracy and EU membership. Previously, for more than a decade (1991-2003), she was the president of another non-governmental organization running the Serbian branch of the Open Society Institute. She has been decorated by the French Legion of Honor, among other great accolades. I'm certain Licht is an outstanding human being and has performed great duties for her country and for the open society as both a philosophy and an NGO. But she is definitely an influential political figure who we can argue is an integral part of this enormous politically influential network. That is simply a fact. Is she a "Soros mole"?

[9] Ibid.

Lecz historia wykracza poza ludzką skalę, a tym samym poza jednostkowe rozumienie. Jednostki postrzegają własny dyskomfort i pierwszoplanowe potrzeby. Historia zaś dotyczy wektorów, konfliktów sił, globalnej równowagi i tak dalej. Pojęć. Kusząco jest wykorzystać je jako materiał dla własnej działalności, ponieważ daje to poczucie zastępowania Boga. Lecz jest w tym i ryzyko, bo nikt, poza Bogiem, nie jest nieomylny^[9].

George Soros był na pokładzie pierwszego cywilnego samolotu, który wylądował w Bukareszcie czternaście dni po śmierci Ceaușescu. Przyleciał, by wesprzeć nowo powstałą Grupę na rzecz Dialogu Społecznego oraz proces tworzenia nowego rumuńskiego rządu po rewolucji ludowej. To on kontrolował wydarzenia. On wybrał przywódców i ścieżkę.

Sonja Licht jest serbską socjolożką i działaczką polityczną. Obecnie jest przewodniczącą Rady Polityki Zagranicznej przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych Serbii. Jest założycielką i prezesem Belgradzkiego Funduszu Doskonałości Politycznej (Beogradski fond za političku izuzetnost), organizacji pozarządowej non profit, której celem jest edukowanie młodych serbskich polityków, parlamentarzystów i przywódców partyjnych na rzecz demokratyzacji Serbii i jej wstąpienia do Unii Europejskiej. Wcześniej przez ponad dekadę (1991-2003) była prezesem innej organizacji pozarządowej - kierowała serbskim oddziałem Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Pośród wielu innych wyróżnień odznaczono ją między innymi Legią Honorową. Jestem przekonany, że Licht to wspaniała osoba, która uczyniła bardzo wiele dla swego kraju oraz dla społeczeństwa otwartego, w sensie zarówno filozofii, jak i organizacji. Zarazem jest niewątpliwie prominentnym politykiem stanowiącym integralną część tej ogromnej, politycznie wpływowej sieci. To proste stwierdzenie faktu. Czy jest „kretem Sorosa”?

[9] Ibid.

Color Revolutions

Discussing tactical media literacy, conspiracy theories, and the legacy of George Soros wouldn't be complete without mention of the "color revolutions," the slow but steady gush of revolutions that followed 1989 and led to the opening up of different closed societies. Each of the revolutions is tinged, however, with the idea of astroturfing. The rumor exists that these uprisings of the people might have been artificially encouraged, accelerated, or even created by NGO groups, the CIA, NED, and their influence. The Bulldozer Revolution in Belgrade, the Rose Revolution in Georgia, the Orange Revolution in Ukraine, and the Tulip Revolution in Kyrgyzstan. Each came to change the regime with a scripted branding campaign. Russian military intelligence view the color revolutions (*tsvetnye revolyutsii*) as a "new US and European approach to warfare that focuses on creating destabilizing revolutions in other states as a means of serving their security interests at low cost and with minimal casualties."^[10]

The Little Red Book

Srdja Popovic was the leader of Otpor!, the Serbian student movement that brought down Slobodan Milošević in the Bulldozer Revolution of 2000. He founded the Centre for Applied Non-violent Action and Strategies (CANVAS) and travels the globe teaching communities in closed societies and semi-autocratic places how to organize. Popovic is the heir apparent to Gene Sharp, the true father of nonviolent resistance as a viral phenomenon. His little red book *From Dictatorship to Democracy*, itself a tactical media guide to nonviolent resistance, played a fundamental role in the formation and actions of Otpor!. The lit-

[10] Anthony H. Cordesman, "Russia and the 'Color Revolution,'" Center for Strategic and International Studies (CSIS), May 28, 2014, <https://www.csis.org/analysis/russia-and-color-revolution>".

Kolorowe rewolucje

Omówienie znaczenia mediów taktycznych, teorii spiskowych i dziedzictwa George'a Sorosa nie byłoby pełne bez wspomnienia o „kolorowych rewolucjach”, których powolny, lecz stały wysyp nastąpił po 1989 roku, doprowadzając do otwarcia rozmaitych zamkniętych społeczeństw. W wypadku każdej z nich można się jednak doszukiwać drugiego dna. Istnieje plotka, że owe powstania ludowe mogły być w sztuczny sposób inspirowane, przyspieszane, a nawet kreowane przez organizacje pozarządowe, CIA, NED (National Endowment for Democracy) i ich wpływy. Rewolucja buldożerów w Belgradzie, rewolucja róż w Gruzji, ukraińska pomarańczowa rewolucja i tulipanowa rewolucja w Kirgistanie. Wszystkie nadeszły, by dokonać zmiany reżimu jakby według z góry napisanego scenariusza. Rosyjski wywiad wojskowy uważa kolorowe rewolucje za „nowy sposób prowadzenia wojny przez USA i państwa europejskie, nakierowany na wywołanie destabilizujących przewrotów w innych krajach w celu realizacji własnych interesów w dziedzinie bezpieczeństwa niskim kosztem i przy minimalnych stratach”^[10].

Czerwona książeczka

Srđa Popović był liderem studenckiego ruchu Otpor, który obalił Slobodana Miloševića w rewolucji buldożerów 2000 roku. Założył następnie Centrum Stosowanych Bezprzemocowych Działań i Strategii (Centre for Applied Nonviolent Action and Strategies, CANVAS) i dzisiaj jeździ po świecie, ucząc ludzi w zamkniętych i półautokratycznych społeczeństwach, jak się organizować. Popović jest następcą Gene'a Sharpa, prawdziwego ojca pokojowego oporu jako fenomenu wiralnego. Jego czerwona książeczka *Od dyktatury do demokracji*, sama w sobie będąca taktyczno-medialnym podręcznikiem bezprzemocowych technik oporu, odegra-

[10] Anthony H. Cordesman, *Russia and the 'Color Revolution'*, Center for Strategic and International Studies (CSIS), 28 maja 2014, <https://www.csis.org/analysis/russia-and-color-revolution>".

tle red book has been translated into many languages and is banned in just as many countries. Inside it lists 198 "non-violent weapons," ranging from the use of colors and symbols to mock funerals and boycotts. Designed to be the direct equivalent of military weapons, they are techniques collated from a forensic study of defiance to tyranny throughout history. Rumored to have CIA involvement in its creation, the little red book is seen as a cognitohazard by autocratic regimes. TSA will not let it in the country. WARNING: Reading causes color revolutions. Popovic is also rumored to have connections to the American government, the CIA, and the Open Society Institute, and he was a pedagogical asset in the Arab Spring. In Srdja Popovic's own recent book, *Pranksters vs. Autocrats*, he discusses the notion of "dilemma actions," the idea of creating a problem that forces the hand of the dictator into a lose-lose situation. This kind of neologism we can add to the rich family of synonyms we have been discussing thus far, which are within the realm of tactical media: culture jamming, hacking, situational forgeries, detournement, pseudo-ostension, hoaxes, perception management, false flags, active measures, black propaganda, etc. These are games. Can jokes bring down dictatorships? Yes. Inside, Popovic provides the most effective ways for overthrowing autocrats. His language borrows freely from de Certeau's own to establish ideas of strategies and tactics. He rhetorically asks, "What would happen if we took these accidents and made them deliberate, well-constructed strategies tailored for a specific context?"^[11] Hmm...

[11] Srdja Popovic and Sophia McClennan, *Pranksters vs Autocrats* (New York: Cornell University Press, 2020).

ła zasadniczą rolę w powstaniu i działaniach ruchu Otpor. Przetłumaczono ją na wiele języków i w równie wielu krajach jest zakazana. Wewnątrz znajduje się spis 198 „broni bezprzemocowych”, od wykorzystania barw po udawane pogrzeby i bojkoty. Źródłem tych technik, pomyślanych jako bezpośredni odpowiednik systemów militarnych, jest analiza sposobów stawiania oporu tyranii wykorzystywanych na przestrzeni dziejów. Czerwona książeczka, w której tworzenie zaangażowana była ponoć CIA, postrzegana jest przez autokratyczne reżimy jako zagrożenie kognitywne. Amerykańska Agencja ds. Bezpieczeństwa Transportu nie wpuści jej do kraju. UWAGA: Czytanie powoduje kolorowe rewolucje.

Popović ma podobno powiązania z amerykańskim rządem, CIA oraz Instytutem Społeczeństwa Otwartego, doradzał też w trakcie Arabskiej Wiosny. W swej niedawno wydanej książce *Dowcipnisie kontra autokraci* omawia pojęcie „działań dylematycznych”, tworzących problem stawiający dyktatora w sytuacji, w której nie ma dobrych rozwiązań. Neologizm ten możemy dodać do szerokiej gamy synonimów omawianych dotąd, które w dziedzinie mediów taktycznych byłyby następujące: zagłuszanie kulturowe, hakerstwo, fałszerstwo sytuacyjne, przechwycenie, pseudoostensja, szachrajstwo [hoax], zarządzanie percepcją, operacje *false flag*, środki aktywne, czarna propaganda i tak dalej. To są gry. Czy żarty mogą obalać dyktatury? Tak.

W swojej książce Popović podaje najskuteczniejsze sposoby doprowadzania do upadku autokratów. Zapożyczając część słownictwa od de Certeau, przedstawia strategię i taktyki. Pyta retorycznie: „Co by było, gdybyśmy wzięli te przypadki i przekształcili w celowe, dobrze skonstruowane strategię uszyte na miarę pod określony kontekst?”^[11] Hmm...

[11] Srđa Popović, Sophia McClennan, *Pranksters vs Autocrats* (Cornell University Press, Nowy Jork 2020).

Stay-Behind Network

I asked Geert Lovink to compare the SCCA Network to something else in history and in culture, something that performed this level of hygiene in society with a similar network of control and influence. He drew a blank. I asked if he would compare the SCCA/OSI in any way to the stay-behind network. He heard the question and knew what I meant. He replied, "I guess we were in a more generative space, more interested in the open conspiracy rather than hiding in the shadows."

When Allied Forces were finally withdrawing from World War II, it was decided that exceptional paramilitary servicemen would "stay behind" throughout the countries of Western Europe. They would assimilate within society covertly until they received the signal. These sleeper cells had known drop points throughout a given city with caches of weapons and telecommunications equipment. They would be the front of the front lines for the moment the Red Scare happened. They were a special type of human. They were almost exclusively hard-right Nazi fascists.

In Allan Francovich's epic documentary *Gladio* (1992) we are taken through the most covert web of intelligence officials, trained assassins, and leaders and members of Propaganda Due (P2), a breakaway sect of Freemasonry and the most important secret society in Italy. They each describe a network composed of NATO, the CIA, and MI6, who came together in secret to facilitate this operation. No one knows the boss. Similar to the FBI COINTEL program, these sleepers were encouraged to infiltrate extreme left and extreme right groups. They were denizens of the edge and they had a license to kill. They actually carried a special get-out-of-jail card that law enforcement agencies respected without question.

Na głębokim przedpolu

Poprosiłem Geerta Lovinka, by porównał Sieć SCCA do czegoś innego w historii i kulturze, czegoś, co realizowało ten sam co w jej wypadku poziom higieny społecznej za pośrednictwem podobnej siatki kontroli i wpływu. Nic nie przychodziło mu do głowy. Zapytałem, czy porównałby SCCA i Instytut Społeczeństwa Otwartego do organizacji typu *stay-behind*. Wiedział, o czym mówię. Odparł: „Myślę, że byliśmy w bardziej twórczej przestrzeni, bardziej zainteresowani otwartym spiskowaniem, niż kryciem się w półmroku”.

Kiedy wojska alianckie wycofywały się wreszcie z II wojny światowej, postanowiono, że na terenie państw Europy Zachodniej, na „głębokim przedpolu”, utworzone zostaną zakonspirowane struktury paramilitarne [*stay-behind operations*]. Ich członkowie będą żyli jak normalni ludzie, oczekując na sygnał. Na ich potrzeby utworzono skrytki z bronią i sprzętem łącznościowym. Te głęboko uśpione oddziały miały pierwsze stawić opór w razie inwazji ze strony Paktu Warszawskiego. Ich członkowie wyróżniali się czymś szczególnym. Niemal wszyscy byli skrajnie prawicowymi nazistowskimi faszystami.

W epickim dokumencie Allana Francovicha *Gladio* (1992) poznajemy sekretną sieć oficerów wywiadu, szkolonych zabójców oraz przywódców i członków nielegalnej loży paramasońskiej Propaganda Due (P2), najważniejszego tajnego stowarzyszenia Włoch. Opisują oni operację stworzoną wspólnie przez NATO, CIA i brytyjski wywiad MI6. Nikt nie wie, kto nią kierował. Uśpieni żołnierze „głębokiego przedpola” - podobnie jak w operacji FBI COINTELPRO - mieli infiltrować organizacje skrajnej lewicy i skrajnej prawicy. Byli ludźmi żyjącymi na krawędzi i mieli licencję na zabijanie. Nosili nawet przy sobie specjalny dokument zapewniający im immunitet, bez sprzeciwu respektowany przez policję i służby bezpieczeństwa.

Situational Forgery

The infiltration of the extreme groups transitioned quickly from observation to facilitation and practice. Sleeper assists in operations eventually began conceptualizing and leading acts of terrorism that would be asymmetric in nature and cause maximum carnage and chaos. The Brigade Rosse notoriously went off the rails with the kidnapping of Aldo Moro and the Bologna Massacre. These actions ultimately terrorized the public into begging their governments for more control, to smash the Red Scare, to take down communist parties, and to ultimately lean the public naturally toward hard surveillance culture, shifting the needle toward the right wing and ultimately toward fascism.

Nowhere in history do we hear this story told or do we ever understand who is ultimately responsible for this network. Many countries have yet to admit the stay-behind network had been present (or maybe still is). Francovich allegedly died via the heart-attack gun in the customs line at George Bush Intercontinental Airport in Houston. He profiles this mysterious weapon in the beginning of his other great masterpiece, *On Company Business* (1980), yet another dive into all of the nefarious CIA missions in South America, Africa, and the Middle East. Francovich makes Adam Curtis look like a fairy tale psyop. We will be including the films of Allan Francovich in the programming of *The Influencing Machine*.

Another Hidden History of Socially Engaged Practice

These kinds of covers are why the art industry is so attractive for the intelligence community: it is a language based on camouflage, a Macarena of both rhetoric and behavior. That famous song, in fact, is a known form of tactical media used by the US military and riot officers against the civilian population that they might soon be fighting. It's a humanitarian mind game using popular culture as brain wash. Soldiers are seen doing the awkward dance, and villagers or protes-

Fałszerstwo sytuacyjne

Infiltracja i obserwacja ekstremistycznych ugrupowań przerodziła się wkrótce w aktywną inspirację i praktykę. Agenci *stay-behind* zaczęli sami planować i przeprowadzać akty terrorystyczne, które miały mieć charakter asymetryczny i powodować maksymalny chaos i rozlew krwi. Działania takie jak porwanie Aldo Moro przez Czerwone Brygady w 1978 roku czy atak bombowy na dworzec kolejowy w Bolonii dwa lata później przeraziły opinię publiczną, wzmagając presję na zwiększenie kontroli, delegalizację partii komunistycznych i pokonanie „czerwonej zarazy”, a w dłuższej perspektywie prowadząc do rozwoju kultury twardej inwigilacji; igła nastrojów miała wychylić się ku prawicy, a ostatecznie ku faszyzmowi.

Historiografia milczy na ten temat, nie wiemy też, kto kierował całą tą siecią. Wiele krajów nie przyznało nawet oficjalnie, że na ich terenie działały (a może wciąż działają) organizacje „głębokiego przedpoła”. Francovich zmarł - podobno zastrzelony z pistoletu powodującego zawał serca - w kolejce do odprawy na lotnisku im. George'a Busha w Houston. Tę tajemniczą broń opisuje on na początku swej (równie jak film mistrzowskiej) książki *On Company Business* (1980), której przedmiotem są tajne misje CIA w Ameryce Południowej, Afryce i na Bliskim Wschodzie. Przy Francovichu Adam Curtis i jego demaskatorskie dokumenty to mały pikus. Filmy Francovicha będziemy prezentowali w ramach projektu *Maszyna wpływu*.

Inna tajna historia sztuki społecznie zaangażowanej

Tego rodzaju przykrywki są powodem, dla którego przemysł artystyczny jest tak atrakcyjny dla agencji wywiadowczych: jest to język oparty na kamuflażu, macarena zarazem retoryki i zachowania. Nawiasem mówiąc, ta słynna piosenka jest znaną formą mediów taktycznych, używaną przez wojsko i policję w celu kontrolowaniu tłumów i rozpraszania demonstracji. To humanitarna metoda, wykorzystująca popkulturę jako narzędzie psychologiczne. Żołnierze albo policjanci tańczą

tors laugh in an endearing way, some of them mirroring the moves back.

The CIA understood the binary of Abstract-Expressionism vs. Socialist Realism as a battle between free versus controlled minds. They funded the success of the movement across America and throughout Europe thanks to USAID programs. They brought third-rate Ab Ex painters into the Eastern Bloc to teach abstraction like a subversive technology. You can easily witness this bizarre moment of emergent behavior in the museum collections of the regions where it occurred. Derivative Ab Ex works in blue, white, and black, communicating the colors of the Estonian flag, which were considered illegal: the artwork a transcendental and subversive taboo. Through mimicry lay the path to emancipation.

The Open Conspiracy

George Soros made unprecedented progress in forging our concept of NGO culture. He also helped create legislation through lobbies that would prevent others from getting the good idea to do what he did. Infrastructures would have better protections from venture philanthropists or oligarchs attempting to implement widespread social-engineering programs.

In the wake of the SCCA there are next-generation philanthropy groups who have very curious geostrategic intentions, such as Erste Bank's philanthropy in former Hapsburg Empire countries or Bosch Stiftung's support of Prussian territories (even referring to cities by their Prussian name). Even Russia has NGOs, but they are openly considered by the West to be agents of disinfo with malicious intent. But when you read about how their intentions are perceived by Western watchdog groups, it's hard to distinguish them from the OSI or any NGO really. Everyone wants a sphere of influence it seems. Also founded in 1992, Russia has its own system of NC-CAs, the National Centers for Contemporary Art Network, across the whole region from Kaliningrad to Vladivostok. It's not a coincidence. It's called "culture." It's a call-and-an-

niezgrabnie, na co protestujący wybuchają śmiechem, a niektórzy powtarzają ich ruchy.

CIA pojmowało dychotomię między ekspresjonizmem abstrakcyjnym i socrealizmem jako walkę umysłów wolnych przeciw zniewolonym. Sukces ruchu po obu stronach Atlantyku zapewniły dotacje z programów pomocowych USAID. Do krajów bloku wschodniego wysyłano trzeciorzędnych malarzy, by uczyli abstrakcji niczym wyrotowej technologii. Ten dziwny moment emergentnego zachowania można łatwo zaobserwować w muzealnych kolekcjach regionu. Wtórne prace w duchu ekspresjonizmu abstrakcyjnego utrzymane w tonach błękitu, bieli i czerni, nawiązujące do barw narodowych Estonii, które za czasów ZSRR były zakazane: dzieło sztuki jako transcendentne i subwersywne tabu. Droga do niezależności wiodła przez naśladownictwo.

Jawny spiszek

George Soros w bezprecedensowy sposób wpłynął na ukształtowanie się naszej koncepcji kultury NGO. Wylobbował również przepisy uniemożliwiające innym pójście w jego ślady, lepiej zabezpieczające rozmaite infrastruktury przed zagranicznymi grupami interesu, filantropami ryzykantami czy oligarchami próbującymi wdrażać szeroko zakrojone programy socjotechniczne.

W ślad za SCCA pojawiła się nowa generacja grup charytatywnych o bardzo ciekawych strategiach geopolitycznych, czego przykładem może być filantropia Erste Banku na terenie dawnych Austro-Węgier albo działalność Fundacji Boscha na obszarach należących niegdyś do Prus (łącznie z używaniem dawnych nazw miejscowości). Nawet Rosja ma organizacje pozarządowe, Zachód jednak twierdzi, że są one w istocie kontrolowane przez Kreml i zajmują się szerezeniem dezinformacji. To, co piszą o nich zachodnie organizacje strażnicze, równie dobrze mogłoby się odnosić do Instytutu Społeczeństwa Otwartego czy właściwie do dowolnego NGO. Zdaje się, że każdy chce mieć swoją strefę wpływów. Rosja posiada własną sieć Narodowych Centrów Sztuki Współczesnej, powołaną do życia w 1992 roku i rozciągającą się od Kaliningradu po Władystok. To nie przypadek. Nazywa się

swer of emergent behavior, a homegrown inoculation of a system, and it is no doubt teaching our game back to us once again like an ethnographic dance of projection and desire.

The Media Are Not With Us

While we have spoken at length about new media and tactical media, *the media* is a very important subject in all of this. It represents the prism through which you will be allowed to interpret this book you are holding and the various anomalies and histories of tactical media it has provided you with. Watch closely how they metabolize this story. Whether they allow the content to emerge or whether their effects are chilling. Look for how they will inoculate the readership with the "real story." They will provide strategies for perception management. Media is not just what is revealed; it is also what is not revealed. It is a place of situational forgeries. The media space is a pathologically and paradoxically folkloric space.

Operating as a cipher in culture, a lens through which we scry reality, the media represents the true evil eye. It is the watchdog trying to protect us from what we want and instead showing us what it thinks we need. The media's original purpose was to keep power structures in check on behalf of the average human. To speak truth to power, voice to corruption, to the people, for the people, and by the people. Democracy dies in darkness. The media is now a corporate entity owned by telecommunications companies, by oligarchs. Verizon owns the *New York Times*. Jeff Bezos owns the *Washington Post*. Elon Musk owns Twitter. Tech giants own the voice of the people now. Your voice. This is the real influencing machine. This is a class war. Don't let anyone tell you differently.

Mind Control

"The Influencing Machine" takes its title from a diagnosis of the earliest observations of schizophrenia. Psychiatrist Viktor Tausk documented ac-

to „kulturą". To przyczynowo-skutkowe zachowanie emergentne, krajowa wersja zagranicznego systemu, ucząca nas naszej własnej gry niczym w etnograficznym tańcu projekcji i pożądania.

Media nie są po naszej stronie

Niezależnie od omawianych wcześniej nowych mediów i mediów taktycznych bardzo ważnym tematem tego, o czym tu piszę, są media w sensie ogólnym. Media to pryzmat, przez który wolno ci będzie interpretować niniejszą książkę i rozmaite anomalie oraz przykłady wykorzystania mediów taktycznych, o jakich traktuje. Przyglądaj się uważnie, jak media przetwarzają tę historię. Czy pozwalają, by wyłoniła się jej treść, czy też ją tłumią? Wypatruj prób wpojenia czytelnikom „prawdziwej wersji zdarzeń". Wypatruj działania strategii zarządzania percepcją. W mediach nie chodzi tylko o to, co zostaje ujawnione - również o to, co pozostaje ukryte. Media to przestrzeń fałszerstw sytuacyjnych. To przestrzeń patologicznie i paradoksalnie folkloryczna.

Media działające jako szyfr w kulturze, soczewka, przez którą czytamy rzeczywistość, reprezentują prawdziwe złe oko. Są strażnikiem próbującym chronić nas przed tym, czego pragniemy i w zamian pokazującym nam to, czego według niego potrzebujemy. Pierwotnym celem mediów było zrównoważenie potęgi władzy dla dobra przeciętnego obywatela. Mówienie prawdy o władzy, ujawnianie korupcji - ludziom, dla ludzi i przez ludzi. W ciemnościach demokracja więdnie. Dzisiaj media to firmy kontrolowane przez korporacje medialne, oligarchów. Verizon jest właścicielem „New York Timesa", Jeff Bezos posiada „Washington Post", a Elon Musk kupił Twittera. Dzisiaj to do technologicznych gigantów należy głos ludu. Twój głos. To jest prawdziwa maszyna wpływu. To jest wojna klas. Nie daj sobie wmówić, że jest inaczej.

Kontrola umysłu

„Maszyna wpływu" to sformułowanie zaczerpnięte z diagnoz najwcześniejszych obserwacji schizofrenii. Psychiatryk Viktor Tausk przepytiał szereg

counts from an array of patients suffering from grandiose delusions. They each described similar experiences of their hearts and minds being taken over by an abstract and very complex system of levers and cogs and wheels influencing their minds. They were describing a prototype for a retrofuturistic computer. It was supernatural and supreme. According to Tausk, they were "influenced by a 'diabolical machine,' just outside the technical understanding of the victim, that influences them from afar. It is typically believed to be operated by a group of people who are persecuting the individual, and were to the best of my knowledge almost exclusively of the male sex."^[12]

The archetypal battle between good and evil is real. Whether it's the Red Scare this week or anti-vaxxers or libtards next week is the wrong question. That's a diversionary tactic. The real boogeyman needs a name and a face. It is much easier to chase demons than real entities. The SCCA embodies, invokes even, an important scenario that allows us to understand how mythology is formed. It goes beyond anthropology, is very participatory, and is in line with experimental notions of social engineering. The use of tactical media only draws us layers deeper into questions of intent or questions about the "right" to have engineered these tactical reeducation situations.

Oblivescence

How quickly we forget context through progress, accelerated by adapting. History really is an elaborate fantasy. Hollywood is a circus mirror of PR for governments, oligarchs, and rich lobbyists. Diane Weyermann just died. Katalin Neray is dead. George Soros will die any day now. Based on the silence of the many significant protagonists who might tell their side of the story, this story is being allowed to disappear. This

[12] Viktor Tausk, "On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia," *Psychoanalytic Quarterly* 2 (1933): 519-556.

pacjentów cierpiących na manię wielkości. Każdy z nich opisywał podobne doświadczenia: przejmowania władzy nad ich myśleniem i czuciem przez abstrakcyjny i wielce złożony system dźwigni, trybów i kółek. Coś w rodzaju prototypu retrofuturystycznego komputera. Coś nadprzyrodzonego i potężnego. Według Tauska „wpływała na nich «diaboliczna machina», niezrozumiała z technicznego punktu widzenia i działająca na odległość, (...) kierowana zwykle przez gnębiącą pacjenta grupę ludzi, niemal zawsze mężczyzn"^[12].

Archetypowa bitwa między dobrem i złem toczy się naprawdę. To, czy w tym tygodniu są to „czerwoni", a w przyszłym antyszczepionkowcy czy lewacy, nie ma znaczenia. To tylko taktyka dywersyjna. Prawdziwy czarny charakter musi mieć nazwisko i twarz. O wiele łatwiej jest ścigać demony niż realne byty. Historia SCCA ucieleśnia, inwokuje wręcz, istotny scenariusz pozwalający nam zrozumieć, jak tworzy się mitologia. Wykracza on poza antropologię, jest bardzo partycypacyjny i współbrzmi z eksperymentalnymi koncepcjami socjotechnicznymi. Użycie mediów taktycznych wciąga nas tylko głębiej w gąszcz pytań o intencje czy o prawo aranżowania tego typu sytuacji taktycznej reedukacji.

Zapominalstwo

Jakże szybko zapominamy kontekst pod wpływem postępu przyspieszanego przez adaptację. Historia to naprawdę wymyślna fantazja. Hollywood to cyrkowe lustro dla propagandy rządów, oligarchów i bogatych lobbystów. Diane Weyermann właśnie zmarła. Katalin Neray nie żyje. George Soros umrze wkrótce. Milczenie wielu znaczących postaci, które mogłyby opowiedzieć własną wersję zdarzeń, sprawia, że pozwalamy tej historii stopniowo popadać

[12] Viktor Tausk, *On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia*, „Psychoanalytic Quarterly", nr 2 (1933), s. 519-556.

is standard operating procedure for any problematic historical event: let the witnesses die quietly. A pride of historians will crawl over each other to lionize this effort once the final second opinion has been eliminated.

This story is esoteric, from the far corners of the Earth, and occult in that it is hidden from the eye. And yet it is probably the most significant and influential story in the history of modern and contemporary art. It's arguably where we formalized the language of the curator, the globalization of the art world, and the understanding of art's ability to perform actions such as decolonization and socially engaged practice, actions beneficial to the open society. By turning the prism we can see how much it means today.

The story is a complex tale about neoliberalism and the purposing of contemporary art. It's about NGOs making art that influences the world. I believe it is the most important untold tale from art history ever. I offer you here a holistic intervention given against all odds. This is a cultural exorcism to give you, the lowly consumer, some empowerment where there was none.

w zapomnienie. Taka jest standardowa procedura operacyjna w wypadku każdego problematycznego wydarzenia historycznego: niech świadkowie spokojnie powymierają. Kiedy George zejdzie z tego świata, historycy będą się prześcigać w opiewaniu spuścizny SCCA. Na razie wszyscy czekają na jego śmierć, by móc mówić otwarcie.

Opowiedziana tu historia jest ezoteryczna, egzotyczna i okultystyczna w sensie bycia ukrytą przed wzrokiem. Zarazem jest ona najbardziej znaczącą i wpływową opowieścią w historii sztuki nowoczesnej i współczesnej. To w jej toku doszło do sformalizowania dyskursu kuratorskiego, globalizacji świata sztuki i zrozumienia, że sztuka może dekolonizować i angażować się społecznie z pożytkiem dla społeczeństwa otwartego. Obracając pryzmat, możemy zobaczyć, jak wiele znaczy to dzisiaj.

Jest to skomplikowana opowieść o neoliberalizmie i zadaniowaniu sztuki współczesnej. O NGO-sach produkujących sztukę, która wpływa na świat. Uważam, że to najważniejsza przemilczana opowieść w całej historii sztuki. Mimo wszystko oferuję wam holistyczną interwencję. Jest to kulturowy egzorcyzm, mający upełnomocnić ciebie, szary konsumencie, któremu wcześniej tego odmawiano.

PART 3 - EXHIBITION
/ CZEŚĆ 3 - WYSTAWA



Exhibition Themes

Exhibitions are like scrying through a prism, each artwork offering a new angle within the collective whole. Together with crystalline arithmetic, these angles transmit an idea or a theme. I see this as no different from tea leaves, *I-Ching*, AI algorithms, astrology, or casting hot lead into water. Some people are better than others at reading these signs. To see the pattern can open a real door that everyone knew was there. And while an art exhibition doesn't seem like a place for healing, it is in fact a portal and a place for energy alignment. Imagine it like an altar and a superstitious ritual. The cumulative power of these energies will have a grand effect.

The Influencing Machine has many themes that it would like to convey. Each gallery in the museum is somehow a mirror of ideas learned from the Network, from its legacy and how that plays out over time within the feedback loop of the Global Art World. These themes are meant to be experienced like stages in a cleansing process.

This is the point in the story where philosophy turns to applied practice. I will show you art from across the Network, throughout Eastern Europe (and the world), from past to present, case studies and anomalies in material form. We will experience ideas in an unprotected way. Galleries will be like aspirationally traumatic dioramas, where, like with a Museum of Tolerance or the Church of Scientology museum about psychiatry, we confront the ghosts, sensations and auras of this history. It is art history, cultural history but also, importantly, a history of tactical measures in aesthetic form.

Tematy wystawy

Wystawy są jak patrzenie przez pryzmat – każde dzieło sztuki oferuje nam inny punkt widzenia. Wraz z krystaliczną arytmetyką, te różne perspektywy przekazują różne pomysły czy motywy. Moim zdaniem to nic innego jak wróżenie z fusów, *Yijing*, algorytmy sztucznej inteligencji, astrologia czy ceromancja. Niektórzy odczytują znaki lepiej niż inni, a dostrzeżenie takich prawidłowości to otworzenie drzwi, których istnienia świadomi byli wszyscy. I choć wystawa sztuki współczesnej nie wydaje się miejscem do uzdrawiania, w rzeczywistości jest swoistym portalem i przestrzenią wyrównywania energii. Możemy wyobrazić sobie wystawę jako ołtarz i rytuał. Skumulowana moc tych energii będzie miała potężny efekt.

Maszyna wpływu porusza wiele tematów. Każda sala Zamku Ujazdowskiego jest w pewien sposób odzwierciedleniem pomysłów wyniesionych z działań Sieci, jej spuścizny i tego, jak wpływa ona na dzisiejszy świat sztuki. Motywy te mają być doświadczane niczym etapy w procesie oczyszczania.

Obecnie filozofia zwraca się ku praktyce stosowanej. Pokażę wam sztukę z całej Sieci, z całej Europy Wschodniej (i ze świata), od przeszłości po teraźniejszość, studia przypadków i anomalie. Poszczególne sale wystawy będą jak aspiracyjne, traumatyczne dioramy, w których – podobnie jak w Muzeum Tolerancji czy Muzeum Scjentologii – konfrontujemy się z duchami, doznaniem i aurą historii sztuki, historii kultury, ale także, co ważne, historii środków taktycznych w sztuce.

Shock Therapy

Terapia wstrząsowa

(Joshua Citarella, Yerbossyn Meldibekov, Ciprian Muresan, Post-America)

Entering *The Influencing Machine* is entering at Point Zero. Your body, your identity and your mind is a battleground. Ciprian Muresan's animated sculpture shows the process of writing history played out through the live-action drama of sectarian slapstick. Muresan has made several archetypal forms atop pedestals that have run amok in the gallery. Wax reductions of spiritual forms, icons, churches and spires, all in a soft beeswax that is more Brancusi than Orthodox, fight for momentary status of survival. They only move forward and backward blindly. The walls of the museum crumble with every crack. You feel the points of conflict. Here the pantheon has turned itself into a Thunderdome as these sibling sculptures rival for supremacy.

Surrounding the action hang the e-ideology flags from Joshua Citarella. Citarella is a gonzo anthropologist knee-deep in online cesspools of nascent political ideology. He sits at the bleeding edge where memes are churning and hurtling out of the vortex, attaching to holes where we needed words. He is putting out terminology and naming groups in a manner that is akin with oracles of divination. The flags are of emergent online communities that, not long ago, might have seemed like absurd parody but thanks to the internet have radicalized sectarian followings. This gallery is where the cultural sausage is made.

Wejście na wystawę *Maszyna wpływu* to wejście w punkcie zerowym. Twoje ciało, tożsamość i umysł to pole walki. Animowana rzeźba romskiego artysty Cipriana Murešana pokazuje proces pisania historii jako slapstickowy sekciarski dramat. Wydaje się, że umieszczone cokołach archetypowe postaci Murešana – figury duchownych, ikon, kościołów i kościelnych iglic, wykonane z wosku pszczelego, który bardziej przypomina dzieła Brancusiego, niż kojarzy się z prawosławiem – wpadły w szal i walczą o przetrwanie. Poruszają się na ślepo, do przodu i do tyłu. Ściany muzeum pękają i rozpadają się. Czujemy punkty zapalne tego konfliktu – rzeźby walczą o władzę, a Panteon zamienia się w Kopułę Gromu.

Dookoła widzimy wiszące flagi e-ideologii Joshuy Citarelli. Citarella jest antropologiem pogrążonym w internetowym szambie powstającej ideologii politycznej, z którego wyłaniają się najnowsze memy. Niczym wróżbita tworzy nową terminologię i nazywa powstające grupy. Flagi reprezentują powstające internetowe społeczności, które jeszcze niedawno mogły wydawać się absurdalną parodią, ale dzięki internetowi zradycalizowały rzesze sekciarskich followerów i imitatorów. W tej sali Zamku produkuje się kielbasę kulturową.



THE
INFLUENCING
MACHINE

Kazakhstani artist Yerbossyn Meldibekov's monumental sculpture *Gattamelata in the Hide of Genghis Khan* (2007) is inspired by Donatello's iconic sculpture, a work which has defined the genre of the equestrian monument. And Meldibekov has just chopped it off right at the ankles as if there is this direct-action glory of dethronement and real carnage as a result. The ousted leader is remembered only with a heraldic pose of taxidermied horse feet, the animal and its rider violently cut at the knee and gone without a trace.

Monumentalna rzeźba *Gattamelata w skórze Czyngis-chana* (2007) autorstwa kazachskiego artysty Erbossyna Meldibekova inspirowana jest kultową rzeźbą Donatella – dzieła, które zdefiniowało gatunek pomnika konnego. Meldibekov utracił pomnik, dokonując symbolicznej detronizacji prowadzącej do autentycznej rzezi. Odsuniętego od władzy przywódcę upamiętniają sztuczne końskie kopyta, a brutalnie ścięte zwierzę i jego jeździec znikają bez śladu.







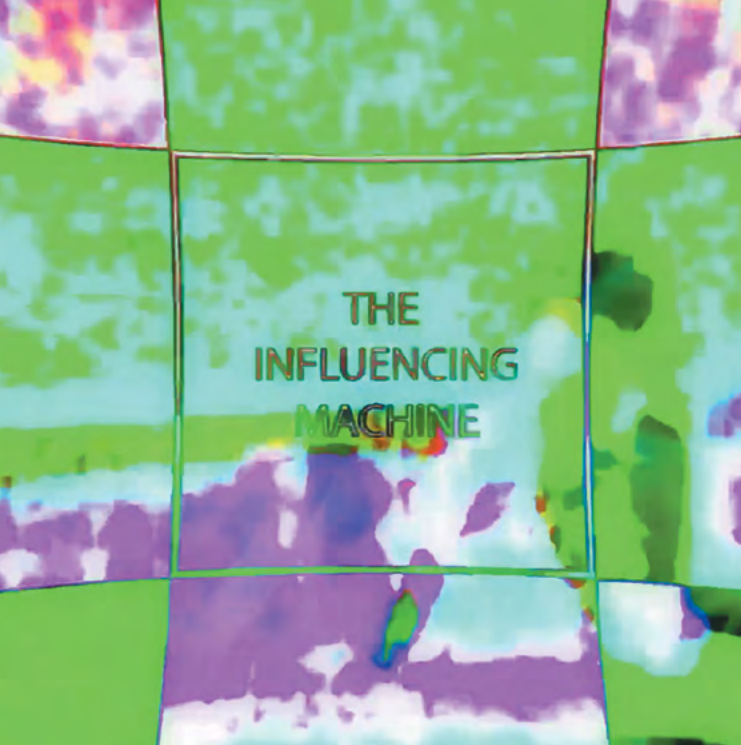
IS



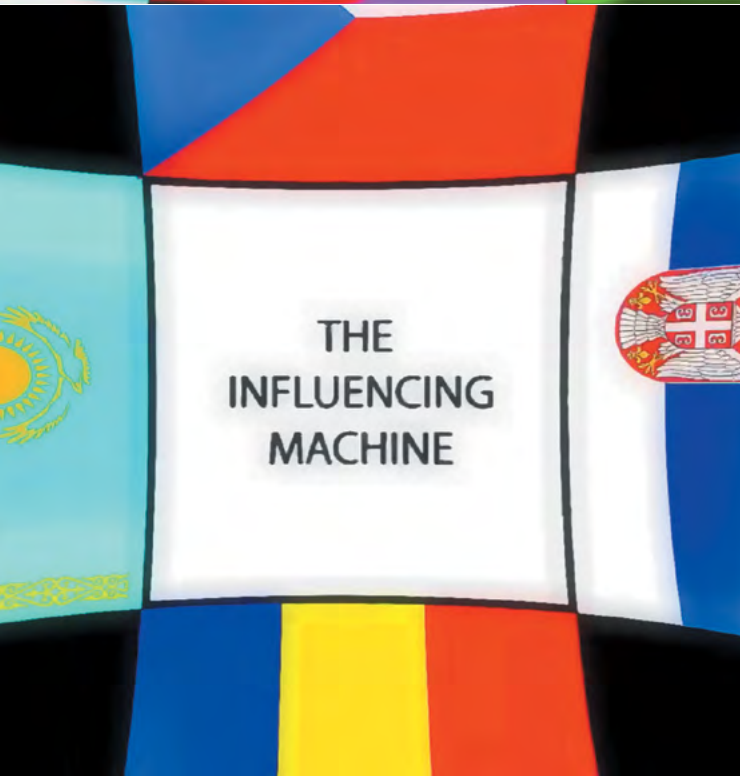
THE
INFLUENCING
MACHINE



IS



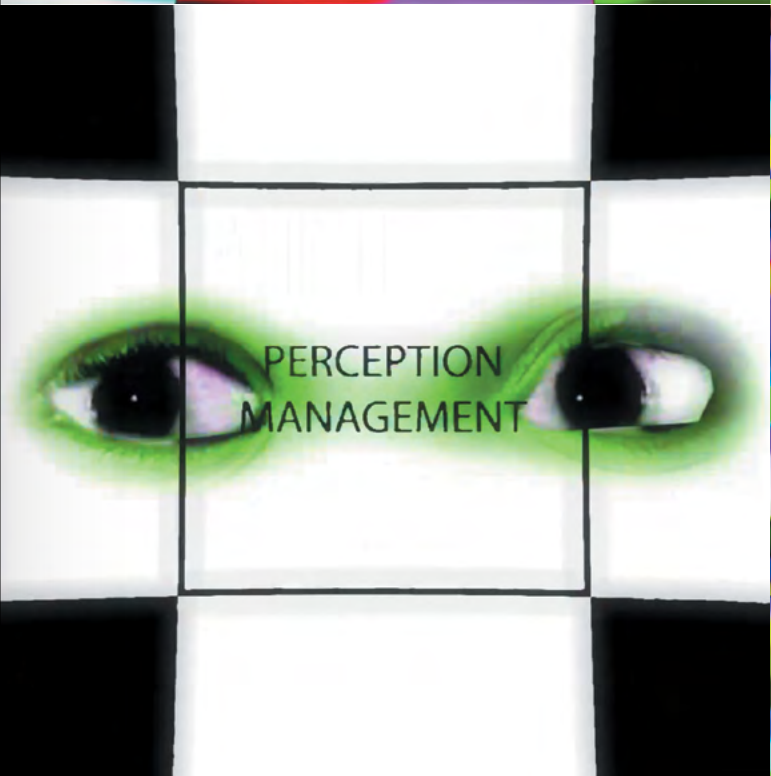
THE
INFLUENCING
MACHINE



THE
INFLUENCING
MACHINE



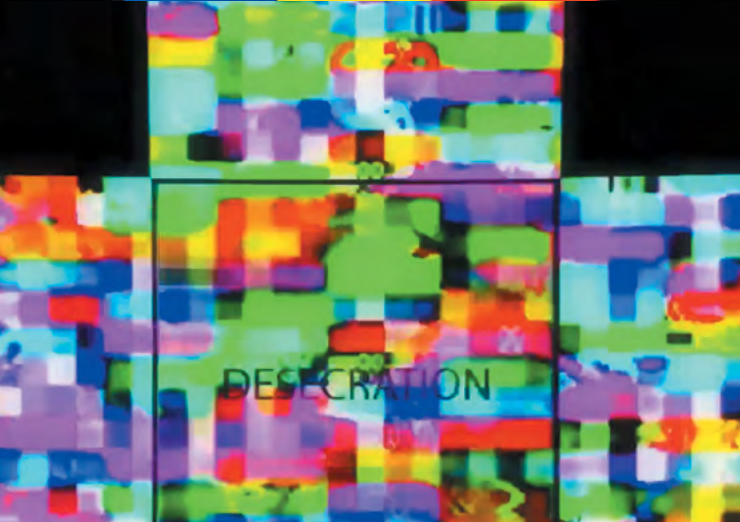
CONSECRATION



PERCEPTION
MANAGEMENT



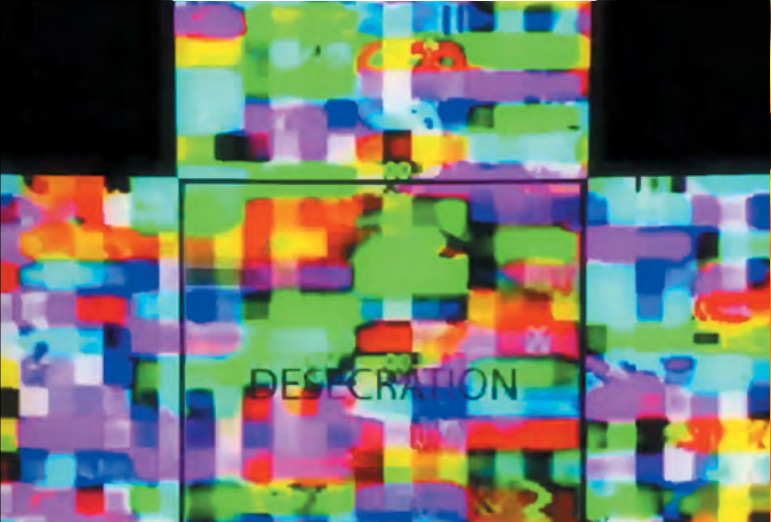
CONSECRATION



DESECRATION



BELGRADE



DESECRATION



BELGRADE

Neoliberalisation Neoliberalizacja

(Ivan Fijolić, Ivan Grubanov, Christian Jankowski,
Lucia Nimcová, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová,
Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev)

The next gallery of *The Influencing Machine* is full of archetypal remnants and specters of the fallen regime, the Closed Society in the face of Disaster Capitalism. What goes up must come down in this place of monument therapy. Here we see the physical and psychic frontlines of the advanced guard as limit tester, as change agent for the Neoliberalisation. Art therapy and conversion therapy intertwine with works that address a spectrum of Ostalgia, unbecoming, theories on forgetting and transitory aesthetics. Desecration is consecration.

Kolejna sala wystawy pełna jest archetypowych pozostałości i widm upadłego reżimu, społeczeństwa zamkniętego w obliczu katastrofalnego kapitalizmu. Tu, w ramach „terapii pomnikowej”, wszystko, co się uniosło, musi upaść. Widzimy fizyczne i psychiczne linie frontu i testowania granic, instrumenty neoliberalizacji. Arteterapia i terapia konwersyjna przeplatają się z pracami, które dotyczą spektrum ostalgii, *unbecoming*, teorii zapominania i estetyki ulotności. Profanacja równa się konsekracji.



The fist, the universal sign for human uprising from caveperson to Black Panther, looms large enough to smash you. The symbol is a fundamental branding component of any serious revolution. Its presence echoes in this room. But relax, it's just a large soft inflatable, a work entitled *Either way we lose* from Anetta Mona Chişa and Lucia Tkáčová. Welcome to Point Zero.

Zaciśnięta pięść, uniwersalny znak sprzeciwu od jaskiniowców po Czarne Pantery, jest na tyle duża, że mogłaby nas zmiażdżyć. Symbol ten jest podstawowym elementem brandingowej każdej poważnej rewolucji. Jego obecność rozbrzmiewa w tej sali. Spokojnie, to tylko duża, miękka, nadmuchiwana praca zatytułowana *Tak czy inaczej przegramy*. Jej autorkami są Anetta Mona Chişa i Lucia Tkáčová. Witamy w punkcie zerowym.



The people are coming. You can hear them in the streets. Everything is vibrating. The Riot Shield Paintings of Serbian Ivan Grubanov bang like drums. You can feel the tension of bodies crashing against one another and against these surfaces. The scatologies of vibrant paint trace violent memories of society at a breaking point. Grubanov was part of the student movement when Otpor! and the Bulldozer Revolution changed the course of Serbia. Nearby the Tulip Revolution in Bishkek is captured on camera and operatically synched with the tempestuous soundtrack of *Hall of the Mountain King* in Krygыз artists Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev's frenzied film *Revolution* (2005), a movie that leaves you hungry for change now at any cost. In *Heavy Weight History* from Christian Jankowski, the artist reveals the physical impossibilities of preserving history. Polish bodybuilders wrestle to lift the weight of enormous public sculptures who they prove incapable of keeping in the position of power.

Ludzie nadchodzą. Słysząc ich na ulicach. Wszystko pulsuje. *Policyjne tarcze* serbskiego artysty Ivana Grubanowa huczą niczym bębny. Czujemy napięcie ciał obijających się o siebie i o powierzchnie tarcz. Skatologie jaskrawej farby kreślą burzliwe wspomnienia społeczeństwa na skraju przełomu. Grubanov uczestniczył w studenckim ruchu Otpor, który obalił Slobodana Miloševicia w rewolucji buldożerów 2000 roku. Muzycznym tłem dla filmu Gulnary Kasmalievej i Muratbeka Djumaliewa o tulipanowej rewolucji w Kirgistanie jest *W grocie Króla Górnika* Edwarda Griega. Ich *Rewolucja* (2005) sprawi, że zatęsknicie za natychmiastową zmianą, za wszelką cenę. W *Historii wagi ciężkiej* Christian Jankowski ujawnia fizyczną niemożność pielęgnowania historii. Polscy kulturzyści zmagają się z ciężarem pomników osób, które okazały się niezdolne do zachowania władzy.

Bruce Lee now stands heroic as the next generation of icons takes the throne. Before you is the *Bruce Lee of Mostar (pink version)* by Ivan Fijolic. This object is both case study and artifact for understanding the legacy of the SCCA Network. It represents a paradigm shift in monument culture, referred to by artist Aleksandra Domanović as “turbo sculpture”, that occurs in Eastern Europe, particularly in the Balkans but is definitely visible as an emergent phenomenon throughout the region. Historical and cultural monuments are replaced with the ephemeral pop stars of the West, a new church of consumer-based icons of the free market were born.

Sectarian communities struggled to be united in postwar environments, especially those of the recently former Yugoslavia. And in a place like Mostar in Bosnia & Herzegovina, a place divided ethnically and geographically by bridges and rivers, there was nothing that the Bosniak, Croat and Serb communities could come together on. No icon or narrative was free from the blood of the neighbor's brother. Through the Soros Center for Contemporary Art in Sarajevo a consensus was achieved. Who is someone who we can all celebrate?! who represents an aspirational step forward in the face of diversity?! Bruce Lee! And Fijolic was commissioned to make this mirror-plated mythological Pop Star.

Kolejne pokolenie idoli zasiada na tronie, Bruce Lee jest teraz bohaterem. *Bruce Lee z Mostaru (wersja różowa)* Ivana Fijolicia stanowi zarówno studium przypadku, jak i artefakt pozwalający lepiej zrozumieć spuściznę Sieci SCCA. Reprezentuje zmianę paradygmatu w kulturze pomników, określanej przez artystkę Aleksandrę Domanović jako „turborzeźba”, która występuje w Europie Wschodniej i jest zjawiskiem widocznym w całym regionie, zwłaszcza na Bałkanach. Zabytki historyczne i kulturowe są zastępowane przez efemeryczne zachodnie gwiazdy popu – tak rodzi się nowy kult wolnorynkowych ikon.

Narody tworzące niegdyś wspólne państwa borykały się z kwestią zjednoczenia, zwłaszcza na terenie byłej Jugosławii. W Mostarze, mieście w Bośni i Hercegowinie, miejscu podzielonym etnicznie i geograficznie przez mosty i rzeki, nie było nic, co mogłoby zjednoczyć wspólnoty bośniackie, chorwackie i serbskie. Żadna ikona ani narracja nie była niezbrukana krwią brata-sąsiada. Za pośrednictwem Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Sarajewie osiągnięto konsensus. Czy istnieje ktoś, kogo wszyscy mogliby wielbić? Ktoś, kto reprezentuje aspiracyjny krok naprzód w obliczu różnorodności? Fijoliciowi zlecono stworzenie rzeźby przedstawiającej gwiazdę popkultury.



Podczas prowadzonej przez artystkę i krytyczkę Marinę Gržinić debaty z udziałem Dunji Blažević (dyrektora SCCA Sarajewo) i Nino Raspudicia, w wyniku dialogu z lokalną społecznością i przy wsparciu organizacji pozarządowych narodził się pomysł stworzenia rzeźby.

Jako przykład nurtu „sztuki NGO-sów” *Bruce Lee z Mostaru* ostatecznie okazał się kiepskim rozwiązaniem. Ponieważ pomnik zwrócony był ku „złej stronie miasta”, był wielokrotnie niszczone. W wypadku *Bruce'a Lee z Mostaru (wersja różowa)* Fijolić zademonstrował świetne umiejętności rozwiązywania problemów – umieścił różowego wojownika na obracającym się cokole, co pozwalało na idealne ukierunkowanie jego energii.

In a roundtable discussion moderated by artist/critic Marina Gržinić with Dunja Blažević, director from SCCA Sarajevo, and Nino Raspudic, who initiated the Bruce Lee Monument Project, the immaculate conception of this sculpture comes through dialogue with the community and the facilitation of the NGOs.

As an artifact we can now call “NGO Art”, the Bruce Lee of Mostar was not a heroic solution in the end. The monument would be vandalized time and again for facing the wrong side of town with its fight stance. With Bruce Lee of Mostar (pink version), Fijolic steps in with supreme problem-solving skills, putting the hot pink martial artist on a rotating pedestal allowing the perfect directionalizing of his energy.



What remains and who will go through it all? Slovakian artist Lucia Nimcová dives deep into her environment. In her artistic practice she infiltrates as a real anthropologist entering fringe communities or even her own tribe. In Ruthenia between Slovakia and Ukraine she has forensically documented their cantastoria culture. In her masterpiece *Exercise* (2008) Nimcová shows an epic reenactment of bodily memory. Inside intimate living rooms, work spaces, or community centers of the former East, each citizen channels a ritual of exercises they performed daily until the opening up of society. It reads like an Orwellian workout tape for past-life regression.

Co pozostanie i kto się tym wszystkim zajmie? Słowacka artystka Lucia Nimcová przygląda się swojemu otoczeniu. W swojej praktyce artystycznej niczym prawdziwy antropolog bada obrzeża społeczności, a właściwie swoje własne plemię. Na terenach Rusi, pomiędzy Słowacją a Ukrainą, dogłębnie bada kulturę kantastorii. W swojej pracy zatytułowanej *Ćwiczenie* (2008) Nimcová rekonstruuje pamięć ciała. W pokojach dziennych, przestrzeniach pracy, ośrodkach kultury dawnego Wschodu każdy obywatel realizuje codzienny rytuał ćwiczeń aż do „otwarcia społeczeństwa”. Całość sprawia wrażenie orwellowskiej kasety wideo z treningiem regresji ku poprzedniemu życiu.



The film is set atop an incredible archive from Bratislava's official photographer under Communism. Every ribbon cutting, patriotic parade, factory worker lineup, or official relaxation (such as the arrival of Punk) was shot through the lens of this man. He clearly loved his job and was really good at it. With permission, Nimcová has violated these documents, imposing blind spots, sensitizing details, distorting history. As if each memory recalled must do some violence to its origins.

Film wykorzystuje niesamowite archiwum oficjalnego fotografa Bratysławy z czasów komunizmu. Każde przecięcie wstęgi, patriotyczna parada, apel pracowników fabryki czy chwile relaksu, rekreacja i rozrywka (ale też na przykład pojawienie się subkultury punk) zostały uwiecznione w jego obiektywie. Najwyraźniej kochał swoją pracę i był rzeczywiście dobry w tym, co robił. Za zgodą autora Nimcová zaingerowała w te świadectwa. Dodając martwe punkty, artystka kieruje uwagę na zabiegi mające na celu zniekształcenie historii.



The Precarity of the Avant-Garde

Prekarność awangardy

(Luchezar Boyadjiev, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Joshua Citarella & Jacob Hurwitz-Goodman)

I am going to make a revolutionary show, get famous, get a good residence, start exhibiting in the West, get a gallerist and sign a contract, hit all the cool parties, marry a curator, win a prize, start appearing on TV, sell art for a while, hit a dry spell, make a comeback, win another prize, get divorced, start painting, sell a lot, get rich, marry an art collector, write a memoir, become a legend and then fade out.

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová
How to Start a Revolution, 2008

Zamierzam zrobić rewolucyjne show, być sławną, dostać się na dobrą rezydencję artystyczną, zacząć wystawiać na Zachodzie, mieć galerzystę i podpisać kontrakt, chodzić na wszystkie fajne imprezy, poślubić kuratora, zdobyć nagrodę, występować w telewizji, sprzedawać sztukę przez chwilę, mieć przestój, dokonać powrotu, wygrać kolejną nagrodę, rozwieść się, zacząć malować, sprzedawać dużo prac, zostać bogatą, poślubić kolekcjonera sztuki, napisać wspomnienia, stać się legendą, odejść w zapomnienie.

Anetta Mona Chişa i Lucia Tkáčová
Jak zrobić rewolucję, 2008



Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová have made a practice out of invoking the hard stereotype realities of the Eastern European artist as witch, revolutionary, hustler, trickster, sex icon, subversionary, and shaman. *How to Start a Revolution* (2008) charts the path of the successful radical artist like a menu of transgressive etiquette. Communist Red spray paint on a Coca-Cola red wall show that the struggle is real. The room becomes an immersive zone of the Red Pill. Nearby *Labor and Capital* have a clear conversion value in their piece *All Periods in Capital* from 2007. The seminal book by Karl Marx has been filtered through the bean counter, each moment of punctuation converted into a small handmade black ball, more than 22,000 sentences of commodified ideology.

This precarity of the avant-garde is mapped out with an accountant's precision in the work *GastARTbeiter* from Luchezar Boyadjiev. Playing off the German expression for the Turkish guest worker culture that brought many able-bodied Turkish people to Germany in the 70s. Boyadjiev sees himself and his labor on a precarious frontlines of working class. The avant-garde is not fun and it certainly by Boyadjiev's calculations does not looked profitable. One of this more successful stints of his career is forensically documented and after all of the residencies, travel, honorariums, per diems, fees, flights, biennials, dinners, etc etc. He walked away with almost zero profit.

Anetta Mona Chişa i Lucia Tkáčová przywołują stereotypowe wyobrażenia wschodnioeuropejskiej artystki jako czarownicy, rewolucjonistki, oszustki, ikony seksu i szamanki. *Jak zrobić rewolucję* (2008) przedstawia ścieżkę kariery odnoszącej sukcesy radykalnej artystki. *Praca i Kapitał* zyskują namacalną wartość w pracy *Wszystkie kropki w Kapitale* z 2007 roku. Dzieło Karola Marksa zostało dokładnie przeliczone, a każda kropka przekształcona w małą, ręcznie wytoczoną czarną kulkę – ponad 22000 zdań skomodyfikowanej ideologii.

W pracy *GastARTbeiter* Luchezar Boyadjiev z precyzją księgowego mapuje kwestie prekarności awangardy. Tytuł pracy odnosi się do niemieckiego wyrażenia określającego pracowników z Turcji, którzy przyjechali do Niemiec w latach 70. Boyadjiev widzi siebie i swoją pracę na niepewnej linii frontu klasy robotniczej. Awangarda to nie zabawa i z pewnością – według wyliczeń Boyadjieva – nie wygląda na dochodową. Jeden z bardziej udanych okresów jego pracy twórczej został starannie udokumentowany. Po podsumowaniu wszystkich rezydencji, podróży, honorariów, diet, opłat, lotów, wyjazdów na rozmaite biennale i posiłków artysta wyszedł na zero – jest spłukany.



The totality of moral rules truly forms about each person an imaginary wall, at the foot of which the flood of human passions simply dies without being able to go further. For the same reason – that they are contained – it becomes possible to satisfy them. But if at any point this barrier weakens, these previously restrained human forces pour tumultuously through the open breach; once loosed they find no limits where they can stop.

Emile Durkheim, *The Problem with Anomie* ^[1]

Ogół zasad moralnych autentycznie tworzy wokół każdego człowieka rodzaj mentalnej zapory, u stóp której fala ludzkich namiętności rozbija się, nie mogąc pobiec dalej. I przez samo to, że zostają ujarzmione, mogą zostać zaspokojone. Tak też jeśli tylko zaporę pęknie, natychmiast siły ludzkie, dotychczas hamowane, zaczynają kłębić się przy szczelinie; i, raz uwolnione, nie znajdują już granicy, która je zatrzyma.

Emile Durkheim, *Wychowanie moralne* ^[1]

[1] Emile Durkheim, *L'éducation morale*, Paryż 1934, s. 47; wyd. pol. *Wychowanie moralne*, tłum. Piotr Kostyło i Dorota Rybicka, Bydgoszcz 2015, s. 90.

[1] Emile Durkheim: *Selected Writings*, Chapter 8 pp. 173



In late capitalism, when men turn 20 what are their options? All of this avant-garde energy and impulse seems to only crash more and more into a wall revealing a vulnerable society without opportunities. Anxiety, boredom, anger, and spiritual hunger all drive the path towards radical and even fundamentalist terrains. Joshua Citarella and Jacob Hurwitz-Goodman might possibly have an answer. Their three-part trilogy entitled *When Guys Turn 20* (2022) offers a short but incredibly punchy, even at times aspirational tourism through an otherwise dour landscape of failed and built-to-fail stereotypes of masculinity. Citarella dons multiple wigs of archetypes, memetic role players, boogeymen who have been unabombers or supreme gentlemen, a bladerunner, a Chad, an Incel; each psychotic, nefarious, legendary, viral, macho, and toxic: this is all masculinity is supposed to be though correct? Citarella invokes these stereotypes with profound empathy and intention.

Citarella's diagnosis provides lucid language for understanding the social engineering experiments happening currently with humans and the internet. But much more than being some kind of toxic Men's Rights advocate, he is using the thematics of the slow red pill, market socialism with gamer culture or how platforms control happiness to truly empower any human to see these mechanisms, name them and hopefully regain some control. He's that moment when your TV starts talking to you and saying really meaningful things. His is a voice of reason and a call to arms.

Jakie perspektywy mają 20-letni mężczyźni w erze późnego kapitalizmu? Cała awangardowa energia zdaje się raz po raz uderzać o ścianę, obnażając bezbronność społeczeństwa bez widoków na przyszłość. Lęk, nuda, gniew i duchowy niedosyt podążają ścieżką ku radykalnym, a nawet fundamentalistycznym rozwiązaniom. Joshua Citarella i Jacob Hurwitz-Goodman mogą mieć na to odpowiedź. Ich trylogia zatytułowana *Kiedy faceci kończą 20 lat* (2022) oferuje krótką, dosadną, chwilowo nawet aspiracyjną, podróż przez ponury krajobraz nieudanych i skazanych na porażkę stereotypów męskości. Citarella przyjmuje parchetyczne postaci takie jak: memetyczny *role player*, *boogeyman*, *unabomber*, *gentleman*, *blade runner*, *chad*, *incel*. Każdy z nich jest psychotyczny, nikczemny, legendarny, wiralowy, macho, toksyczny: czyż nie tak ma wyglądać męskość? Citarella przywołuje te stereotypy z głęboką empatią i jasną intencją.

Diagnoza Citarelli jasno opisuje przeprowadzane online socjotechniczne eksperymenty. Jednak zamiast usprawiedliwiać zwolenników praw toksycznych mężczyzn, używa takich motywów jak *slow red pill*, rynkowy socjalizm, kultura gamingowa i sposoby, w jakie platformy internetowe wpływają na poziom zadowolenia swoich użytkowników, aby obnażyć i nazwać mechanizmy działania tych platform i – miejmy nadzieję – doprowadzić do odzyskania nad nimi kontroli. To tak jakby twój telewizor nagle przemówił i zaczął mówić naprawdę znaczące rzeczy. Jego głos jest głosem rozsądku i wezwaniem do działania.



Soros Realism

Realizm Sorosa

(Daniel Baker, Mike Bouchet, Luchezar Boyadjiev, János Brückner, Jakup Ferri, Adrian Ghenie, Hortensia Mi Kafchin, The Krasnals, Zbigniew Libera, Jon McNaughton, Oksana Pasaiko, Șerban Savu, Andres Serrano, János Sugár)

Socialist Realism was seen as a subservient form of creative expression intended to aggrandize the dictator or the state's message—a means to control the transcendental aspirations of the nation, of the artist. This was embodied in classical paintings of the Dear Leader or the proud worker in the field. It was the aesthetics and materiality of the Closed Society.

With Globalization and calls for an Open Society, a Good Samaritan came with the geostrategic zeal of a missionary, a mystic merchant offering an alternative form of aspiration to save the common human. Like a Big Brother, he directed them to the hopeful dreams of Magical Capitalism, a spiritualized alchemy of culture and finance. He worked across these lands to sow his seeds of enlightenment unconcerned with social consequences. Through this applied therapy we can become stronger together. Bringing Neoliberalism to the frontlines of the Culture War, he would take measures to assure that no one could have a greater philanthropic impact than him. In his native tongue of Esperanto his name meant "will soar". This man was George Soros.

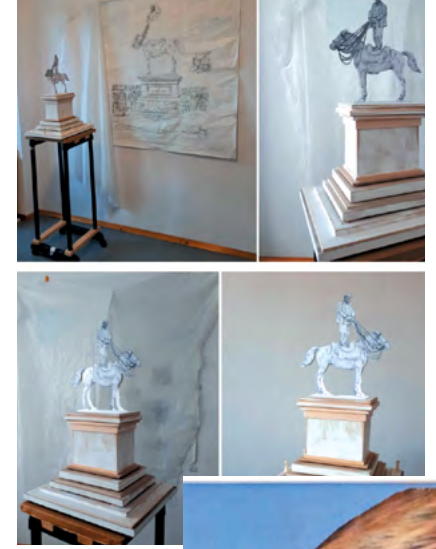
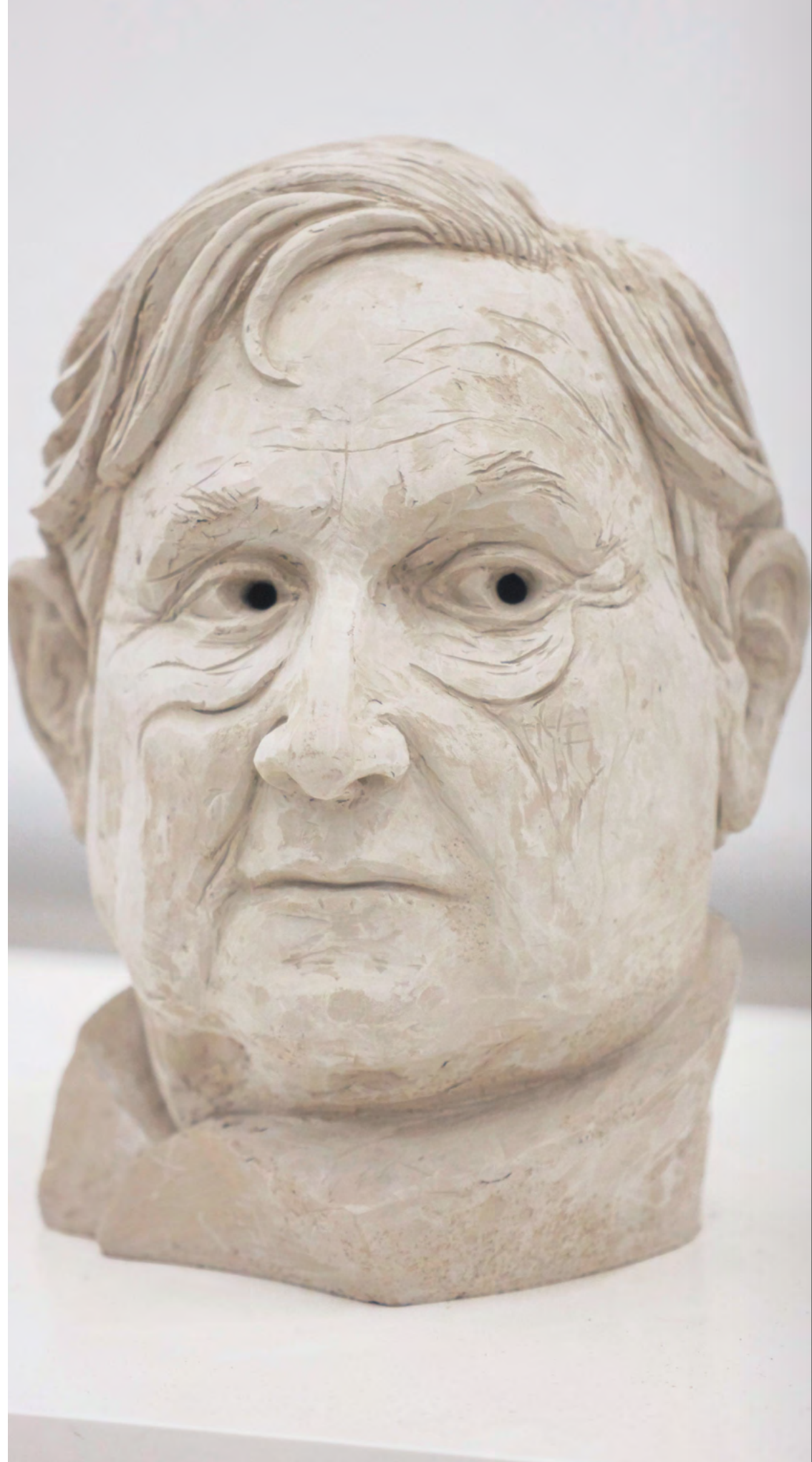
Wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego postrzegane było jako podporządkowanie twórczej ekspresji aparatowi państwa – mające na celu sprawowanie kontroli nad transcendentalnymi aspiracjami odbiorców i artysty. Przykłady estetyki społeczeństwa zamkniętego znajdziemy na klasycznych obrazach przedstawiających „ukochanego wodza” czy „dumnego robotnika”.

Wraz z globalizacją i szerzeniem idei społeczeństwa otwartego na ratunek zwykłemu człowiekowi przyszedł Dobry Samarytanin – uzbrojony w geostrategiczną, misjonarską gorliwość mistyczny kupiec oferujący alternatywną formę aspiracji. Podobnie jak Wielki Brat, skierował ludzi ku pełnym nadziei marzeniom o magicznym kapitalizmie, uduchowionej alchemii łączącej kulturę i finanse. Nie bacząc na społeczne konsekwencje, pracował, by krzewić oświecenie na tych ziemiach. Dzięki tej terapii możemy razem stać się silniejsi. Wprowadzając neoliberalizm na front wojny kulturalnej, starał się zapewnić, że żaden inny filantrop nie będzie miał większego wpływu niż on. W języku esperanto (którym biegle włada) jego nazwisko oznacza: „piąć się do góry”, „wznieść się”. Ten człowiek to George Soros.



We should be able to better visualize his image and celebrate his name in relationship to visual culture. He hedged an enormous bet on contemporary art's promise for the region. This section of the exhibition is a pantheon of portraits dedicated to this patron saint of the Open Society. Each artist has taken great care to imagine his image in a manner that reflects his energy, his vision, his message, his culture, his aura, his face. In the following slideshow a selection of works explore the pursuit of individual identity through his vision.

Powinniśmy być w stanie lepiej przedstawić i celebrować jego wizerunek w kontekście kultury wizualnej. Postawił na obietnicę wpływu sztuki współczesnej w tym regionie. Ta część wystawy to swoisty panteon portretów dedykowanych patronowi idei społeczeństwa otwartego. Każdy artysta starał się zilustrować jego energię, wizję, przesłanie, kulturę, aurę, twarz. Kolejne prace obrazują dążenie do indywidualnej tożsamości poprzez jego wizję.



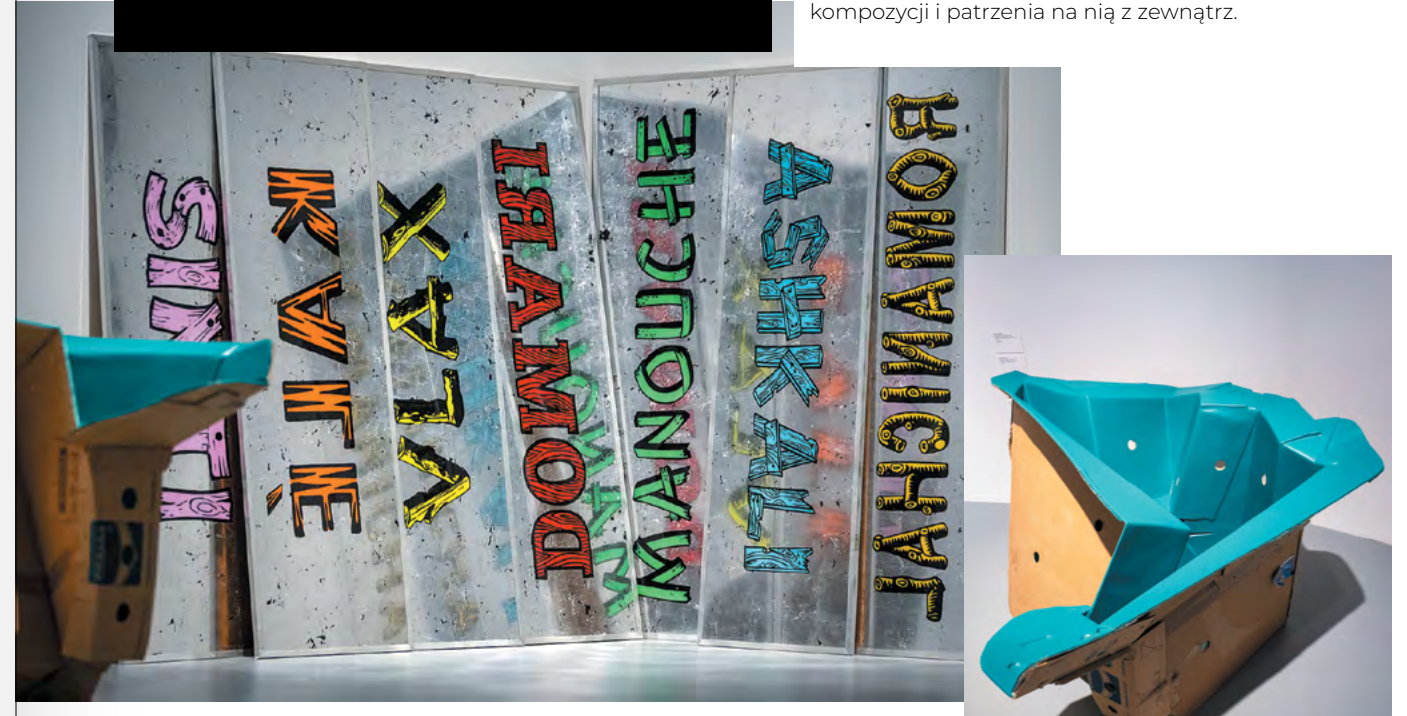


Through the emergence of the Network, English became a necessary skill for the survival of the artist and their ability to take their careers from the periphery into the center of the global art world. *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* were the famous words stitched on Serbian Mladen Stilinovic's iconic artwork of the same name. While not an artwork in the exhibition it remains a looming reference for adaptation among many generations of artists. Kosovar artist Jakup Ferri makes a brave and hilarious homage to this influential artwork of Stilinovic. Knowingly Ferri did not speak English very well at the time his synonymous video is shot but he proceeds anyway to give us, the viewer, a very direct message. It is a studio visit about his work and yet is also a message in a bottle, a heartfelt letter from the fringes. There is so much hope in Ferri's intent and yet the message is an incomprehensible streaming of meaningless English words.

W wyniku powstania Sieci znajomość języka angielskiego stała się umiejętnością, od której zależało przetrwanie artystów i możliwości dalszego rozwoju kariery, awansu z peryferii do centrum globalnego świata sztuki. *Artysta, który nie umie mówić po angielsku, to żaden artysta* – to słynne słowa wyhaftowane na kultowej pracy serbskiego artysty Mladena Stilinowicia, a zarazem jej tytuł. Choć dzieło nie jest prezentowane na wystawie, pozostaje ono ważnym punktem odniesienia dla pokoleń artystów. Pocho- dzący z Kosowa Jakup Ferri oddaje odważny i zabawny hołd pracy Stilinowicia. Choć Ferri nie mówi zbyt dobrze po angielsku, przekazuje nam, widzom, bardzo czytelny komunikat. Jego wideo to zarazem wizyta studyjna w pracowni artysty, jak i „wiadomość w butelce”, szczerzy list z peryferii świata sztuki. Słowa Ferriego są pełne nadziei, lecz jego przekaz pozostaje niezrozumiały. Wypowiadane przez niego słowa nic nie znaczą w języku angielskim.

Roma artist Daniel Baker works regularly with reverse-glass painting to produce hauntingly reflective results. The luster triggers a very basic human response to the 'shiny' as innately valuable, a classic trope of Roma aesthetics. Using artisanal fonts, Baker creates whole vocabularies of language around seeing and being seen, object and subject, who is naming who; often riffing hard on his own identity as gypsy, as traveler, as ultimate "other". In this case he has produced a brand new series of signs containing different names for gypsy groups: Sinti, Vlax, Domari, Ashkali, Romanichal, Manouche; each reads like a spell. The fonts, sometimes backwards, give the viewer the sensation of being inside the composition and looking out, a paradoxical state of mirroring and labeling.

W swojej praktyce romski artysta Daniel Baker wykorzystuje technikę malowania na szkle. W jego pracach połysk wyzwała bardzo podstawową ludzką reakcją – postrzeganie błyszczących przedmiotów jako z natury wartościowych. Jest to klasyczny trop estetyki romskiej. Korzystając z rzemieślniczych czcionek, Baker prezentuje słownictwo dotyczące widzenia i bycia widzianym, nazywania i bycia nazywanym, bycia przedmiotem i podmiotem. Często odnosi się do własnej tożsamości – Roma, cygana, tego „innego”. Na wystawę w Zamku Ujazdowskim Baker stworzył zupełnie nową serię znaków przedstawiających różne nazwy grup cygańskich – Sinti, Vlax, Domari, Ashkali, Romanichal, Manouche – każda z nich jawi się niczym magiczne zaklęcie. Czcionki i słowa, nieraz zapisane od końca, dają widzowi poczucie jednoczesnego bycia wewnątrz kompozycji i patrzenia na nią z zewnątrz.



Curator side note:

I interviewed Daniel Baker in Venice at the first Roma Pavilion in 2007 as he sat amongst his mirrored paintings of Roma words. There was an inexplicable calm and lucidity to Daniel. He pointed me over to where George Soros, the pavilion's benefactor, was standing. Knowing well what a quote from Soros would mean for my article, I ran over and shook the man's hand. I asked what it meant to support Roma Contemporary Art and what his favorite work was. He said the mirrors with the words. I saw Daniel again at the Prague Biennial a week or so later and we discussed making an exhibition in Berlin. He would be the second solo exhibition we would host at my gallery Feinkost. Daniel remains a long-time collaborator of the Open Society Institute and their work with the Roma. He has made some brand new mirror paintings for the exhibition. I'm honored to have these great friends and long-time collaborators within this special context which is somehow our origin story.

Od kuratora:

W 2007 roku przeprowadziłem wywiad z Danielem Bakerem w Wenecji w pierwszym romskim pawilonie, gdzie siedział pośród swoich lustrzanych obrazów przedstawiających różne romskie słowa. Zdawał się niewytłumaczalnie cichy i wyrazisty. Wskazał mi miejsce, w którym stał George Soros, fundator pawilonu. Wiedząc dobrze, co cytata z Sorosa oznaczałoby dla mojego artykułu, podbiegłem i uściśniłem mu dłoń. Zapytałem, co to znaczy wspierać romską sztukę współczesną i która z prac podoba mu się najbardziej. Powiedział, że lustra ze słowami. Ponownie spotkałem Daniela tydzień później, na Biennale w Pradze. Rozmawialiśmy o zrobieniu wystawy w Berlinie. Byłaby to druga wystawa indywidualna w mojej galerii, Feinkost. Daniel pozostaje długoletnim współpracownikiem Instytutu Społeczeństwa Otwartego. Na wystawę stworzył nowe lustrzane obrazy. Jestem zaszczycony, że mam takich wspaniałych przyjaciół i wieloletnich współpracowników – zwłaszcza w tym szczególnym kontekście, który w jakiś sposób pokazuje, skąd pochodzimy.

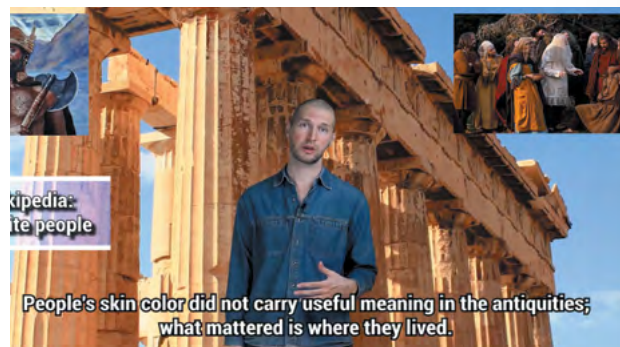
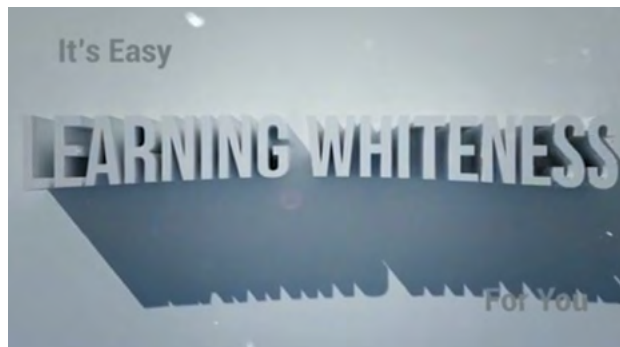
A sobbing intensity of black text begs *Please Don't Leave Me!*, written in Ukrainian Cyrillic. A bare bulb burns raw in the middle. This artwork is a reenactment of a famous work from Bas Jan Ader. Ader's work had a meaning that was easier to associate with his intensely melancholic brand of conceptualism featuring bleak films of himself crying or falling off his bike. His limit-testing of the self, in which he would pursue increasingly epic states of traumatic folly, culminated in the artist's disappearance in the name of art.

Originally presented at Manifesta 5 in San Sebastian, this artwork was Oksana Pasaiko's debut as a young artist from the periphery on the global stage of the art world. Pasaiko would produce several other profoundly insightful conceptual works in the years to follow before disappearing without a trace. Rumor has it she is working as an anthropologist somewhere deep in Siberia. But who is being referred to here in this love letter by Oksana Pasaiko. Certainly there is an intended audience who feels the loss and then there is the one who was lost. Please don't leave me! Is it George? Is it the Soviet Union? Is it the EU? Is it the Network? Is it Ukraine? For whom does Pasaiko beckon? Pasaiko loves a good mystery and her identity is one of them. Coming from Ruthenia in the area between Slovakia and Ukraine, her work is the ultimate avatar of Eastern European conceptual identity art. It is easy to imagine that Pasaiko's longing runs deep.

Napisany w języku ukraińskim błagalny okrzyk: *Proszę, nie zostawiaj mnie!* Obok nieosłonięta żarówka. Grafika Oksany Pasaiko jest rekonstrukcją słynnego dzieła Basa Jana Adera. Znaczenie jego prac można było łatwiej powiązać w kontekście jego intensywnego melancholijnego konceptualizmu w filmach, w których pokazywał, jak płacze, spada z roweru, testuje własne granice. Ader zaginął, na morzu w imię sztuki, podczas próby przepłynięcia Atlantyku.

Po raz pierwszy prezentowana na Manifesta 5 w San Sebastian praca była debiutem Oksany Pasaiko – młodej artystki z peryferii – na światowej scenie sztuki. W kolejnych latach stworzyła jeszcze kilka wnikliwych konceptualnych prac, po czym zniknęła bez śladu. Plotka głosi, że pracuje jako antropolożka na dalekiej Syberii. Ale kogo przywołuje w tym liście miłosnym? Oczywiście zaginioną publiczność. Proszę, nie zostawiaj mnie! Czy chodzi o Sorosa? Związek Radziecki? UE? Sieć? Ukrainę? Kogo wzywa Pasaiko? Pochodząca z Rusi artystka uwielbia tajemnice, a jej tożsamość jest jedną z nich. Jej twórczość jest ostentacyjnym awatarem wschodnioeuropejskiej konceptualnej sztuki tożsamości. Łatwo sobie wyobrazić głębię tęsknoty odczuwanej przez artystkę.



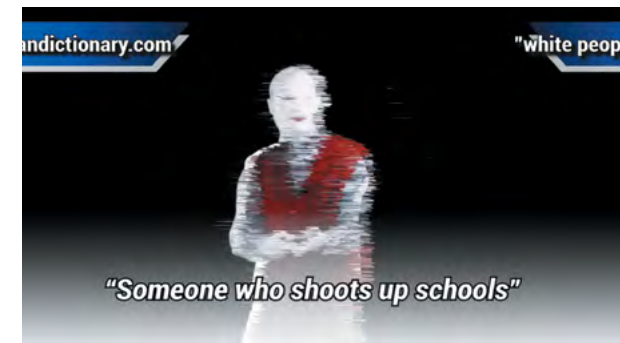


"Soros Realism" is the unofficial label given for a type of identitarian art coming from the SCCA Network. This would be seen as a replacement to the identity-restrictive aesthetics of Socialist Realism. Artists of the different regions would represent their identity conceptually as a kind of ethnographic self-othering. Despite the region's new independence, national or rather "nationalistic" representation was discouraged, as was anything optimistically nostalgic of the USSR. Imagining the aspirational self was to see the path forward as part of an ambitious European whole — a necessary evolution. This room is about the paradox of identity from the individual points of view. In this space the anthropological authority of the mirror folds in on itself to reveal real, imagined, and projected complexities of the self. Conversations about nationalism, patriotism, globalism, sovereignty, conformity and submission all echo within this feedback loop.

Whiteness is currently the hallmark of dark ecology in contemporary concepts of identity coming out of the West. Unless it is spoken about strictly through the lens of White Supremacy, we cannot and we will not discuss whiteness or male whiteness as an identity framework. Systemic issues of racism and race-based identity culture are important to acknowledge and necessary to address if we are to properly decolonize these spaces. But are we really decolonizing them? The question remains of whether decolonization is merely another form of colonization. And is this an American-specific identity sickness being exported and superimposed onto the world at large? American whiteness does not translate to countries with nuanced racial and cultural spectrums of whiteness, e.g. Europe. Similarly, the American Black experience is not universal. Each country should have its own way of understanding the self without a colonial standard-bearer imposed upon them.

„Realizm Sorosa” to nieoficjalna etykieta nadana nurtowi sztuki wywodzącej się z Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, która zastąpiła estetykę socrealizmu, ograniczającą możliwości wyrazu tożsamości. Artyści z różnych regionów przedstawiali swoją tożsamość konceptualnie – jako rodzaj etnograficznej autoalienacji. Mimo świeżo odzyskanej niepodległości narodowe, czy raczej „nacjonalistyczne” reprezentacje tożsamości nie były mile widziane, podobnie zresztą jak nostalgia wobec ZSRR. Przedstawianie aspiracyjnych zapędów jednostki kroczącej naprzód jako część ambitnej europejskiej wspólnoty – niezbędny kolejny krok. Ta część wystawy przedstawia paradoks tożsamości obserwowany z indywidualnego punktu widzenia. W tej przestrzeni antropologiczny autorytet zwraca się ku sobie samemu, aby ujawnić rzeczywiste, wyobrażone i projektowane złożoności jaźni, a rozmowy o nacjonalizmie, patriotyzmie, globalizmie, suwerenności, konformizmie i posłuszeństwie odbijają się echem.

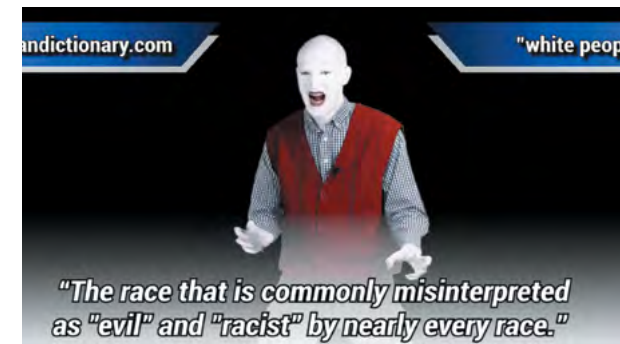
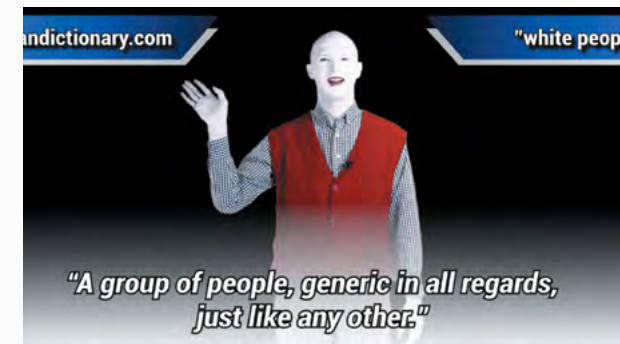
Biały kolor skóry jest obecnie znakiem rozpoznawczym negatywnej ekologii współczesnych koncepcji tożsamości wywodzących się z Zachodu. O ile nie mówimy o tym w kontekście wyższości białej rasy, nie możemy i nie będziemy omawiać białego koloru skóry czy „białej męskości” jako zakresów tożsamości. Systemowe kwestie rasizmu i kultury tożsamości opartej na rasie są ważne – należy brać je pod uwagę, jeśli mamy w odpowiedni sposób dekolonizować te przestrzenie. Ale czy naprawdę je dekolonizujemy? Nasuwa się pytanie: czy dekolonizacja jest kolejną formą kolonizacji? Czy charakterystyczna dla Ameryki „choroba tożsamości” jest eksportowana i narzucana całemu światu? Amerykańskie pojęcie białej rasy nie przekłada się na europejskie kraje o zniuansowanym – zarówno pod względem rasy, jak i kultury – spektrum bieli. Podobnie doświadczenie amerykańskich czarnych nie jest uniwersalne. Każdy kraj powinien mieć swój własny sposób rozumienia własnej tożsamości bez narzucania mu kolonialnych standardów.

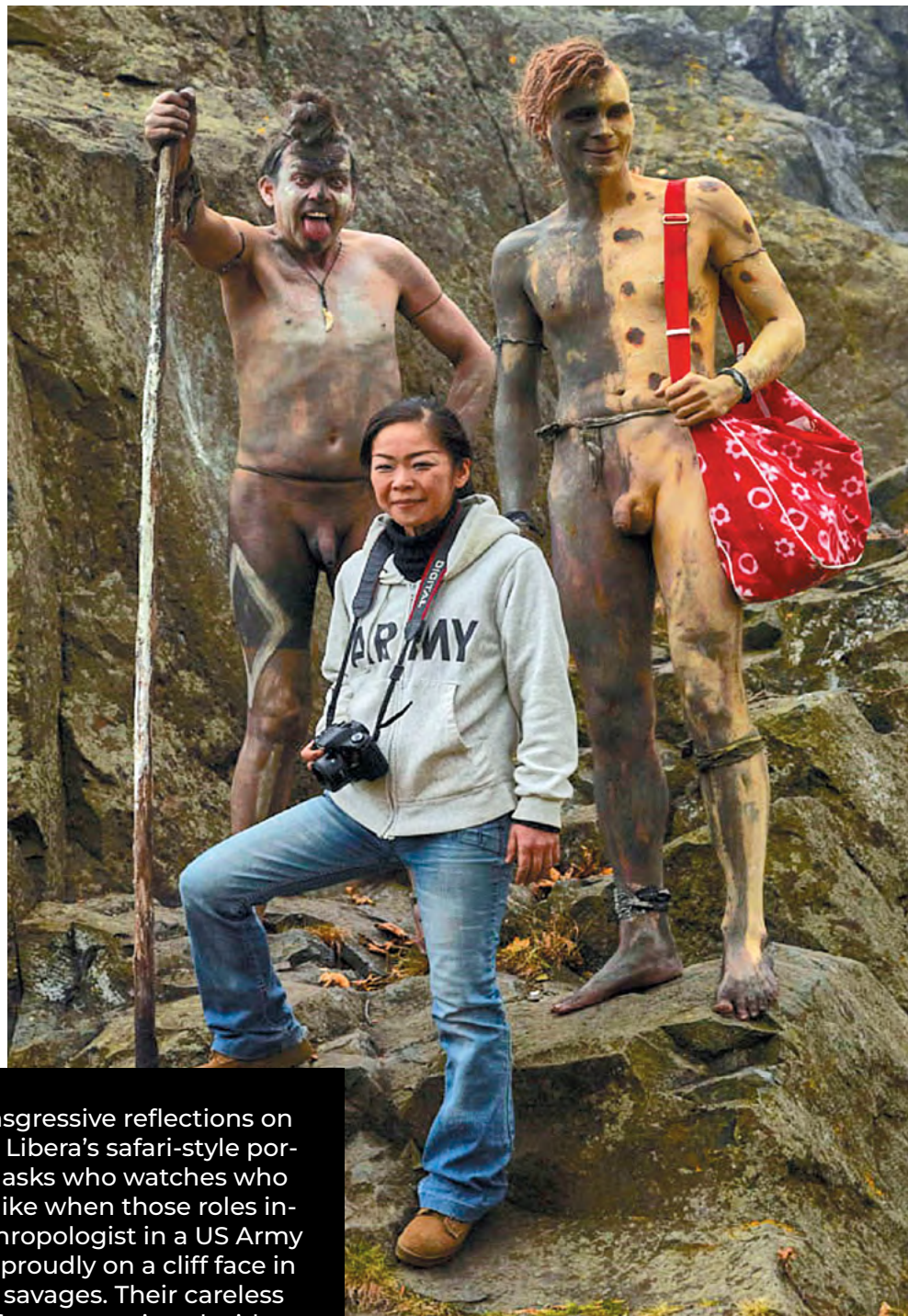


János Brückner has bravely taken on the ideologies, philosophies, and special languages of the newest racial pseudoscience: Critical Race Theory. He has studied and listened with open ears and an open mind and embodied this new philosophy faithfully and with empathy. Created and institutionalized through corporate America's human resources culture, CRT is the current *lingua franca* for decolonization. Brückner is very realistic and profoundly sincere in exploring himself as a Hungarian male who despite being the "colonized" is merely white according to a simple colonial eye. In the process he is massaging an enormously awkward taboo with a balletic grace. He manages to cathartically exorcise this strange linguistic moment of race theory and reflect how it portrays him as a human. He teaches us about the mirror of society and its vulnerable power dynamics.

János Brückner odważnie podejmuje tematy ideologii, filozofii i specyficznego języka najnowszej pseudonauki, krytycznej teorii rasy [ang. CRT – *Critical Race Theory*]. Uważnie i empatycznie bada i ucieleśnia tę nową filozofię. Stworzona i zinstytucjonalizowana przez amerykańską korporacyjną kulturę zasobów ludzkich, CRT obecnie stanowi *lingua franca* dyskursu dekolonizacji. Szczerze i realistycznie Brückner przygląda

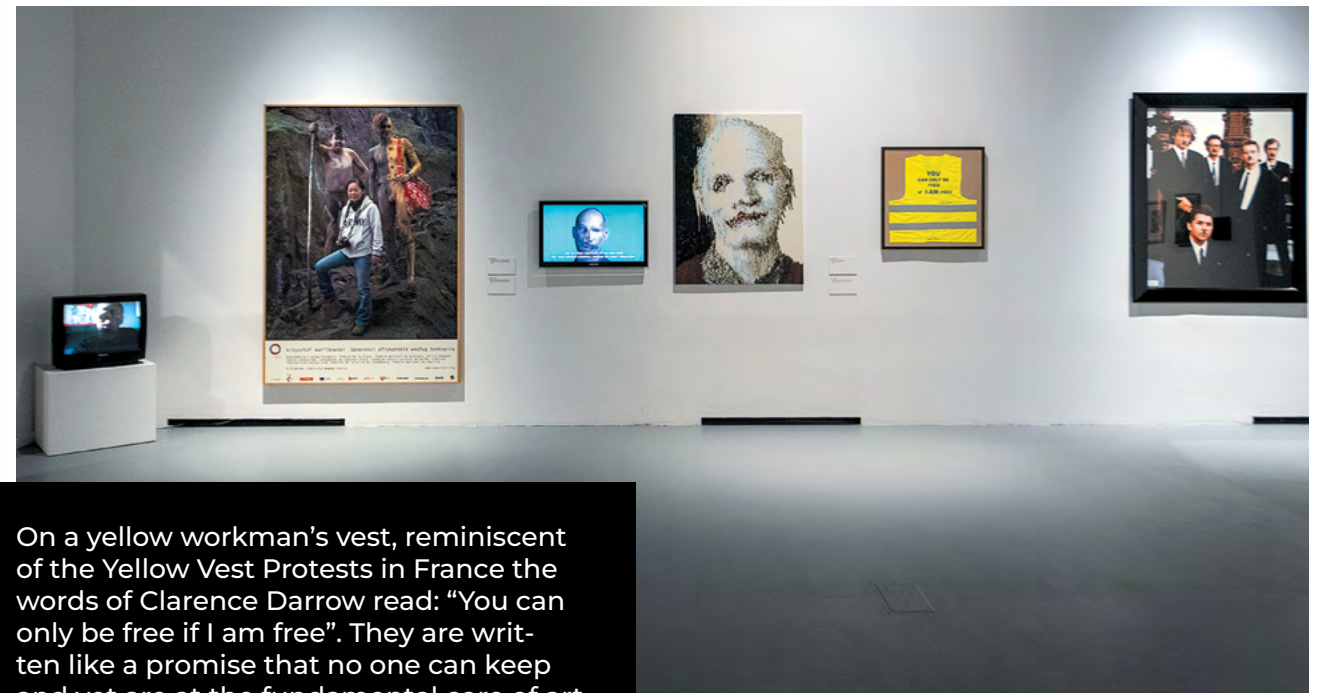
się sobie — węgierskiemu mężczyźnie, który pomimo bycia „skolonizowanym” jest biały w oczach kolonizatorów – i z gracją obnaża pewne tabu. Udaje mu się egzorcyzmować dziwny, lingwistyczny fragment teorii rasy i pokazać, jak przedstawia go jako człowieka. Praca stanowi lekcję na temat „lustra społeczeństwa” i jego kruchego układu sił.





Known for his transgressive reflections on identity, Zbigniew Libera's safari-style portrait paradoxically asks who watches who and what it looks like when those roles invert. An Asian anthropologist in a US Army sweatshirt stands proudly on a cliff face in front of two white savages. Their careless nudity and goofy faces are painted with tribal intentions. We laugh with them and at them wondering when our own power dynamics will shift.

Zbigniew Libera znany jest z transgresyjnych refleksji nad tożsamością. Jego portret w stylu safari pyta, kto kogo obserwuje i co się stanie, kiedy role te zostają odwrócone. Antropolożka azjatyckiego pochodzenia w bluzie armii amerykańskiej dumnie stoi na klifie przed dwoma białymi dzikusami. Ich nagość i głupawy wyraz twarzy odzwierciedlają plemienne intencje. Śmiejemy się razem z nimi oraz z nich i zastanawiamy się, kiedy i u nas zmieni się układ sił.



On a yellow workman's vest, reminiscent of the Yellow Vest Protests in France the words of Clarence Darrow read: "You can only be free if I am free". They are written like a promise that no one can keep and yet are at the fundamental core of art championed by the Open Society. János Sugár, one of the most important senior figures from the SCCA legacy, never gave up on being a radical, on being a limit-tester. He tapped the network for all of the sophisticated new media opportunities as well as created some of the most radical experiments in tactical media. His notorious text-based graffiti intervention *Wash your dirty money with my art* (2008), is another incredible work he made as a way to comment on the coercive philanthropy culture that George Soros essentially paved the way for. In pasting this slogan around Budapest and on a government building, he went to jail for 5 months. This is the precarity of the avant-garde.

Na odblaskowej kamizelce, przywodzącej na myśl ruch żółtych kamizelek we Francji, widać słowa Clarence'a Darrowa: „Będziesz wolny wtedy, kiedy ja będę wolny”. Brzmią jak obietnica, której nikt nie jest w stanie dotrzymać, ale mimo to stanowią sedno działań artystycznych wspieranych przez Instytut Otwartego Społeczeństwa. János Sugár, jedna z najważniejszych postaci związanych z SCCA, nigdy nie zrezygnował z radykalnej postawy i nieustannie testował wszelkie granice. Wykorzystał wszystkie medialne możliwości Sieci i stworzył jedno z najbardziej radykalnych eksperymentów w historii mediów taktycznych. Jego słynne graffiti *Wypierz brudne pieniądze w mojej sztuce* (2008), to kolejna niesamowita praca stanowiąca komentarz wobec kultury przymusowej filantropii, do której George Soros zasadniczo utorował drogę. Jako autor graffiti namalowanego w różnych częściach Budapesztu, w tym na budynku rządowym, Sugár trafił na 5 miesięcy do więzienia. Tak właśnie wygląda prekarność awangardy.



In the name of the Open Society, this exhibition creates a responsible spectrum of viewpoints, even including viewpoints that might challenge the sanctity of the Open Society itself. What from a Liberal or Neoliberal mindset might be seen as threats are here treated as opportunities for mutual understanding. What is the role of a contemporary art institution if not to perform a reflection of society even if we don't conveniently agree with it? To better understand the language and aesthetics of art rooted in political messaging is to have a fuller understanding of institutional critique as a cultural practice, especially when that culture is being mirrored back. After all, it is the emergence of this Right Wing Contemporary Art Center that allows us to step back and properly see the art industry at large as a political sock puppet.

Utah artist Jon McNaughton is the quintessential Right Wing Contemporary Artist in America today. His paintings can be found in the homes of elite newscasters from Fox News. His practice applies the painterly craft of Thomas Kinkade through the bullhorn of Breitbart Media. Hyperrealistic paintings create allegories of paranoid right-wing fantasies with President Obama burning the Constitution, a dragonslaying President Trump or the powerlessness of the common human. Produced for *The Influencing Machine*, McNaughton's painting of George Soros entitled *The Investor* shows the philanthropist against the tatters of the American flag, a sinister smile and generous wallet funding the nation's decline. Here Soros is perfectly imagined as the boogeyman the media has folklorically defined him as.

If Jon McNaughton isn't enough to radicalize a conspiratorial mindset then David Dees is certainly the cure. Dees is the original conspiracy theorist as artist. His nefarious visions of plots to control our minds go back over a decade. Photoshopped tableaus tell sci-fi horror stories about GMOs, Antivaxxing, 5G, Illuminati bloodbaths, adrenochrome, Chemtrails, NATO as a devouring octopus, Flat Earth, the media as disinfo laboratory, false

W duchu idei społeczeństwa otwartego wystawa świadomie prezentuje wiele punktów widzenia, w tym nawet takich, które mogą być sprzeczne z postulatem otwartości. To, co z liberalnego lub neoliberalnego punktu widzenia może być postrzegane jako zagrożenie, jest traktowane jako okazja do wzajemnego zrozumienia. Jaką rolę odgrywa instytucja sztuki współczesnej, jeśli nie odzwierciedla postaw społeczeństwa (nawet jeśli się z nimi nie zgadzamy)? Lepsze zrozumienie języka i estetyki praktyk artystycznych zakorzenionych w przekazach politycznych oznacza lepsze zrozumienie krytyki instytucjonalnej jako praktyki kulturowej. Ostatecznie to właśnie powstanie prawicowego centrum sztuki współczesnej pozwala nam zrobić krok wstecz i zauważyć, że cały przemysł artystyczny to tak naprawdę polityczna marionetka.

Jon McNaughton, artysta z Utah, to główny przedstawiciel amerykańskiej prawicowej sztuki współczesnej. Jego obrazy zdobią m.in. domy prezenterów Fox News. Jego praktyka to swoiste połączenie malarskiego rzemiosła w stylu Thomasa Kinkade'a i przekazu rodem z Breitbart News Network. Jego hiperrealistyczne obrazy to alegorie paranoicznych prawicowych fantazji – takich jak na przykład prezydent Obama palący konstytucję czy prezydent Trump poskramiający smoki. Stworzony na wystawę obraz *Inwestor* przedstawia Sorosa, który znad wypchanego portfela – symbolu kapitału finansującego upadek Ameryki – uśmiecha się złośliwie na tle postrzępionej amerykańskiej flagi. Soros jest przedstawiony jako straszdyło, postrach, *boogeyman* [folklorystyczne odniesienie często pojawiające się w mediach – postać będąca elementem polityki strachu, opartej na manipulacji].

Jeśli Jon McNaughton to za mało, aby radykalizować spiskowe sposoby myślenia, to David Dees z pewnością pospieszy z pomocą. Dees jest pierwowzorem artysty wielbiciela teorii spiskowych. Ponad dziesięć lat temu zaczął tworzyć przerażające wizje teorii spiskowych kontrolujących nasze umysły. Sfotoszopowane *tableaux* opowiadają o horrorach takich jak genetycznie modyfikowane organizmy, ruch

flags, etc. Before "awakening" and "woke" became synonymous with blindness, Dees was extremely open-minded to all possible narratives, rendering them with psychedelic rigor. Dees died in late May 2020 during the height of the pandemic lockdowns and on the eve of the George Floyd uprisings - a perfectly Deesian moment. Despite his being forbidden online as a dangerous imagemaker, he remains a singular and important influence for the visual languages of 4chan, radical meme cults and conspiracy theory as a visual culture.

The Krasnals are an anonymous artist group emblematic of Right Wing Contemporary Art in Poland. Their origin story begins as a cynical play on Wilhem Sasnal's name, one of the most famous artists to come from Poland. Originally an effort to conceptually defame Sasnal, they have broadened their activities to general agit-prop against any and all neoliberal agendas in art and culture. Providing perfectly tactical moments of art as propaganda they purpose contemporary art in ways that are uncomfortably triggering while revealing the Culture War's power games.



antyszczepionkowców, 5G, przemoc Illuminatów, adrenalchrom, Chemtrails, NATO, teoria płaskiej Ziemi, media jako laboratorium dezinformacji, fałszywe flagi itp. Zanim hasła takie jak „obudźcie się” czy „przebudzenie” [ang. *awakening* i *woke*] stały się synonimem ignorancji, Dees był niezwykle otwarty na wszelkie możliwe narracje, przedstawiając je z psychodeliczną dokładnością. Artysta zmarł pod koniec maja 2020 roku, w szczytowym okresie pandemicznych lockdownów i w przededniu demonstracji spowodowanych śmiercią George'a Floyda – można powiedzieć, że wybrał idealnie deesowski moment na śmierć. Mimo że publikowanie jego prac online jest zakazane, Dees ma nadal wyjątkowy i ważny wpływ na języki wizualne platformy 4chan, radykalne kultury memów i kulturę wizualną teorii spiskowych.

The Krasnals to anonimowa grupa artystyczna, symbol polskiej prawicowej sztuki współczesnej. Ich nazwa pochodzi od manipulacji nazwiskiem Wilhema Sasnala, jednego z najślynniejszych polskich artystów współczesnych. Grupa początkowo dążyła do zniesławienia Sasnala, potem rozszerzyła swoją działalność na agitprop wymierzony przeciwko wszelkim neoliberalnym agendum w kulturze i sztuce. W swoich pracach pokazuje sytuacje, w których sztuka zostaje taktycznie wykorzystana dla celów propagandowych.



Aspirational Union (Au)

Unia Aspiracyjna (Au)

(Eva & Franco Mattes, Mihaela Minca, Ciprian Mureşan, OMA/AMO)



Painted in an intoxicating European Union blue, the next gallery should be experienced as a spiritual altar. Contrasted with the Red Pill gallery from before, the terms “red pill” and “blue pill” refer to a choice between the willingness to learn a potentially life-changing truth by taking the red pill or remaining in contented ignorance with the blue pill. The blue pill is here taken to religious conclusions. This gallery is a sacred alchemical space where the aspirational desires of a new world order are celebrated.

In 2001 Rem Koolhaas' Office for Metropolitan Architecture reimagined the European flag and how it represents Europe as an image. Taking the essential colors of every member countries' flag, they lined them side-by-side to assemble a vibrant barcode. Over time the flag has grown to accommodate new membership countries. The EU barcode remains one of the most inclusive ways to imagine this complex rainbow of nations. Corner to Corner, the flag runs the longest length of wall in this gallery, creating a cathedral of Eurocentric togetherness.

Pomalowana na odurzający błękit – flagowy kolor Unii Europejskiej – następna sala powinna być doświadczana jako ołtarz. Terminy *red pill* i *blue pill* odnoszą się do wyboru między chęcią poznania potencjalnie zmieniającej życie prawdy (zażycie czerwonej pigułki) lub ignorancją (niebieska pigułka). Tutaj ta ostatnia prowadzi nas do wniosków religijnych. Ta część wystawy to święta, alchemiczna przestrzeń, w której celebrować się aspirację do nowego porządku świata.

W 2001 roku Biuro Architektury Metropolitalnej Rema Koolhaasa wyobraziło sobie na nowo flagę europejską i to, jak ma reprezentować ona Europę. Umieścili obok siebie podstawowe kolory flagi każdego kraju członkowskiego, tym samym tworząc kolorowy kod kreskowy. Z czasem dodane zostały nowe kraje członkowskie. Unijny kod kreskowy pozostaje jednym z najbardziej inkluzywnych sposobów wyobrażenia sobie tej złożonej tęczy narodów. Flaga biegnie przez najdłuższą ścianę sali, tworząc kaplicę eurocentrycznej wspólnoty.



Charging forward as a confident alliance, the Hollywood blockbuster *United We Stand* from 2005 brought together an ensemble cast with Ewan McGregor as the British PM and Penelope Cruz as Spain. The poster beats the drum of a European action movie straight from the Marvel Universe. It is a stereotype of how Hollywood generates supportive messaging for the global partnership in a buttery popcorn form. As part of a global PR campaign, the posters appeared throughout the streets of Europe, New York and elsewhere. The movie never existed but the campaign was real. Eva & Franco Mattes designed the posters and had them pasted on streets the world over. The Mattes are no strangers to tactical media. They are some of the earliest and most important practitioners. They helped pioneer the language of situational forgeries, hacking media systems to create dilemma actions and disruption.

W obsadzie hollywoodzkiego blockbustera *W jedności siła* (2005) znaleźli się, m.in. Ewan McGregor jako szef rządu Wielkiej Brytanii i Penelope Cruz jako premierka Hiszpanii. Plakat przywodzi na myśl filmy akcji rodem z Uniwersum Marvela i pokazuje, w jaki sposób Hollywood generuje przekaz wspierający globalne partnerstwo. W ramach globalnej kampanii PR plakaty pojawiły się na ulicach wielu miast Europy, Nowego Jorku i innych. Film nigdy nie powstał, ale kampania była prawdziwa. Eva i Franco Mattes zaprojektowali plakaty i rozkleili je na ulicach całego świata. Media taktyczne nie są im obce — Eva i Franco to jedni z najwcześniejszych i najważniejszych użytkowników języka sytuacyjnych fałszerstw i hakowania systemów medialnych jako form nieprzemocowego obywatelskiego nieposłuszeństwa.



In the name of grand cosmologies, Ciprian Mureșan gives us a conceptual artwork with a Gods-eye view. The artist has taken the famed novel *Auto-da-fe* from Romanian author Elias Canetti and scattered the book's phrases throughout Europe like a cut-up poem. Like puzzle pieces, the sentences are brought together here in this photographic form revealing a message buried underneath the surface and pulsating throughout Europe. In its English translation the book means the burning of heretics. In this work Mureșan creates a poetic mapping about the problematic voice of a totalitarian view.

Ciprian Mureșan prezentuje konceptualne dzieło sztuki, w którym obserwujemy świat z pozycji boga. Artysta rozrzucił fragmenty słynnej powieści Eliasa Canettiego *Auto da fé* po całej Europie. Niczym elementy układanki poszczególne zdania zebrane w fotograficznej formie ukazują ukrytą wiadomość rozbrzmiewającą na całym kontynencie. W angielskim tłumaczeniu tytuł książki oznacza wyznanie/odrzućenie wiary. Mureșan w poetycki sposób przedstawia problematyczny głos ideologii totalitarnej.



One European community who is unlikely to find their flag added to this EU Barcode is the Roma, one of the original diasporic groups. They are integral to every European culture both folklorically and demographically but remain historically invisible and often the targets of discrimination. Their choice to disassimilate is a cultural one and admirable in a time when the resulting integration would easily challenge the continuance of their tribe and its traditions. Having strong Roma representation in this exhibition is very significant. Embodying the most European of citizens, the Roma have been one of the groups whose rights have been long fought for by the Open Society Institute.

Jedną z europejskich społeczności, która prawdopodobnie nigdy nie ujrzy swojej flagi w unijnym kodzie kreskowym, są Romowie. Jako jedna z pierwszych grup diasporycznych, Romowie są integralną częścią każdej z europejskich kultur, zarówno pod względem folklorystycznym, jak i demograficznym. Mimo to pozostają historycznie niewidoczni i często są dyskryminowani. Rezygnacja z asymilacji to ich świadomy wybór, godny podziwu w czasach, w których integracja zagrażałaby istnieniu ich grupy etnicznej i tradycji. Silna reprezentacja Romów na tej wystawie jest bardzo znacząca. Jako że uosabiają wzorowych europejskich obywateli, Romowie są jedną z grup, o których prawa Instytut Społeczeństwa Otwartego walczy od wielu lat.



Coming from Bucharest, Mihaela Minca is the most powerful witch in Europe. Together with her three daughters (Anda, Casandra and Ana) they are the most well-known coven in the world. They have had media exposure across all channels and been the subject of many recent documentaries on witchcraft from VICE to CNN. They are recently famous for their effort to change the course of European politics, regionally in Romania but also throughout the European Union. They do this through magic rituals and superstitious traditions. In addition to being orthodox Christians, they are ambassadors of the Roma's undying faith in energy work and Pagan traditions, traditions that make up the incredible fabric of the European Union and its people. In their eyes, God put all of this energy on the Earth – the good and the evil – and Minca and her coven use white, red & black magic to steward all of God's energy as their fateful duty to humankind.

Pochodząca z Bukaresztu Mihaela Minca jest najpotężniejszą czarownicą w Europie. Wraz z trzema córkami (Andą, Casandrą i Aną) tworzą najbardziej znany sabat czarownic na świecie. Pojawiały się w najróżniejszych mediach, od VICE po CNN i były tematem wielu filmów dokumentalnych o czarach. Ostatnio głośno było o ich staraniach na rzecz zmiany kierunku europejskiej polityki, zarówno w Rumunii, jak i w całej Unii Europejskiej, poprzez magiczne rytuały i obrzędy. Oprócz tego, że są ortodoksyjnymi chrześcijankami, czarownice są ambasadorkami niekończącej się wiary Romów w pracę związaną z energią oraz tradycji pogańskich, które składają się na tkaninę Unii Europejskiej i jej obywateli. W ich oczach Bóg umieścił całą – zarówno dobrą, jak i złą – energię na Ziemi. Mihaela Minca i jej sabat, wypełniając swój obowiązek wobec ludzkości, administrują całą tą boską energią przy wykorzystaniu białej, czerwonej i czarnej magii.

Od kuratora:

Od 2018 roku współpracuję z Mihaelą Mincą i jej córkami. Wiedziałem, że potrzebuję szamanki, która pomoże mitygować widmo energii, jakie tworzy ta sytuacja. We wszystkich znaczeniach tego słowa wystawa ta jest przeklęta. Mamy bowiem: nawiedzony zamek, bojkot świata sztuki, zaginioną w dziwnych okolicznościach historię SCCA, aurę George'a Sorosa, wojnę toczącą się obecnie w Ukrainie, wszystkie intensywne energie polityczne naraz. Musimy przyznać, że ta wystawa ma w sobie ogromne pokłady energii. Ludzie spodziewają się boogeymana i opowieści o boogeymanie.

Powiedziałem Mihaeli, że odprawiam kulturowy egzorcyzm neoliberalizmu w upiornym zamku w Warszawie i że potrzebuję jej pomocy. Kiedy usłyszała, że otwarcie wystawy ma odbyć się 24 czerwca, powiedziała, że jest to najważniejszy dzień w kalendarzu magii: *Sanziene*, letnie przesilenie, i że jej publiczność oczekuje w tym czasie uroczystości, rytuałów i obrzędów. Później jednak zmieniła zdanie. Powiedziała, że zrobi to dla mnie, ze względu na wszystko, co dla niej do tej pory zrobiłem. Zgodziła się przyjechać z rodziną do Warszawy i przywieźć ich święte artefakty, zbudować ołtarz wewnątrz galerii, a następnie przeprowadzić rytuał przesilenia. Każdego, kto był w niebieskiej sali podczas rytuału, spotka nieopisane szczęście.

W noc przed otwarciem wystawy, bez uprzedniej zgody dyrektora, postanowiono namalować na podłodze pentagram. W kręgu konserwatywnej kultury katolickiej wprowadzenie do prawicowego Centrum Sztuki Współczesnej romskich czarownic, ich boogeymana oraz symboli satanistycznego kultu do tego nawiedzzonego zamku skonfrontowało szereg semiotycznych zagadnień w sposób zarówno szamański, jak i folklorystyczny.

Zdając sobie sprawę z tego, kogo zaprosiłem, powiedziałem dyrektorowi: „Proszę, nie dawaj tym symbolom mocy. Jeśli je anulujesz, wzmocnisz je – wzmocnisz strach, który czujesz, tym samym czyniąc je silniejszymi”.

Powiedziałem: „Oferuję ci magiczną sztuczkę; nazwij to wszystko »sztuką«. Nazwij je »artystkami«. Nazwij ich działania »performansem«. Ołtarz jest »instalacją«. Odbierz mu moc. Dokładnie tak samo postępowali kuratorzy SCCA, kiedy płynęli okrętem wojennym w imię sztuki. Czy to nie zabawne, że tu chodzi o UE? Czy to nie zabawne, robić poważną parodię o fantazjach szatańskiej globalnej kliki?”. Pentagram został namalowany na żółto, w kolorze znanym z flagi UE. Obaj zaczęliśmy się śmiać.

Curator side note:

I have had a long collaboration with Mihaela Minca and her daughters, going back to 2018. I knew I needed a shaman to help mitigate the spectrum of energy this situation was creating. In all senses of the word this exhibition is cursed: with the castle, with the art world boycott, with the curiously missing history of the SCCA, with the aura of George Soros, with the War currently happening in Ukraine, with all of these intense political energies happening at once. We have to admit that this exhibition has a lot of energy connected to it and that will come from it. People would be expecting a Boogeyman and a story about a Boogeyman.

I told Mihaela that I was performing a cultural exorcism of Neoliberalism at a spooky castle in Warsaw and that I needed her help. When I told her it was on the 24th of June she said that it is the most important day in the witchcraft calendar: *Sanziene*, the Solstice; and that her public expects their festivities, rituals and traditions. She then said she would do this for me because of everything I have done for her. She agreed to drive to Warsaw with her family and bring their sacred artifacts to construct an altar inside the exhibition gallery and then perform their Solstice ritual. Anyone who was in the blue room when the ritual happened shall receive incredible luck.

The night before the opening, without prior approval from my director, it was decided to paint a Pentagram on the floor. For this conservative Catholic culture and inside a Right Wing Contemporary Art Museum, bringing Roma witches, their boogeyman, and the symbols of what appear to be Satanic worship into this haunted castle would confront a range of semiotics in a manner both shamanic and folkloric.

Knowing exactly what I had brought into their house, I told the director, "Please do not give these symbols power. If you cancel them you will make them stronger, you will magnify the fear you feel by making them stronger." I then said to him, "I am going to give you a magic trick: Call it 'art'. Call them 'artists'. Call it a 'performance'. The altar is an 'installation.' Take its power away. That's exactly what the SCCA curators did when they went on a live battleship in the name of art." Then I told him, "Isn't it hilarious that this is all about the EU? Isn't it funny to make a serious parody about the fantasy of the Satanic Globalist Cabal?" The Pentagram was painted in EU yellow. We both laughed.

Gallery 6 / Sala 6

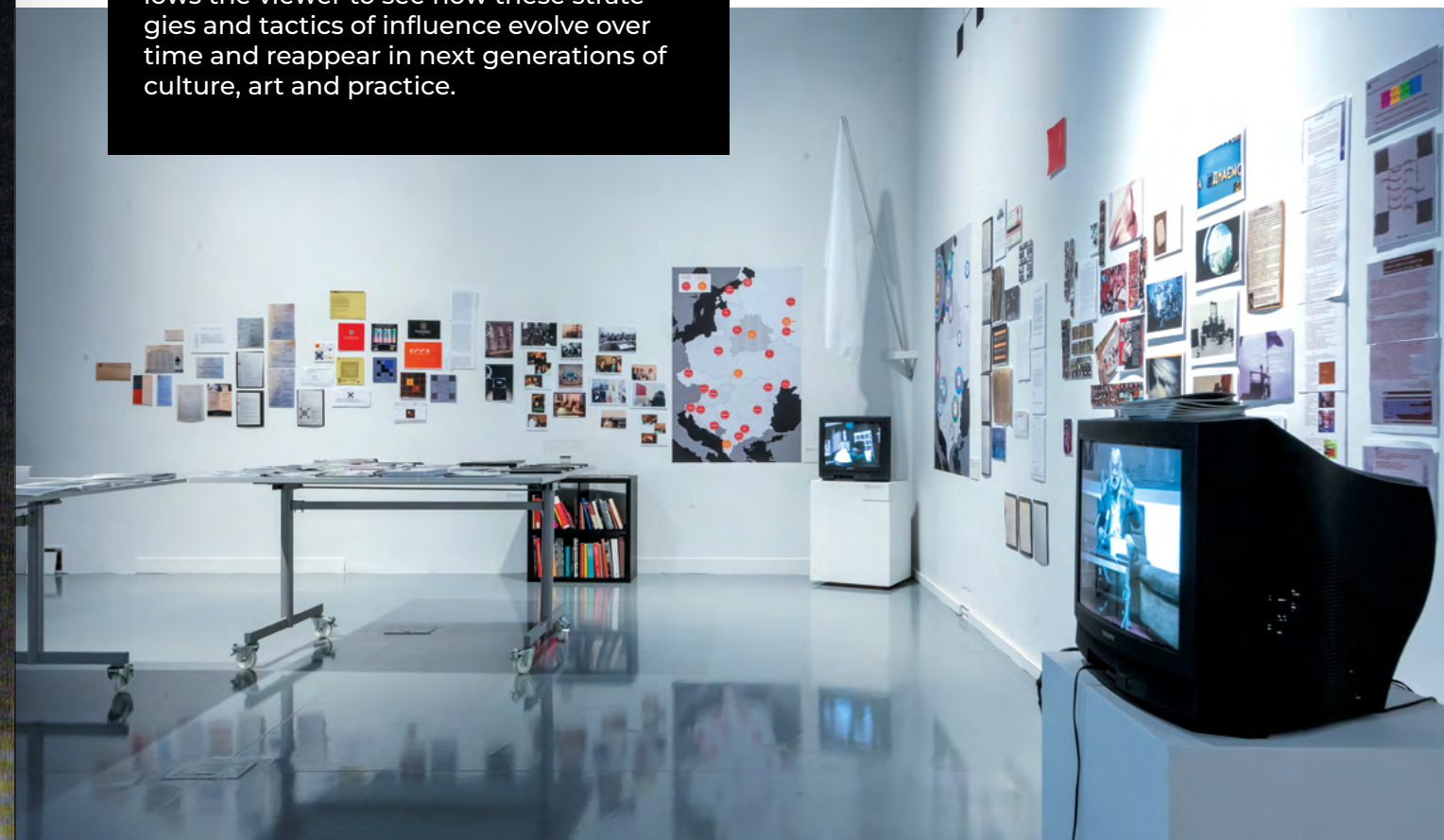
Tactical Media Literacy Lab & Archive

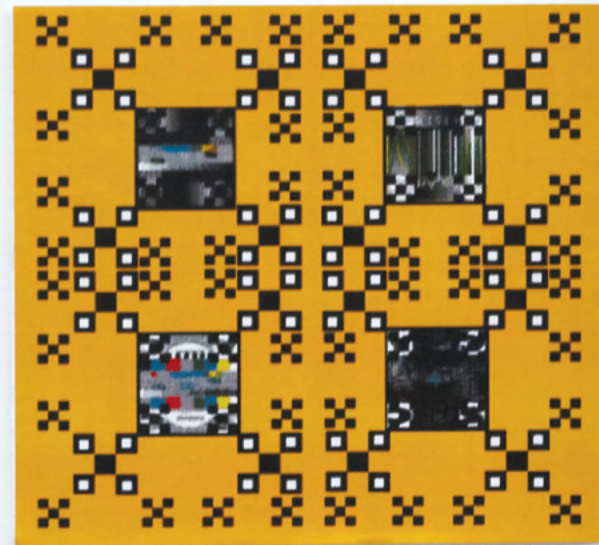
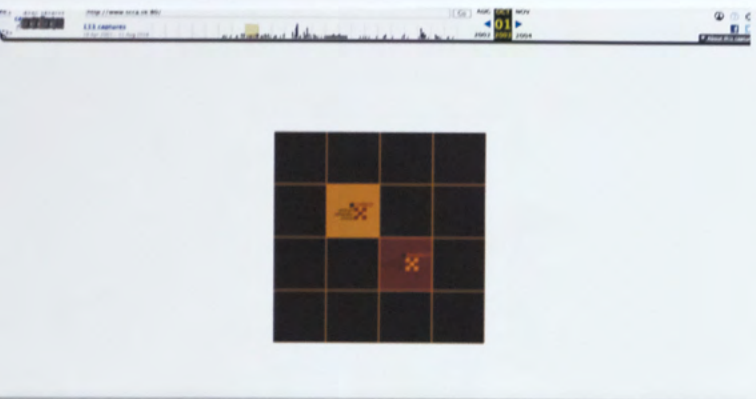
Laboratorium i archiwum
umiejętności korzystania
z mediów taktycznych

(János Brückner, Chris Burden, Nina Czegledy, Ole Dammegard, David Dees, Constant Dullaart, Dorian Electra, Jacob Broms Englom, Ole Häntzschel, Corporate Kafka, Filip Kostic, Mike Morrell, Oksana Pasaiko, Kirsten Pieroth, Post-America, Abbey Pusz, Jak Ritger & Clack Auden, Arsen Savadov & Georgiy Senchenko, SCCA Network Archive)

This final gallery is an inundation of data in a spiraling form, the fast-beating heart of *The Influencing Machine* itself. This is a zone of paranoid mind maps, archives and history emerging from the same soup. Tactical media experiments, art as propaganda, active measures as art; it is a place where conspiracy shifts from theory to cultural practice. The strength of this room is the intensity of messages and messaging – a symphony of noise. The room and its contents are recursive and self-referential. This is an echo chamber where Tactical Media Literacy merges with the legacy of the Soros Centres for Contemporary Art Network. This is also the gallery that brings our story into the present moment. It allows the viewer to see how these strategies and tactics of influence evolve over time and reappear in next generations of culture, art and practice.

Ostatnia sala wystawy prezentuje natłok wirujących danych, szybko bijące serce samej *Maszyny wpływu*. To strefa paranoicznych „map myśli”, archiwów i historii płynących z tego samego źródła. Taktyczne eksperymenty medialne, sztuka jako propaganda, działania jako sztuka; to przestrzeń, w której teorie spiskowe przechodzą od teorii do praktyki kulturowej. Mocnym punktem tej sali jest intensywność komunikatów i przekazów – symfonia hałasu. Sala i jej zawartość są rekurencyjne i autoreferencyjne. To swoista komora pogłosowa, w której umiejętność korzystania z mediów taktycznych łączy się ze spuścizną Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Jest to również ta część ekspozycji, która przenosi narrację wystawy w teraźniejszość. Pozwala widzom dostrzec, jak strategie i taktyki wpływu ewoluują w czasie i powracają w kolejnych dekadach i kolejnych pokoleniach kultury, sztuki i praktyki.





KAASAEGSE KUNSTI EESTI KESKUS
 VABADUSE VÄLJAK 6
 10146 TALLINN
 EESTI

TEL: 6 443 542
 6 446 859
 6 314 050
 FAX: 6 314 049
 E-MAIL: POST@SKKKE.EE

ICCA CIAC

web hosting I-COM.ro

Сорос
 Центр
 Современного
 Искусства
 Алматы
 Center
 for
 Contemporary
 Art
 Almaty

©SCCA, 2001

Center for Contemporary Arts > English | Cesky
Foundation for Contemporary Arts > English | Cesky

SOROS CENTER FOR THE ARTS - SOFIA

ОСНОВНИ И ЮРИДИЧЕСКИ
 КОНСУЛТАЦИИ ЗА
 ЗАНИМАЩИ СЕ СЪС
 ИЗКУСТВО И КУЛТУРА

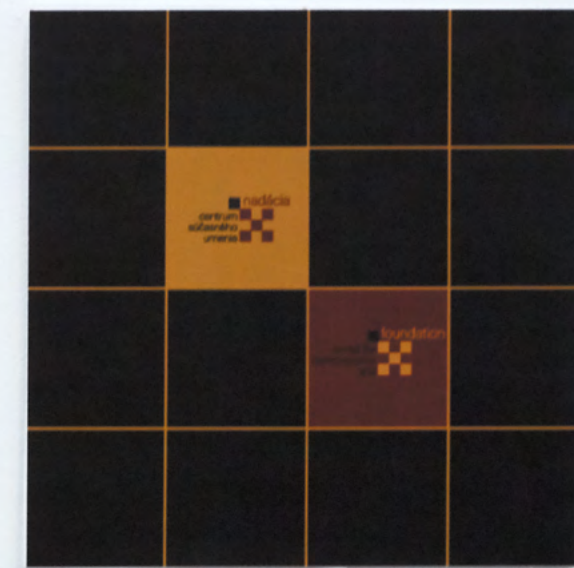
ПРОЕКТИ ОТ МЕЖДУНАРОДНАТА
 ПРОГРАМА "ИЗКУСТВО И
 КУЛТУРА" МОДЕЛ КУЛТУРНА
 ВЪРЪЖКА, КОЯТО ТЪРСИ
 БЪЛГАРСКО УЧАСТИЕ

ОБУЧЕНИЕ ПО АНГЛИЙСКИ ЕЗИК
 ЗА МЕДИУМНИ И АРТИСТИ В
 ОБЛАСТТА НА СОВРЕМЕННОТО
 ИЗКУСТВО

ВХОД
 ENGLISH

OPEN SOCIETY
 FOUNDATION
 SOFIA

GOETHE
 INSTITUT



SCA SOROS CENTER FOR THE ARTS - SOFIA

About us * Program areas * How to apply * Projects * Publications * Partners * Contacts

General Information | Board of Trustees and Team

General information about the SCA Foundation

The Soros Centre for the Arts (SCA) Foundation is a non-governmental organisation registered under the Persons and Family Act in 1998.

The SCA Foundation defines as its mission the support of cultural processes that affirm the values of an open society. The mission of the SCA Foundation is to encourage the establishment of new conditions for the development of Bulgarian arts and culture. Its main characteristics are the elimination of the state monopoly and cultural protectionism, the breaking up of mechanisms inherited from the totalitarian model, as well as the achievement of decentralisation in cultural life. These new conditions are also characterised by the need to overcome personal isolation which leads to the marginalisation of cultural practitioners, the necessity to acquire knowledge and skills to overcome financial instability and by the need for further professional development and relevant public presence.

The Foundation achieves its mission by introducing new models of co-operation, by developing and implementing new educational programmes and new models of public/private sector interactions in the field of culture, by formulating a consistent information policy, and by supporting contemporary processes in Bulgarian arts and culture.

To achieve its mission the SCA Foundation co-operates with national and international organisations.

The SCA Foundation works in close partnership with the Open Society Foundation - Sofia and the International Contemporary Art Network - Amsterdam.

The SCA Foundation works in four main areas:

- Strategic Projects
- Restricted Grants
- Training
- Information.

The SCA Foundation will continue to co-ordinate the Arts and Culture network programmes of the Open Society Institute.

Sorosa Mūsdienu mākslas centrs - Rīga
 Soros Center for Contemporary Arts-Rīga

SCCA
 INSTITUT ZA SUVREMENU UMJETNOST SCCA - ZAGREB

Soros Center for contemporary arts, Moscow

© Центр современного искусства Сороса, Москва 1998
 Хроника современного искусства в России

English/Shockwave
 hosted by ART NEO

Выбери стиль:
 Русский/ Shockwave
 Русский/Обычный

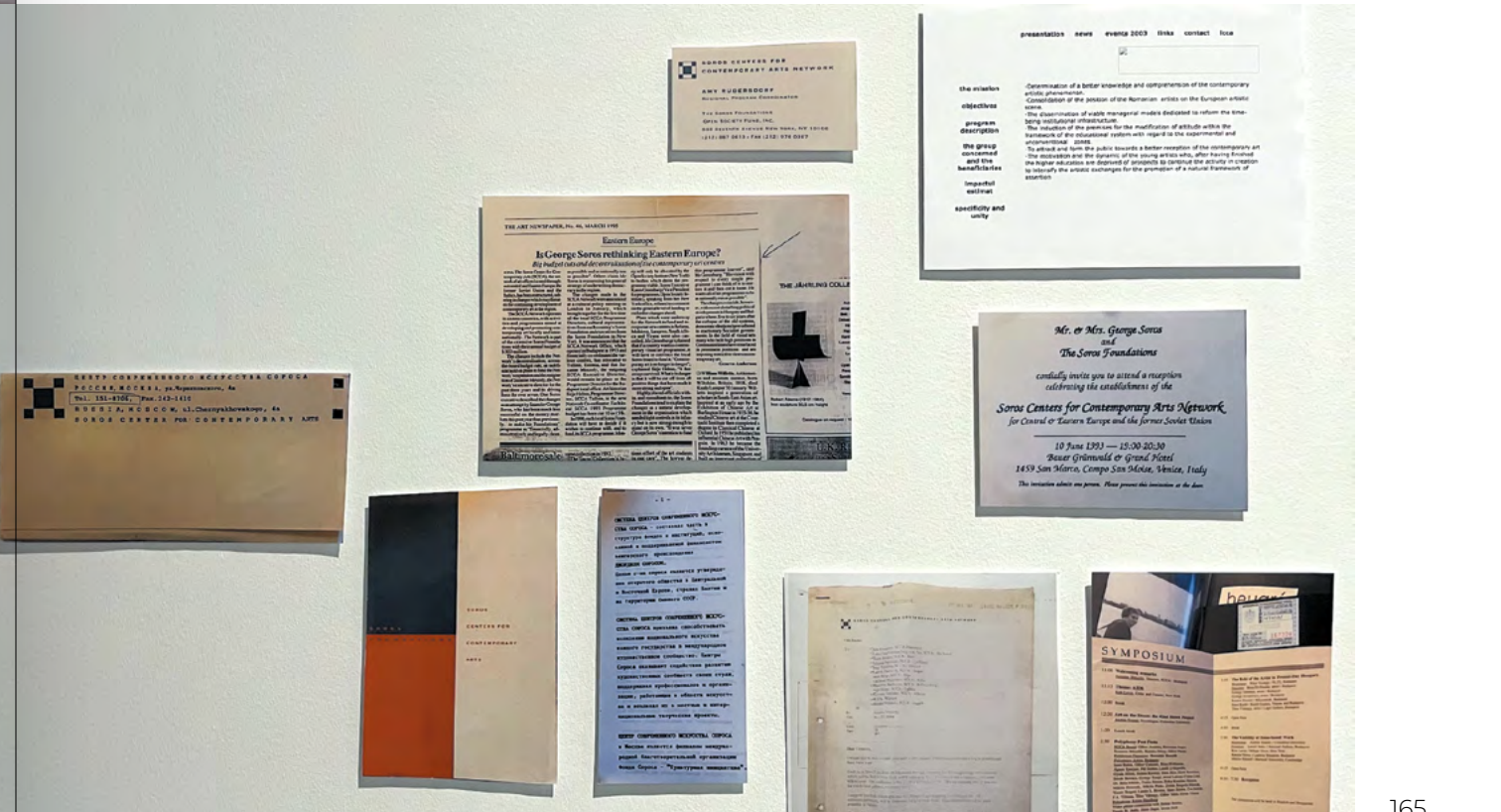
ИЗВЕСТИЯ

On the walls, tables and shelves is a pulsating timeline of artifacts, documents and infographics. It maps the SCCA Network, the anomalies of emergent behavior and the overall emergence of culture from the Network.

The timeline begins with early correspondences and moves into the development of the unique curatorial practice of exhibitions that has driven this research. Early faxes from Executive Director Suzanne Mészöly on letterhead, invitations to important SCCA events, a history of SCCA homepages; each item shows the emergence of the SCCA logo. This logo that has been a continuous voice speaking through the exhibition. We see it here for what it really is: a great metaphor for the template, the modular system, the manual, the institutionalization of the avant-garde in graphic form.

Na ścianach, stołach i półkach znajduje się pulsująca oś czasu złożona z artefaktów, dokumentów i infografik. Odzworowuje kształt Sieci SCCA oraz anomalie pojawiających się zachowań i kulturotwórczych wpływów Sieci.

Punktem wyjścia są wczesne korespondencje, następnie przechodzimy do rozwoju unikalnej praktyki kuratorskiej, która oczywiście napędza moje badania. Wczesne faksy od Dyrektora wykonawczej Suzanne Mészöly na papierze firmowym SCCA, zaproszenia na ważne wydarzenia SCCA, historia stron internetowych SCCA; każda pozycja pokazuje logo SCCA. Logo, które stanowi motyw przewodni całej wystawy. Teraz widzimy, czym tak naprawdę jest: idealną metaforą szablonu, systemu modułowego, skryptu – instytucjonalizacji awangardy w formie graficznej.



NAME: NEW YORK, SOROS FOUNDATIONS
 NO 888 SEVENTH AVENUE 19TH FLOOR NEW YORK 10106

JIM McLAIN, REGIONAL LIAISON
 BEKA VUCO BILL McALISTER, CULTURAL P.C.
 T 212 • 887 0613 F 212 • 974 0367

NAME: BRATISLAVA, SLOVAKIA
 NO STAROMETSKA 6
 811 03 BRATISLAVA

ADA KRNAKOVA, MARIA, HANA, MICHA
 T/F 427 • 316 662 T/F 427 • 313 316

NAME: BUDAPEST, HUNGARY
 NO MUCSARNOK - PALMEHAZ
 1406 BUDAPEST
 OLOF PALME SETANY 1
 PO BOX 35
 T/F 361 • 343-5379 F 361 • 128 7405

NAME: BUCHAREST, ROMANIA SOROS FOUND. FOR AN OPEN SOC.
 NO NATIONAL MUSEUM OF ARTS STR. STIRBEL VODA, NR-1 CP 22-203
 70101 BUCHAREST
 T (401) 650 3473 F (401) 659 7713
 CAUN DAN & CORINNE FERY, IRINA, MARIA
 T/F 401 • 311 2192 T/F 401 • 311 2193

NAME: KIEV, UKRAINE UKRAINIAN RENAISSANCE FOUND-K
 NO 1 SHOTA RUSTVELI APT 17 KIEV
 T (7044) 210 2596, 1324, 1253 F (7044) 210 7629

MARIJA KUZMA, OLENA
 (H) T 7044 • 225 2205 F 7044 • 223-6184

NAME: LJUBLJANA, SLOVENIA OPEN SOCIETY FUND-SLO
 NO CANKARJEVA 11/I 61000 LJUBLJANA
 T (3861) 320 972 F (3861) 312 139

LILIJANA STEPANCIK, BARBARA, HELENA
 T/F 3861 • 210 761 F

SOROS FOUNDATIONS / SOROS CENTERS FOR CONTEMPORARY ARTS NETWORK
 PROCEDURES MANUAL : CONTENTS

SECTION 1 SOROS FOUNDATIONS INFORMATION

4	George Soros
4	The Soros Foundations
4	SCCA History
5-10	SCCA Description - Outline

SECTION 2 SCCA STRUCTURE

Project Initiation	11	Responsibilities of SCCA Network Executive Director (EDN)
	11	EDN Site Visit
	11	Role of local SF
	12-13	EDN's feasibility Study
Location of SCCA Office	14	Site of office
	14	Office requirements
	14	Legal registration
Host Institution	15	Contract guidelines
	16-21	Contract sample
SCCA Office Staff	22	Staffing requirements
	22	Staff status
	22	Staff selection
	22-23	Director's contract with EDN
	24	SCCA contracts with local SF
	25	Staff salaries
	25	Salary inflation adjustment
	25	Staff training
	25-31	Staff job descriptions
SCCA Board	32	Selection of Board members
	32	Honoraria for Board members
	33-35	Board Duties



Sorose Kunstikeskuste direktorite koosolek 4.-6. okt. 1995 Riias



George Soros, Riigo Hääru ja Mall Helman Yvo Kivelin Tallinn, aprill 1997



„Rodzinne” zdjęcia z dyrektorskich spotkań, kameralna rozmowa dyrektorów SCCA z Sorosem, dziwny tort przygotowany na otwarcie nowego SCCA: zyskujemy wyłączny dostęp do rodziny, plemienia, ich rytuałów i kultury. Na półce znajdziemy kompletną bibliotekę katalogów SCCA – książki o historii mediów taktycznych, globalnym świecie sztuki, zaangażowanych społecznie praktykach artystycznych oraz sztuce jako aktywizmie czy operacjach psychologicznych (PsyOps). Na półce znajduje się również rzeźba autorstwa Kirsten Pieroth: szklany słoik zawierający esencję tekstu Michela de Certeau *The Practice of Everyday Life*, który ukształtował powstawanie mediów taktycznych w tym eksperymentalnym środowisku. Tutaj występuje jako receptura rodem z pedagogicznej alchemii, swoisty eliksir zarządzania percepcją.



Sija Heloin, Katriina Oksanen ja Riigo Hääru



Calvin Dier (Zimbabwe) ja Riigo Hääru



Maria Hlavajova (Slovakia) ja Ludvig Hlavacek (Tibet)



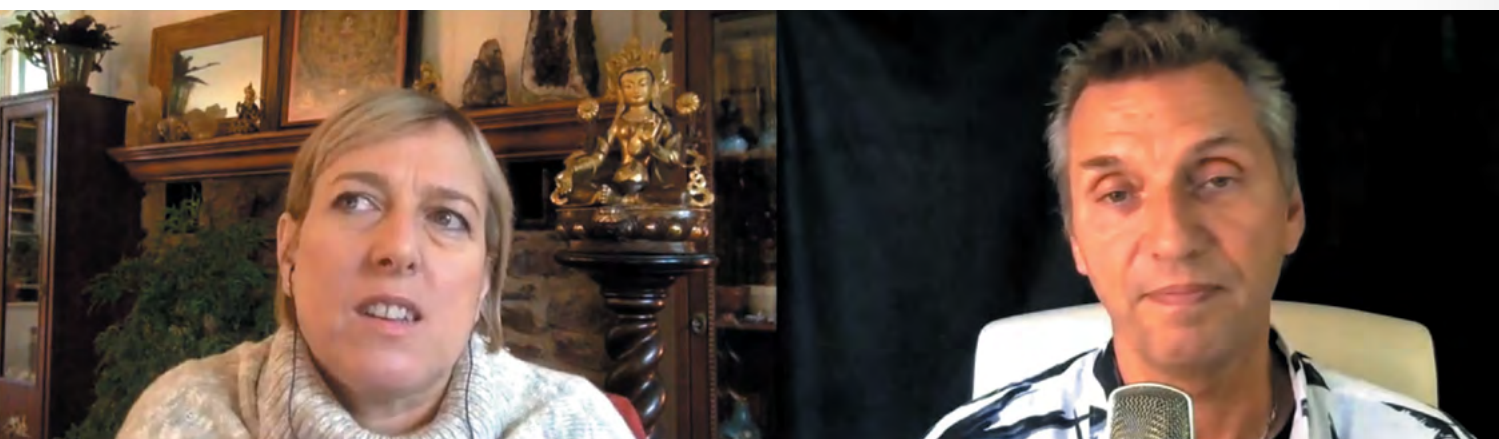
Sorose Fondi „Directors’ meeting, London, januar 1995”
Einar Wippenauer, Arts and Culture Network Program, Antkora (NY)



Bill Muckstone (USA) ja Liina Lehtinen (SCCA)



Family photos of director meetings, an intimate chat between SCCA directors and George Soros, a bizarre SCCA birthday cake consecrating the opening of a new SCCA: we are given exclusive access to the family, the tribe, their rituals, and their culture. A bookshelf contains the most complete library of SCCA catalogues, books about the histories of tactical media, the global art world, socially engaged practice, art as activism, art as psyops. Atop the bookshelf lies Kirsten Pieroth’s sculpture, a glass jar containing the boiled essence of Michel de Certeau’s seminal text *The Practice of Everyday Life*, which was formative for the emergence of tactical media in this experimental environment. Here it sits like a specimen of pedagogical alchemy, an elixir for perception management.



An experimental documentary film about *Polyphony* from early SCCA collaborator Nina Czegledy sits next to an interview with *Polyphony* curator and Executive Director-turned-shaman Suzanne Mészöly conducted by conspiracy theory luminary Ole Dammegard. The legendary SCCA event *The Media Were With Us* (1990) plays in all its glory. Vilém Flusser's iconic appearance now reads like a prophecy.



Suzanne MÉSZÖLY



VILÉM FLUSSER

Eksperymentalny film dokumentalny wczesnej współpracownicy SCCA, Niny Czegledy prezentuje etapy powstawania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa w Europie Wschodniej i Azji Środkowej. Znajdziemy go tuż obok wywiadu z kuratorką i dyrektorką wykonawczą Suzanne Mészöly, przeprowadzonego przez luminarza teorii spiskowych, Ole Dammegarda. Legendarne wydarzenie SCCA, *konferencja Media były po naszej stronie* (1990) pokazane jest w całej okazałości. Ikoniczny występ Viléma Flussera wybrzmiewa niczym przepowiednia.



The SCCA Network Infographics from Ole Hantzschel allow us to visualize the totality of the Network and its emergence throughout Eastern Europe and Central Asia. The first map shows the 20 locations that existed along with the lesser-known 4 that didn't. The archive binders profile each SCCA center showing any evolutions around mission statement, board and staff. But the nutritious moment of data lies in the ability to analyze the exhibition histories and how those concepts emerged, were developed and mediated. The second map shows a timeline that illustrates the fast-spreading of socially engaged practice through the Network's Annual Exhibition program over a short time. Here we see the anomaly, the concept of Point Zero and how this artificially advanced curatorial practice was implemented in an unnaturally synchronized manner.

Infografiki Ole Häntzschela prezentują etapy powstawania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa w Europie Wschodniej i Azji Środkowej. Pierwsza mapa pokazuje 20 istniejących lokalizacji oraz cztery, które nigdy nie powstały. Zbiory archiwalne pokazują profil każdej z instytucji i trajektorie zmian w zakresie misji, zarządu i personelu. Dane pozwalają przeanalizować historię wystaw i pojawiających się, opracowywanych i zapośredniczonych koncepcji. Druga mapa pokazuje, ilustruje rozprzestrzenianie się zaangażowanych społecznie praktyk artystycznych w ramach Dorocznych Wystaw Sieci SCCA. Widzimy tu pewną anomalię – koncepcję punktu zerowego – oraz sposoby, w jakie ta sztucznie nakręcona zaawansowana praktyka kuratorska została zastosowana w nienaturalnie zsynchronizowany sposób.

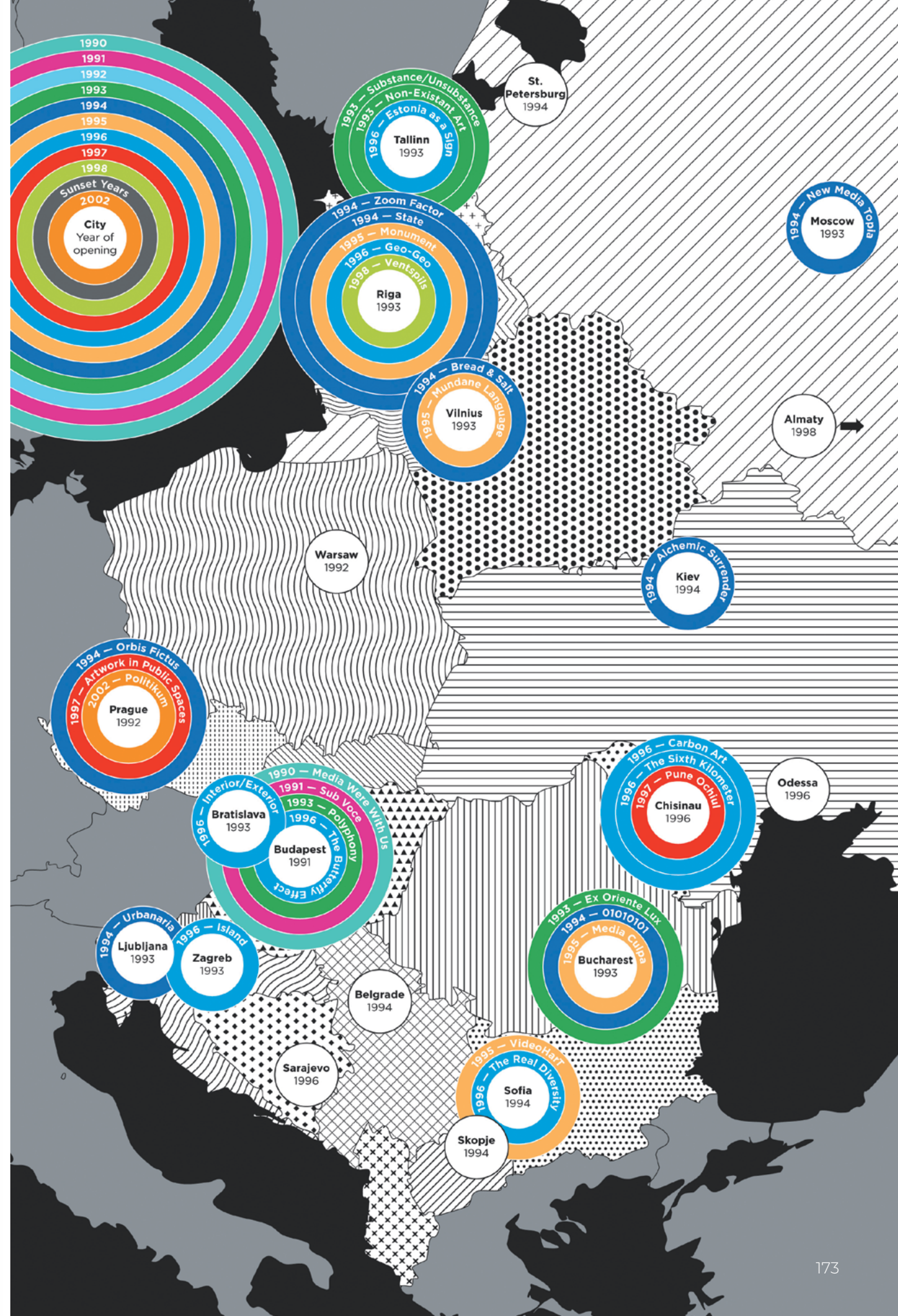
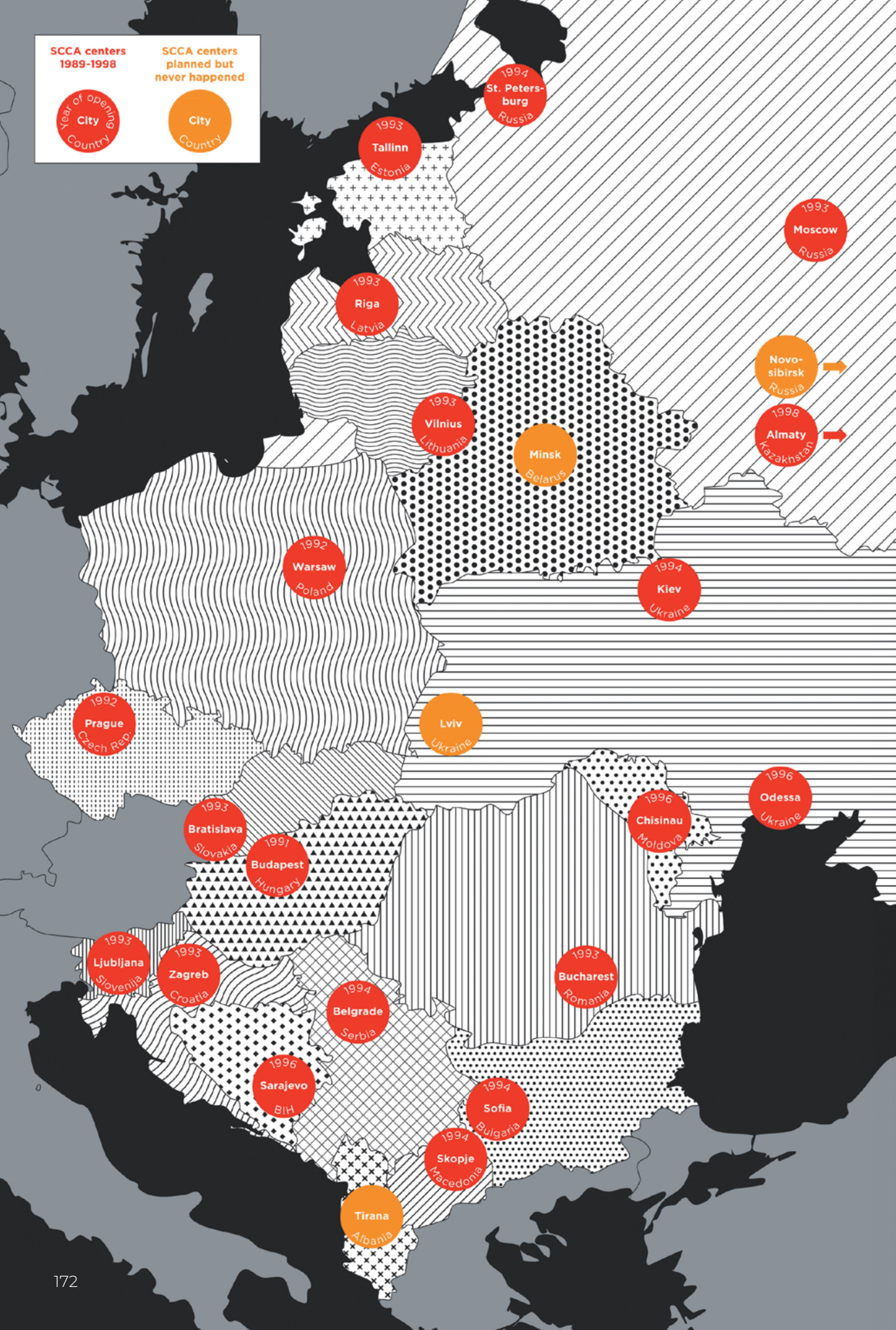


SCCA centers 1989-1998

SCCA centers planned but never happened

Year of opening
City
Country

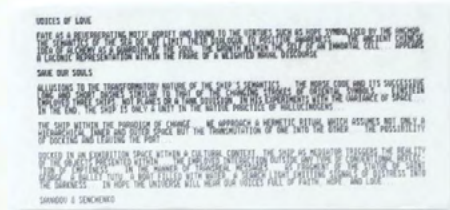
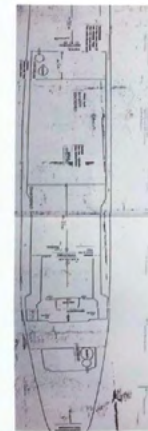
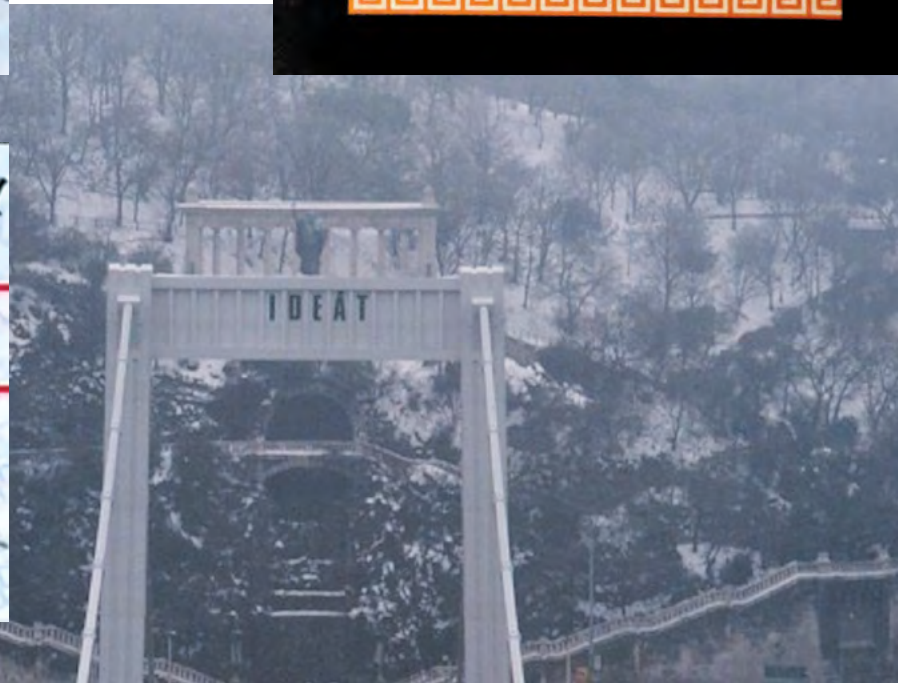
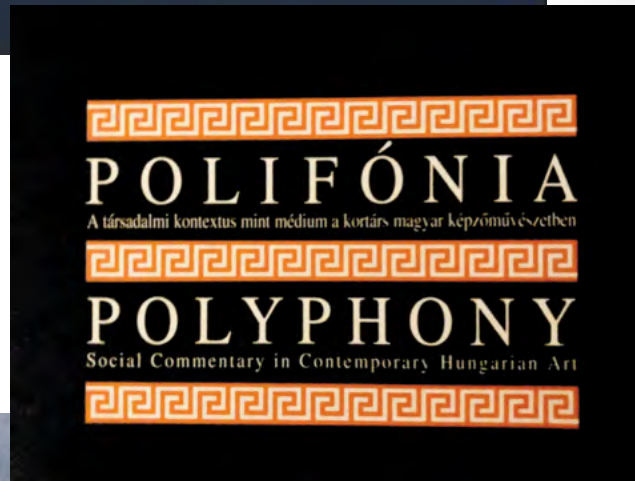
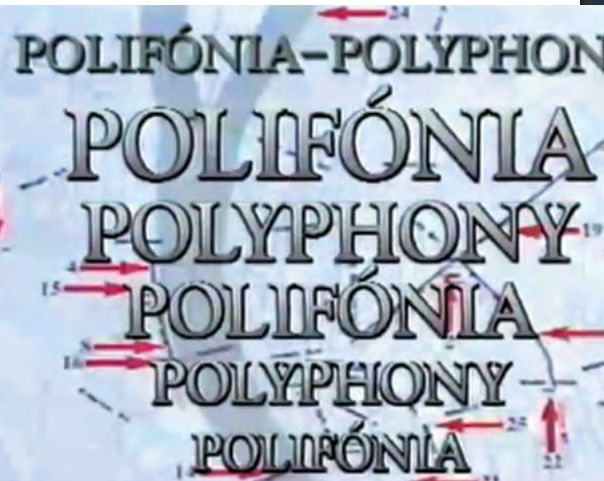
City
Country





POLIFÓNIA POLYPHONY POLIFÓNIA POLYPHONY

NOVEMBER 1993 BUDAPEST

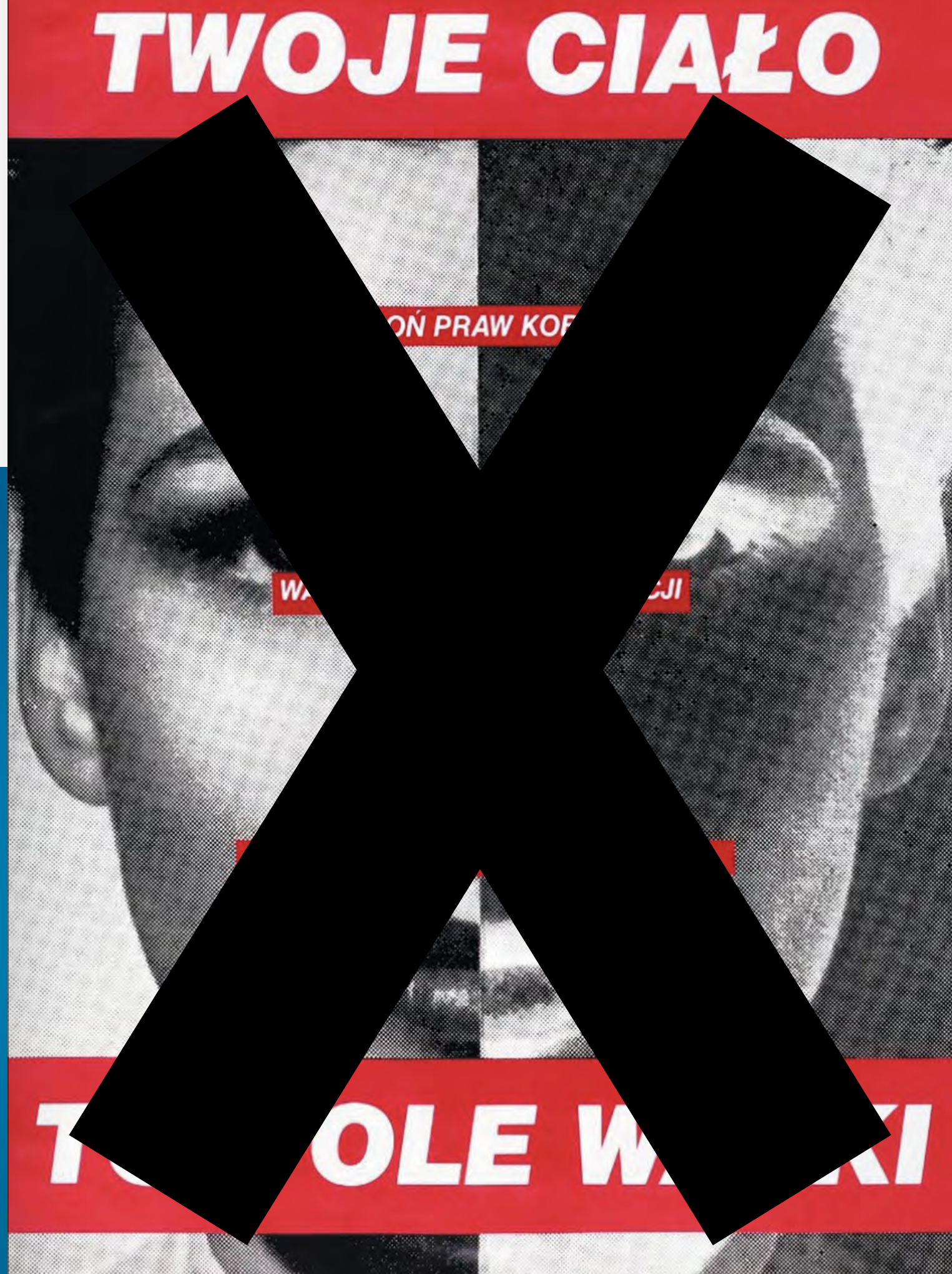


Alchemic Surrender, curated by SCCA Kiev Director Marta Kuzma, is a profound influence on this re-enactment of *The Influencing Machine* and its presentation in the political framework of the Ujazdowski Castle. In 1994 in the recently demilitarized zone of Crimea, *Alchemic Surrender* opened a very special doorway to the weaponization of art and context. This event should only be seen as an experiment in tactical media and Public Relations and not as art or even as an exhibition at all. Contextualizing it as art is a distraction to prevent seeing its true purpose. No one saw this exhibition. Marta Kuzma has never spoken about it in 30 years.

Wystawa *Alchemiczna kapitulacja* (kurator: dyrektorka SCCA Kijów Marta Kuźma) ma duży wpływ na rekonstrukcyjny charakter *Maszyny wpływu* i fakt, że wystawa prezentowana jest w upolitycznionej instytucji, jaką jest Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W 1994 roku w nowo zde-militaryzowanej części Krymu *Alchemiczna kapitulacja* zainicjowała traktowanie sztuki współczesnej jako broni. To wydarzenie powinno być postrzegane jedynie jako eksperyment w wykorzystaniu mediów taktycznych czy PR, a nie jako sztuka czy wystawa. Kontekstualizowanie jego jako sztuki jest odwracaniem uwagi od jego prawdziwego celu. Nikt nie widział tej wystawy, a Kuźma nie wspominała o niej przez 30 lat.

Inspired by *Alchemic Surrender* and the creative practice of its curator Marta Kuzma, *The Influencing Machine* is an invocation of her 1994 exhibition in all senses: recursively as a ritual, as a trojan horse and as a curatorial experiment. In the name of art I, Aaron Moulton, have engaged in covert and overt measures which would normally be seen as acts of tactical media, ritual magic, active measures, or disinfo psyops; I have done this as a way to pay conceptual homage to this overarching story of the SCCA Network and to give necessary credit to the under-celebrated story of Marta Kuzma's great exhibition.

Zainspirowana *Alchemiczną kapitulacją z 1994 roku* i praktyką twórczą jej kuratorki Marty Kuźmy, *Maszyna wpływu* przywołuje tamtą wystawę: jako rytuał, jako konia trojańskiego i jako eksperyment kuratorski. W imię sztuki ja, Aaron Moulton, zaangażowałem się w tajne i jawne działania, które normalnie byłyby postrzegane jako wykorzystanie mediów taktycznych, rytualnej magii, aktywnych działań lub dezinformacyjnych operacji psychologicznych (PsyOps); by oddać hołd historii Sieci SCCA i nieznannej szerzej istotnej wystawy Marty Kuźmy.



Barbara Kruger's famous work *Your Body is a Battleground* is a symbol of sacred proportions in Poland. The poster appeared on the streets of Warsaw during the Women's Rights Movement in 1993 and was a very visible message in the postsocialist visual landscape. Written in Polish it now carries an entirely new value for the community and this moment in history. But it doesn't merely say the iconic phrase, the work is now doubling as a marketing ploy for the Women's Rights Department of Batory Foundation. The work reappeared again in 2020 when there were rollbacks on abortion rights. This is one of the most influential Western contemporary art works in the history of the region.

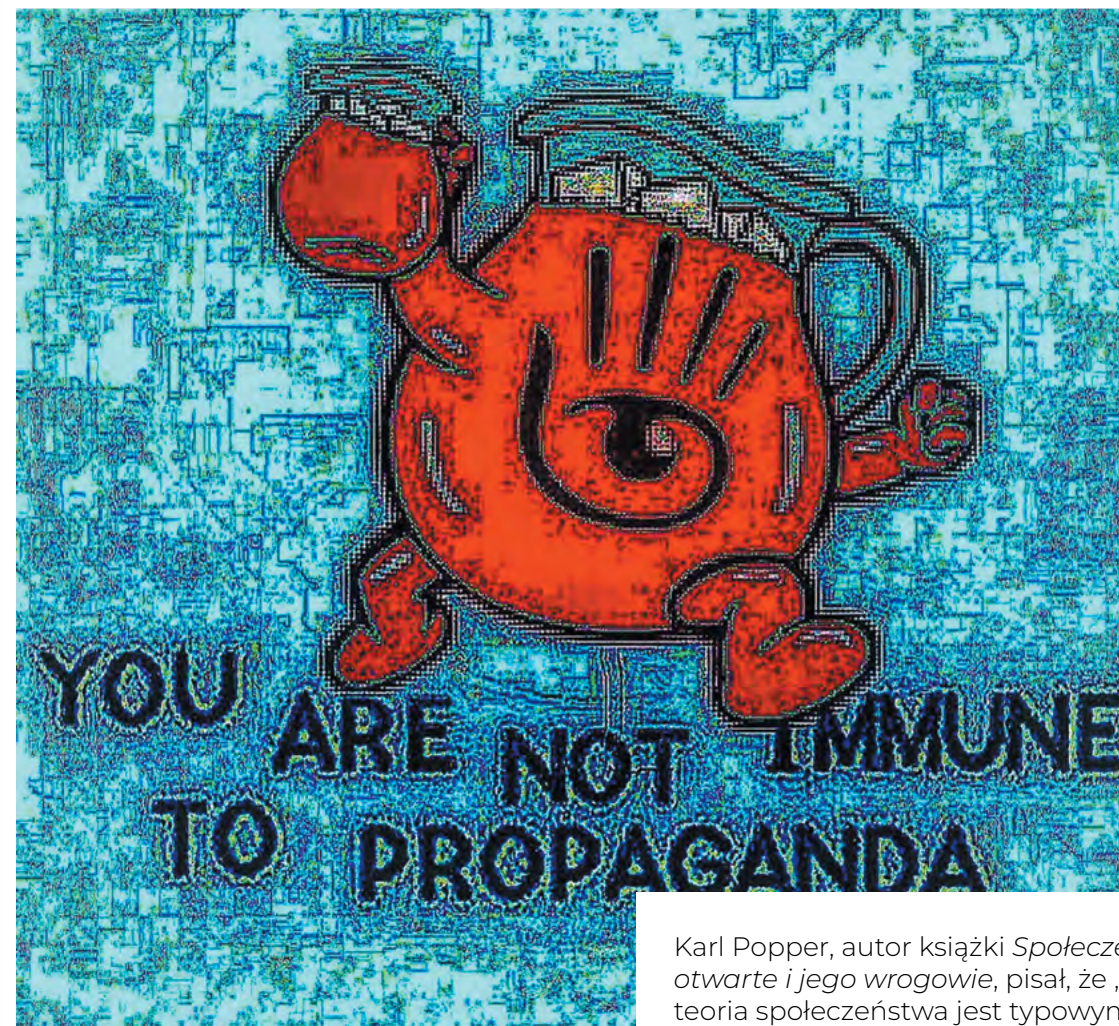
Kruger was invited to speak at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in 1992 and had an exhibition here in 1993 when the work would have been conceptualized for the Polish context. Its appearance at that key moment in time was a coordinated effort created by the Ujazdowski Castle and Kruger. The institution has this work in the collection. Presenting it here would allow a great chance to recontextualize it within *The Influencing Machine* as a tool for propaganda. Alas this work was suddenly withheld from the exhibition due to political circumstances but it is nonetheless important to address its status as a case study.

The relationship of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art and the OSI/SCCA Warsaw has not been fully determined. Due to Warsaw having had one of the more advanced cultural infrastructures, the SCCA Warsaw was the least impactful of the Network and quickly transitioned into being a funding body called the Stefan Batory Foundation. They helped support a range of progressive initiatives beyond art. The then-director of Batory Foundation's Women's Rights Department and the then-director of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art are siblings. The Castle holds what remains of the SCCA Archive. In the early 1990s, at the behest of the US State Department, the Walker Museum in Minneapolis brought a delegation over to facilitate the Castle's transition to being a contemporary art institution under the conditions of capitalism. New tactics and strategies for funding, collaboration and cultural production emerged. This Chris Burden proposal comes from this chaperoned period of the Castle's transition.

Słynne dzieło Barbary Kruger *Twoje ciało to pole walki* pojawiło się na ulicach Warszawy podczas demonstracji Ruchu Praw Kobiet w 1993 roku, niosąc jasne przesłanie na tle postsocjalistycznego krajobrazu Polski. Na tamtym etapie historii słynny slogan Kruger – tym razem w języku polskim – oferował społeczeństwu zupełnie nową jakość. Oprócz tego praca wykorzystana została również jako chwyt marketingowy Działu Ds. Praw Kobiet Fundacji Stefana Batorego. Praca Kruger ponownie pojawiła się na ulicach w 2020 roku, po wyroku Trybunału Konstytucyjnego w sprawie aborcji. Jest to jedno z najbardziej wpływowych dzieł zachodniej sztuki współczesnej w historii regionu.

Kruger została zaproszona do wzięcia udziału w dyskusji w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku; jej solowa wystawa odbyła się tu w 1993 roku i przedstawiała prace artystki w polskim kontekście. Wizyta artystki w tym kluczowym momencie była efektem skoordynowanych wysiłków Zamku i samej Kruger. Praca trafiła do kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Zaprezentowanie jej w ramach wystawy *Maszyna wpływu* pozwoliłoby zrekontekstualizować pracę Kruger jako narzędzie propagandy. Niestety, dzieło zostało nagle wycofane z wystawy z powodów politycznych. Mimo to ważne jest, aby zająć się jego statusem jako studium przypadku.

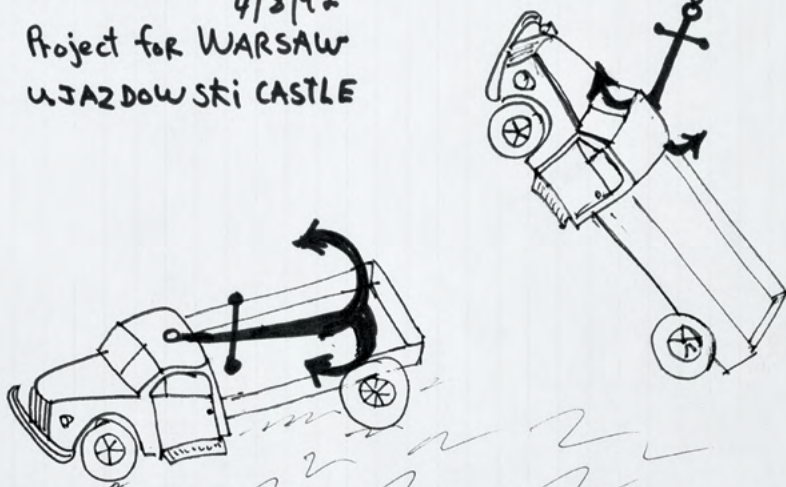
Związki między Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Instytutem Społeczeństwa Otwartego Sorosa/SCCA Warszawa nie zostały w pełni określone. Ponieważ Warszawa cieszyła się dość dobrze rozwiniętą infrastrukturą kulturalną, SCCA Warszawa było najmniej wpływową instytucją w całej sieci i szybko przekształciło się w Fundację Stefana Batorego, która wspierała finansowo postępowe inicjatywy wykraczające poza świat sztuki. Tak się składa, że ówczesny dyrektor ds. praw kobiet Fundacji Batorego i ówczesny dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski byli rodzeństwem. W Zamku przechowywane są pozostałości po archiwach SCCA. Na początku lat dziewięćdziesiątych na polecenie Departamentu Stanu USA, delegacja z Muzeum Walkera w Minneapolis przyjechała do Warszawy, aby pomóc Zamkowi przekształcić się w instytucję zdolną do funkcjonowania w nowych realiach, czyli erze kapitalizmu. Pojawiły się nowe taktyki i strategie finansowania, współpracy i produkcji kulturalnej. Praca Chrisa Burdena pochodzi z tego właśnie okresu.



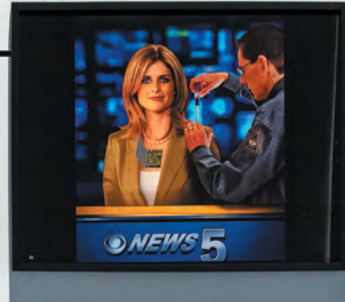
Karl Popper, autor książki *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, pisał, że „spiskowa teoria społeczeństwa jest typowym owocem sekularyzacji religijnego przesądu”. Historia ludzkości jest przede wszystkim pisana przez autorów teorii spiskowych, a dopiero później przez historyków, zwłaszcza kiedy mowa o ponadnarodowych mocarstwach. Nawet w dziedzinie historii sztuki historia i dziedzictwo *ready-mades* Duchampa jest bardziej teorią spiskową niż wiarygodnym faktem, a jednak polega na niej cały świat sztuki. Teoria spiskowa zasługuje na poważniejsze traktowanie – jako medium artystyczne służące poszerzaniu horyzontów krytycznego myślenia. Umiejętność korzystania z mediów taktycznych zapewnia użytkownikom narzędzia do odkrywania jawnych i ukrytych struktur władzy, które działają w świadomości społecznej, kulturowej i politycznej. Wiąże się z tym zdrowe podejście do rozważań na temat alternatywnych narracji, kiedy istniejący konsensus nie oferuje zadowalających odpowiedzi.

Karl Popper, author of *The Open Society and Its Enemies*, wrote that “The ‘conspiracy theory of society’ is a typical result of a secularization of a religious superstition.” Human history is written by conspiracies first and historians second, especially when speaking of supragovernmental powers. Even in art history, the story and legacy of Duchamp's Readymades is more conspiracy theory than reliable fact and yet the industry is built on its folklore. Conspiracy theory deserves to be taken more seriously as an artistic medium for expanding critical thinking. Tactical Media Literacy furnishes users with tools to decipher overt and covert power structures that play out in social, cultural and political consciousness. This includes creating a healthy relationship to considering alternative narratives when the consensus fails to provide a sufficient answer.

CHRIS BURDEN
4/3/92
Project for WARSAW
UJAZDOWSKI CASTLE

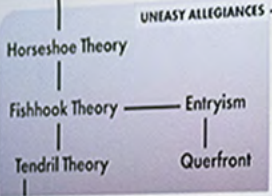


Actors for Activism



David Green
Walter Dill Scott, N.D.
(A collection of works, N.D.)
Illustration by David Green

Outside Instigator



Agent Provocateur



For *The Influencing Machine*, Filip Kostic has transformed a powerful site of childhood memory into his own pirated version of the popular video game Fortnite. Entitled *Fortnite: 007 Merciful Angel*, the game shows the Belgrade city blocks where he grew up during that fateful moment when NATO bombed the city. Though he didn't experience the actual event, it is a history that has defined his identity folklorically. The urban plan is as faithfully forensic as memory allows which means crystal clear surfaces punctuated by vague impressions or nothing beyond that fence. Kostic has spared nothing from the game designer's quiver: burying easter eggs, magic strings, and inverting rules.

Kostic takes artistic license to tell his country's history with a new voice of the people: Turbofolklore. Creating his own Marvel Universe, he unveils a classic new character who would parachute into any city in the cover of night with a license to kill. The name is Popov, Duško Popov. Popov was a Yugoslav double agent and the primary inspiration for Ian Fleming's character James Bond. Complete with moves like the Dab and the Floss, Popov is a master of tactical warfare and an agent of chaos. Will he rewrite history before it's too late?



Filip Kostic przekształcił przestrzeń wspomnień z dzieciństwa w piracką wersję popularnej gry wideo, Fortnite. Praca zatytułowana *Fortnite: 007 Miłosierny Anioł* pokazuje blokowiska Belgradu, w których dorastał Kostic, w trakcie bombardowania przez wojska NATO. Chociaż sam nie doświadczył tego wydarzenia, zdefiniowało ono jego tożsamość. Plan urbanistyczny został odtworzony na tyle wiernie, na ile pozwoliła na to pamięć artysty. Kostic wykorzystał również wszystkie triki z arsenału projektanta gier: ukryte *easter eggs*, *magic strings* i odwracanie reguł.

Wykorzystując artystyczną *licentia poetica*, Kostic opowiada historię swojego kraju nowym głosem ludu: turbofolklore. Tworząc swoje Universum Marvela, przedstawia nową postać z licencją na zabijanie, która pod osłoną nocy pojawić się może w każdym mieście. „Nazywam się Popov, Duško Popov”. Popov był jugosłowiańskim podwójnym agentem i główną inspiracją dla postaci Jamesa Bonda stworzonej przez Iana Fleminga. Popov jest mistrzem wojny taktycznej i agentem chaosu, a czasem nawet tańczy (ruchy takie jak *the dab*, *the floss*). Czy napisze historię na nowo, zanim będzie za późno?

Dorian Electra is one of today's greatest living pop stars. Their musical content makes the culture of neoliberalism feel like an awesome joke we should all be laughing at. But it's more ominous than that. With high production music videos and gifted songwriting, Electra uses the punchline talking points of politicians and the media to craft sinister tales of our contemporary reality. *My Agenda* is a video inspired by an Alex Jones conspiracy theory claiming there is stuff in the drinking water that is making frogs (and maybe people) gay. Is the video a joke? Now there is more publicly available scientific research (previously hidden by lobbyists) to suggest that Jones was maybe not wrong after all. The actual flag from the video hangs in the gallery like an artifact alongside a discrete package of red and blue horny pills from another music video called *Ram It Down*.

Dorian Electra to jedna z największych żyjących gwiazd popu. Ich muzyka sprawia, że kultura neoliberalizmu wydaje się świetnym żartem, z którego wszyscy powinniśmy się śmiać. Jednak rzeczywistość jest bardziej ponura. W wysokiej jakości teledyskach i świetnie napisanych piosenkach politycy i media służą za puentę złowrogich opowieści o naszej współczesnej rzeczywistości. *My Agenda* to teledysk inspirowany teorią spiskową Alexa Jonesa, który twierdzi, że związki chemiczne zawarte w wodzie pitnej sprawiają, że żaby (a może również ludzie?) stają się gejami. Czy to wideo to żart? Obecnie mamy dostęp do badań naukowych (wcześniej ukrywanych przez lobbystów), które sugerują, że być może Jones jednak się nie mylił. Flaga, która pojawiła się w wideo, zaprezentowana została na wystawie obok dyskretnego opakowania czerwonych i niebieskich pigułek [ang. *horny pills*] z teledysku Electry do piosenki *Ram It Down*.



The Macarena is a hypnotic greatest hit from the history of dance. No one would admit to liking it and yet everyone can reluctantly show you the moves. It behaves like a virus in bodily memory and shows how quickly humans engage in compulsive mirroring. Abbey Pusz delves into the weaponization of the *Macarena* as a military and police tactic for crowd control. Leading up to stand-offs with protestors, groups of police are seen doing warm-up exercises with the famed dance as a way to humanize them (the oppressor) to their opposition and at the same time get the crowd to submissively do what they want the crowd to do.

Macarena to hipnotyczny taneczny hit. Nikt nie przyznałby się, że go lubi, a jednak każdy go zna. *Macarena* jest niczym wirus w pamięci ciała i pokazuje, jak szybko ludzie angażują się w odzwierciedlanie zaobserwowanych ruchów wykonywanych przez inne osoby. Abbey Pusz zagłębia się w proces użycia tańca jako broni – analizuje militarną i policyjną taktykę kontrolowania tłumu. W trakcie konfrontacji z protestującymi policja wykorzystuje taniec, aby „uczłowieczyć” prześladowców, czyli policjantów w oczach demonstrantów i jednocześnie nakłonić ich do postępowania zgodnego z poleceniami.



Can avant-gardes be scripted? The group known as S.U.S. (Shifting Uncertain Situations) gives thought and form to an idea that would previously only ever be labeled as conspiracy theory. From floor to ceiling, a large mindmap infects half of the gallery providing a tour through the manufacturing of dissent for the movement of controlled political activism known as 'astroturfing'. In a world where the notion of crisis actors is continually 'debunked' by the media as an exclusively Right Wing fantasy, one can here connect very logical dots between an agent provocateur, crowds on demand and the creation of spectacle for political influence. This is a dangerous artwork because it gives holistic agency to taboo thinking and demands the question of who is determining our taboos and why is it taboo if it is also an historic cultural practice to manipulate crowds and free will.

Czy awangarda może być realizowana na podstawie wcześniej przygotowanego scenariusza? Grupa znana jako S.U.S. (Shifting Uncertain Situations) eksploruje ideę, która wcześniej była traktowana jedynie jako teoria spiskowa. Duża mapa myślowa wypełnia połowę sali, oferując podróż przez mechanizmy produkcji sprzeciwu, będące częścią kontrolowanego aktywizmu politycznego, znanego jako *astroturfing*. W świecie, w którym istnienie prowokatorów jest stale podważane przez media jako prawicowa fantazja, możemy połączyć kropki między istnieniem prowokatorów, „tłumów na żądanie” i kreowaniem spektaklu na rzecz konkretnych celów politycznych. Jest to niebezpieczne dzieło sztuki, ponieważ oferuje całościową sprawczość myśleniu w kategorii tabu i zadaje następujące pytanie: kto określa, które tematy i dlaczego uznajemy za tabu, jeżeli manipulacja tłumami i wolną wolą jest jedną z dawnych praktyk kulturowych?

S.U.S. ASTROTURFS OF OFFENSE GLOSSARY

GENERAL TERMS

The Crowd is a social formation, a desiring machine. The crowd is temporal; it must discharge and disband. In its insatiable desire to grow, it is entropic. The crowd reduces internal difference, removes the fear of touch. The crowd is an artifice, a suspension of the individual and private. It is always potentially destructive. The crowd is a form of survivalism and a kernel with potential for a panic attack. The crowd is directional, driven by a shared common goal. It can take form around baiting, flight, prohibition, reversal, feast and excess, financial incentives. The crowd can be slow or fast, rhythmic or arrhythmic, open or closed, clouds or crystals. It is both material and symbolic, unpredictable and formulaic. The crowd is a tool.

Grassroots: An "organic crowd" formed by communities demonstrating political support or seeking political change. Long-term and bottom-up, these organizations materialize as crowds at demonstrations and rallies through long-term mutual networks of individuals catalyzing action. They are tied together by shared interests and mutual indebtedness to collective goals, sacrificing their own potential labor and leisure time.

Astroturfed: A "fake crowd" or "fake grassroots," astroturfed crowds materialize when individuals are paid by an external source with pointed political motivations to participate in a crowd formation. Astroturfed crowd members seek direct exchange value, in the form of financial credit, for their time. Astroturfed entities mimic grassroots organizations, and can sometimes engender grassroots formations.

ACTORS/AGENTS

Hecklers irreverently call-out public figures in political protest. Due to political figures being unwilling to engage with displays of public indignation, the public perception of the heckler has shifted, over time, from a demagogic to an anti-democratic force.

The Claque was an early form of paid crowds: professional clappers, criers, and laughers would influence audience responses to theater productions. The claque functioned through organized extortion of producers and performers

Delegated Performers (per Claire Bishop) are people hired to perform societal roles in the context of visual arts. Performers are sometimes chosen for their position in social hierarchies.

Disinterested Actor is a strawperson of the public imagination, wherein a completely neutral person with no political or personal allegiance or investment acts with political consequence. As the barrier to entry for political actions lessens, there is increased anxiety over disinterested actors being pawns for catalyzing political change.

Live Action Role Play (LARP) is when participants assume characters and engage in a shared fantasy world. Common examples include war reenactments and IRL stagings of popular video games involving wizards, knights, and monsters. Politi-



cally, the term has been employed to denigrate an activist or group of activists who are perceived as pretending to take up a cause, either insincerely or naively.

Young Turk comes from the group that successfully overthrew Ottoman Empire Sultan Abdul Hamid's absolute monarchy and created a constitutional government in 1908. The term has come to mean a progressive, revolutionary, or rebellious member of an organization or political party agitating for radical reform.

Negative Artists (e.g., Vladislav Surkov) use mechanisms of artistic production for nonequitable or non-humane purposes. Negative artists interface with always-persistent crowds weaponizing suspicion and cynicism generated by systems that encourage self-design.

Postesters "do it for the gram." They seek highly charged visuals. They are the result of social media logic (attention-driven performativity) transplanted into the physical arena of politics.

Investigative Journalists are reporters that seek to uncover the inner workings of a company, government or powerful person. Reporters often conduct interviews with workers or even go undercover as a worker to procure firsthand accounts.

Mechanical Turk (also known as The Turk or the Automaton Chess Player) represents a form of mechanical judgment and is an early example of technological hoaxing. Amazon uses the name for its human-led 24/7 data-crunching workforce, carrying out tasks that some companies misleadingly promote as being accomplished through A.I.

Badjackets accuse fellow activists of being infiltrators or agents of the state. In doing so, they cloak the accused in a jacket of doubt.

Crisis Actors are people hired to act as victims during first-responder crisis training. In recent years, it has become a common bad-faith reflex to allege that victims pictured in real tragedies are "crisis actors" paid to amplify the emotional volume for the press.

Useful Idiots are people proselytizing for a cause without fully comprehending the cause's goals.

Sockpuppets are online accounts made without any traceable link to the user's identity in order to praise, defend, or defame a person or organization; to manipulate public opinion; or simply to circumvent a platform suspension.

Agent Provocateurs act under the pretense of being allied with a political action but engage in illegal activity to undermine its intentions. Police officers, state actors, or opposing political organizations have been known to use this tactic.

Outside Instigators enter a crowd-based political action with the intention of blending in and agitating tensions, especially when the crowd/organization's leadership is actively resisting said action.

Chaos Agent is a type of disinterested actor who attempts to inflame undifferentiated and undirected disobedience and disorder without allegiance to any action.

Avatars for Capital/ Human Hosts are those occupying the dwindling number of managerial jobs still needed to facilitate the algorithmically-steered systems of global capitalism. Rewarded with a false sense of systemic security for making the "hard decisions" that ensure quarterly returns, these individuals are the embodiment of an emergent capitalist AI.

Decisionmakers are elected or appointed politicians, lawmakers, or commission members who are the target of lobbying. They impose restrictions and requirements

through policy and are inclined to optimize for moderate or average policy stringency.

Special Interest Groups are lobbyists organized to accomplish specific political goals. They represent and are utilized by firms to lobby a decisionmaker to affect the stringency of a policy.

CROWD DYNAMICS

ACTORS/AGENTS: Hecklers, The Claque, Delegated Performers, Disinterested Actors, LARPs

Persistent Crowds take hold in 24/7 protest sites such as occupied areas or ongoing event/art spaces, music festivals, and mass gatherings.

Readymade Crowds are at-the-ready groups with recurrent characteristics:

- Pre-established duration and scope of engagement
- Use of prefabricated materials
- Tone/tenor for group's affective register is scripted
- Inversion of expected power dynamics

The action/activism is contractual

Scripts are how political organizers (both grassroots and astroturfed) disseminate an action. e.g., chants at rally or march, slogans on protest signs, the path that a march takes, speeches given during a rally.

Uncanny Rallies reverse ordinary protesting logic. When people come together and demonstrate "for the government to do the right thing," they are usually "speaking truth to power" and "taking a stand against injustice." In an astroturfed demonstration, protesters invert this dynamic by advocating for domination by corporate entities or for the increased negligence of governance.

Silent Protests are a demonstration strategy utilizing silence when chanting is expected. It's often employed to bring attention to a group's censorship or a leader's refusal to address an issue.

Durational Performance, when astroturfed, is a kind of "brute force" hacking wherein financial resources are used to extend rally duration beyond organic will and stamina. In turn the point of political impact can be expedited.

MEDIA/THEATRICS/MANUFACTURE

ACTORS/AGENTS: Negative Artists, Postesters, Investigative Journalists, Mechanical Turks, Young Turk, Agent Provocateurs

Engineered Perception is the practice of seeding and promoting narratives via mass media and popular culture as well as through governance and international diplomacy with the aim of reinforcing authority and providing cover for objectionable policies.

Weaponized Aesthetics is the technique of using art and aesthetics to achieve soft-power objectives.

Non-Linear Warfare is a military tactic devised by Vladimir Putin and Vladislav Surkov that creates instability and uncertainty in an opponent or region by introducing forces/agents that shift alliances, even mid-battle.

Binary Bias is a tendency toward compressing complex or wide-ranging data points into a simple, binary, either/or choice. Binary Bias may be exploited by media and politicians to sell products or align followers into in-/out-groups.

Scope Insensitivity is a cognitive bias in which differences in scope or scale are ignored. Can be rhetorically exploited by ascribing equivalence to issues operating on divergent scopes, scales or magnitudes.

Hypernormalisation (per Alexei Yurchak) emerges as a shared condition where extraordinary contradictions between lived reality and propaganda newscasts are internalized as ordinary.

Funnels are a feature of online content platforms wherein algorithmic preferences direct people towards further radicalization.

Uneasy Allegiances are fragile formations between disparate groups held together by shared political affinities. Unpredictable in their collective actions, they can introduce bivalent points of intervention into oppositional political organizing

Horseshoe Theory plots the political spectrum from left to right along a curved line resembling a horseshoe, suggesting that the extremes are in fact topologically and therefore also ideologically close. The theory valorizes centrism as the only sensible opposition to radicalism, and forecloses a more nuanced and complex accounting of political allegiance.

Spectacles of Disorder appear when leaders are unable to maintain a coherent narrative in the face of a crisis and there is confusion over who is responsible for what action (grassroots or astroturfed). There is a voyeuristic fascination with public disorder, and it can be seeded through binary bias, scope insensitivity, and engineered perception.

Devirtualization of an action happens when reality outruns its own production—i.e., structures and patterns occurring in reality are digitized and then this simulation is re-materialized, now differing from original referent.

Reusisstance is a mutual imbrication of economy and protest. (taken from the concept of jouissance, a mutual imbrication of the economy and pleasure.)

Credited & Debited Crowds is a concept introduced by astroturfing company Crowds On Demand CEO, Adam Swart wherein paid protesters are immediately credited for time spent in protesting, while volunteer activists are essentially debited for time spent with future compensation paid in the form of beneficial policy outcomes.

Self-Design happens when mediated communication nudges an individual to construct a highly aestheticized identity and persona to optimize their social/professional success (particularly online).

Surkovian Reveal interacts with systems that produce self-design, to incite doubt and cynicism among audience/mass. (e.g. Vladislav Surkov's competing stagings of political theater laid bare by Surkov himself as a collection of artificial constructs.)



CENSOR-PROOF LINK

PSYCHOLOGICAL WARFARE

ACTORS/AGENTS: *Crisis Actors, Useful Idiots, Sockpuppets, Outside Instigators, Chaos Agents, Badjackets, Avatars of Capital / Human Hosts*
Conspiracy Theories are counter-narratives of historical events that purport to reveal deeper truths of power and control. Though sometimes seeded by an individual entity and very often containing selected proven facts, they evolve through distributed networks of strangers forging connections between disparate and often unrelated bits of information or "evidence."

Meta-Scam turns a root scam against itself. The meta-scams use an oppressive structure to its own disadvantage. In media, meta-scams can take the form of a political parody shared in earnest and thereby unwittingly exposing/endorsing contradictory or goofy political positions.

Psy-Ops (Psychological Operations) is a tactic wherein individuals, groups, and/or governments are targeted with a particular information set so as to influence emotions, motives, and objective reasoning. The term Psy-Op has also become vernacular for describing suspicious activist behavior.

White Psy-Ops are actions attributable to a known source due to said source issuing an official statement or an action clearly emanating from it.

Grey Psy-Ops are actions by sources that remain deliberately ambiguous; actions neither confirmed nor denied, obfuscated by doubt.

Black Psy-Ops are designed to appear to be emanating from an oppositional source. The Black Psy-Op architect is hidden and would deny any and all involvement. Vernacular usage of Psy-Op commonly refers to Black Psy-Ops.

Little Green Men are unidentified troops deployed by states. The term originated during the Ukrainian crisis of 2014 when Russia deployed special forces without insignia to Crimea. This "grey psy-op" was also deployed in response to uprisings across the U.S in 2020.

False Flags arise when a government or organization acts under disguise creating the illusion that the given (often incendiary) action is carried out by the opposition. Often used with the aim of swaying public opinion.

Détournement is French for "reroute," "divert," or "hijack." Describing a critical avant-garde technique of appropriating images and language and recoding them to expose underlying ideological truths, the term was coined in the 1950s by the Letterist International and adapted by the Situationist International. It is commonly used in the sense of "turning expressions of the capitalist system and its media culture against itself."

Hoaxerism is the calculated layering of Conspiracy Theories to dismantle historical and scientific consensus. The hoaxer will often dubiously reframe pivotal political events as False Flags.

LOBBYING / POLICY

ACTORS/AGENTS: Decisionmakers, Special Interest Groups

Simple Model of Lobbying is an ideal that assumes a neutral dynamic between special interest groups and a decisionmaker wherein this relationship informs a non-partisan equilibrium for policy.

Game Theory reduces social relations to quantified mathematical models rendering humans as "rational actors" therein. This quantification of behavior abstracts and detaches issues from their lived experiences. It is often used to justify neoliberal models of governance.

Bearhugging is a corporate strategy of embracing an opposing party, smothering them with praise and subsidies in order to muffle dissent, and even render them beholden to corporate interests.

Self-Regulation is a corporate counter-lobbying strategy wherein a firm commits to regulate its own practices. This allows firms to eschew external critique.

$$V(a_1) = \Delta^{SR}(a_1) - k(a_1) = \frac{3}{4}\beta a_1^2 - \frac{1}{2}\beta a_0^2 - \beta\theta_L(a_0 - a_1).$$

CORPORATE FORMULA FOR THREAT OF ACTIVISM VS. COST OF BEARHUGGING

Public Relations (PR) is the practice of shaping public interest and desire through strategic mass communication. The profession of PR was first outlined in the 1910s-20s by Edward Bernays, who aiming to expand the tobacco market to women, famously set up a photo-op during a suffragettes march, subsequently advertising cigarettes as "freedom torches."

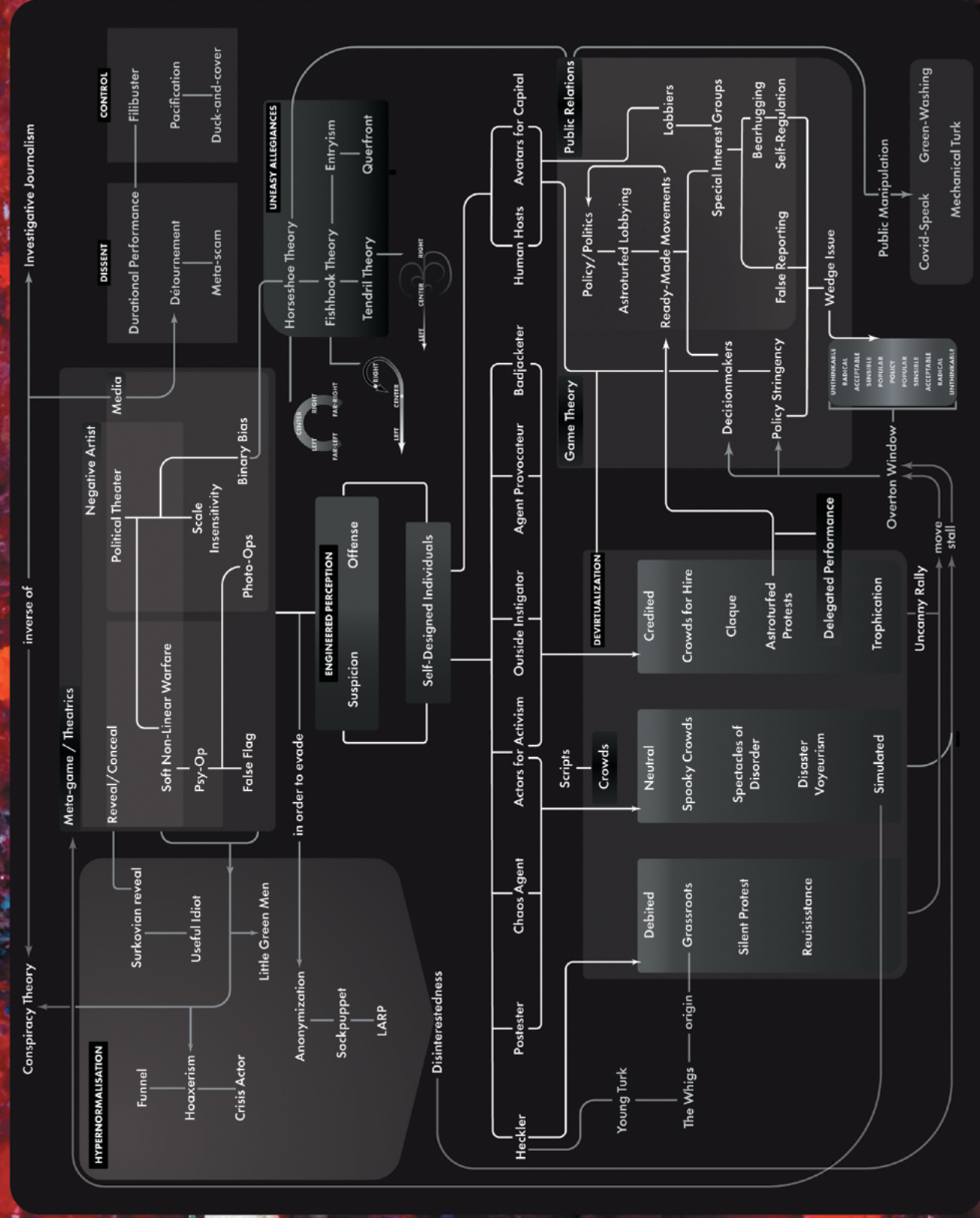
Green-Washing is a PR strategy used by companies to present a more ethically environmental brand image as a way of a. distracting from or covering up other other harmful practices (e.g. labeling a food "all-natural"), and/or b. increasing profit margin by reducing service/quality while maintaining or even increasing cost to consumer (e.g. cut-back on hotel/travel amenities)

Covid-Speak happens when terminology that gained mass public awareness during the Covid-19 pandemic is misappropriated in non-pandemic contexts. The term "contact tracing" has been misused to describe the well-established practice of network tracing through state surveillance, and called on to identify outside agitators in Minnesota.

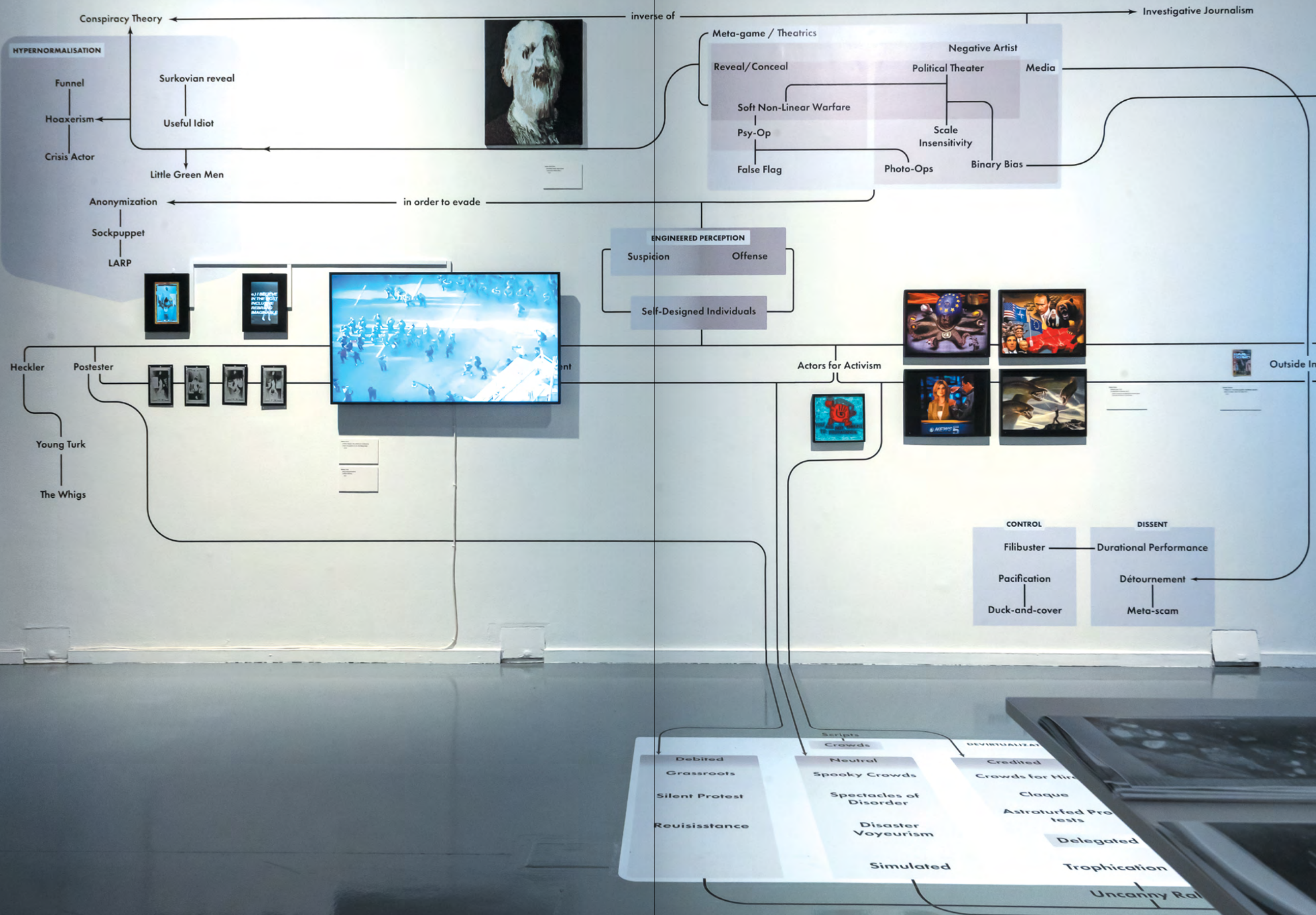
Wedge Issues are divisive topics upon which binary biases are reified and polarized by special interest groups.

Trophification results when a person becomes an icon/trophy by being held up as a living example for the importance and righteousness of a specific cause. This practice can be undertaken voluntarily or through ethically dubious coercion and payment.

Overton Window (also known as the window of discourse) is the space of perceived political viability for a given idea. Per Joseph P. Overton, ideations of governance move from Unthinkable (outside the window) to Radical, Acceptable, and Sensible until they arrive at Popular, and can then become Policy.



LITERACY



Conspiracy Theory

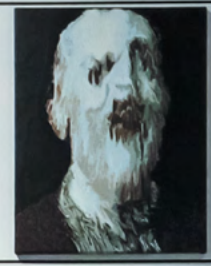
inverse of

Investigative Journalism

HYPERNORMALISATION

Funnel
Hoaxerism
Crisis Actor

Surkovian reveal
Useful Idiot
Little Green Men



Meta-game / Theatrics

Reveal/Conceal
Soft Non-Linear Warfare
Psy-Op
False Flag

Negative Artist

Political Theater
Scale Insensitivity
Photo-Ops

Media
Binary Bias

Anonymization

in order to evade

Sockpuppet
LARP

ENGINEERED PERCEPTION

Suspicion
Offense

Self-Designed Individuals



Actors for Activism



Outside Instigator

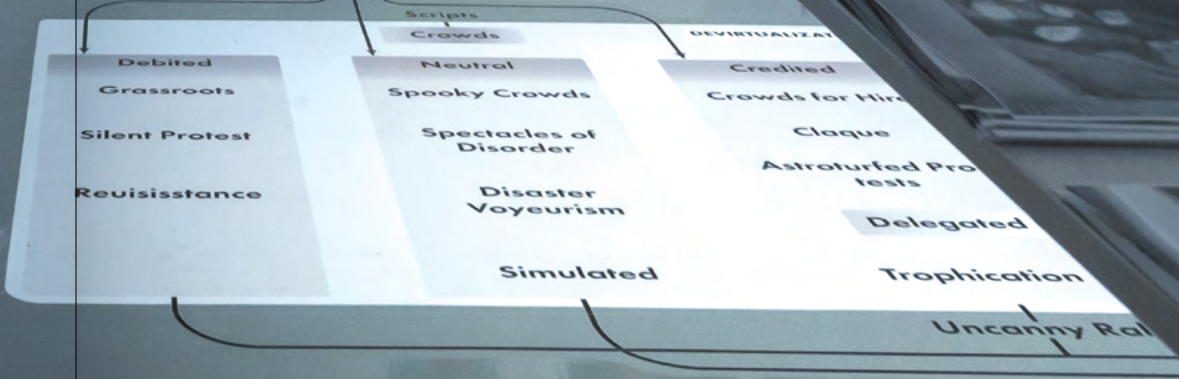
Heckler
Postester
Young Turk
The Whigs

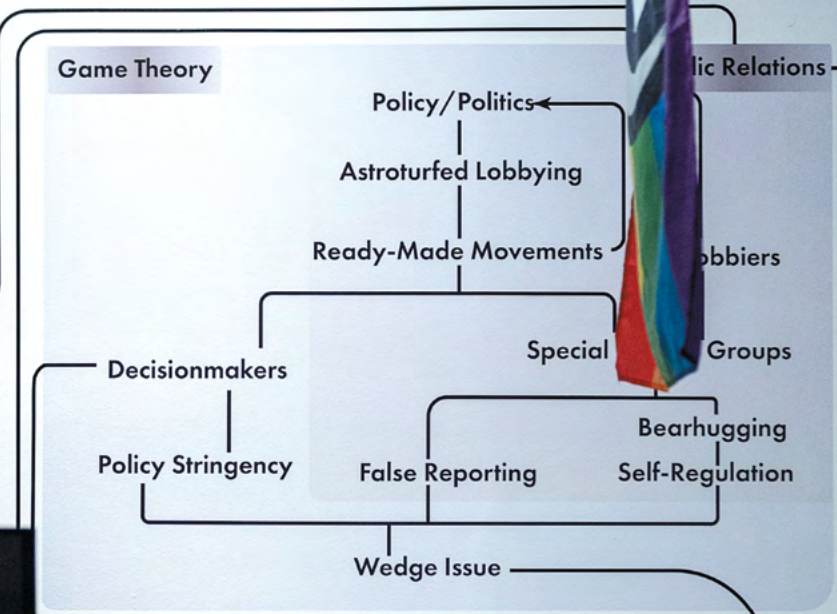
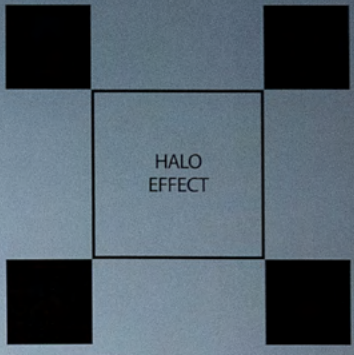
CONTROL

Filibuster
Pacification
Duck-and-cover

DISSENT

Durational Performance
Détournement
Meta-scam





- UNTHINKABLE
- RADICAL
- ACCEPTABLE
- SENSIBLE
- POPULAR
- POLICY
- POPULAR
- SENSIBLE
- ACCEPTABLE
- RADICAL
- UNTHINKABLE

Overton Window

move
stall

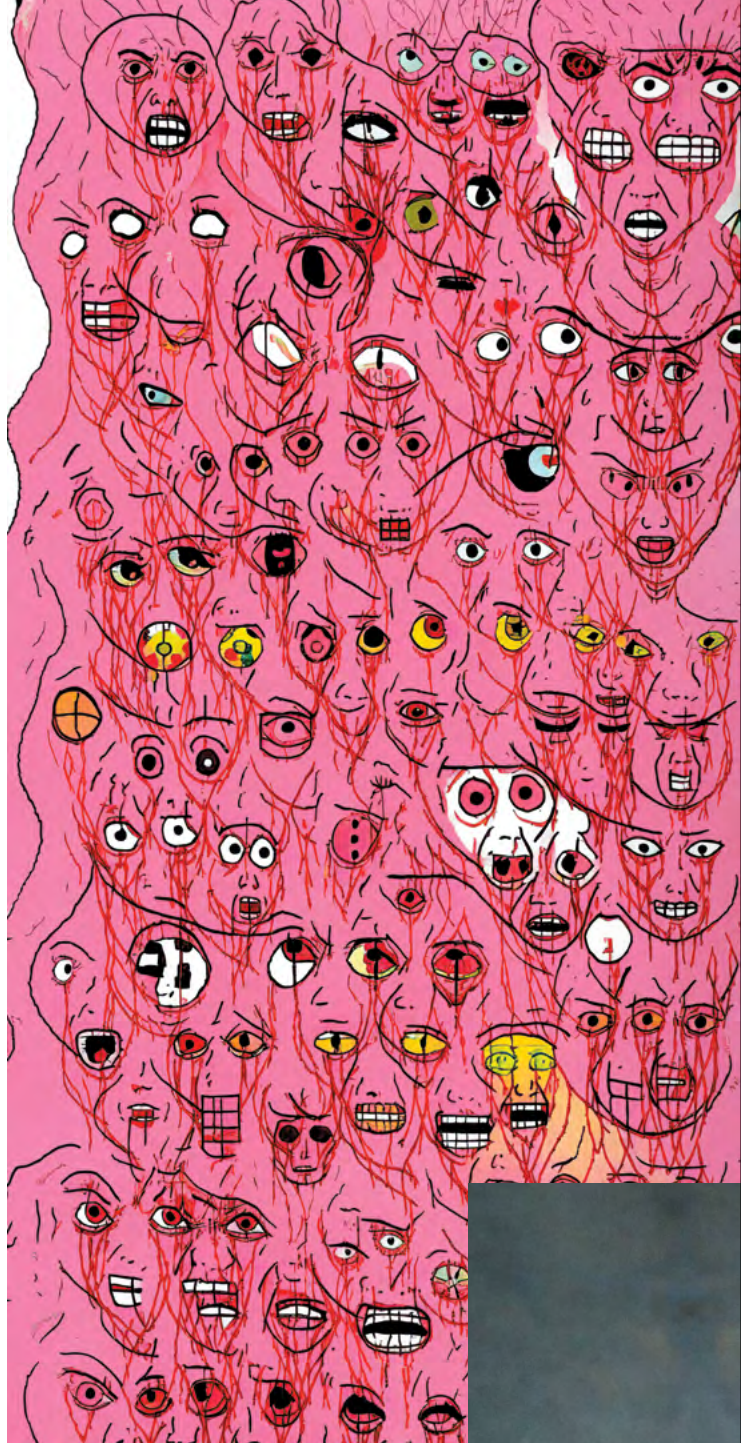


Hysteria, anger, outrage and confusion are the hallmarks of a very normal person in today's society. Our social contracts will expire any day now and then what? In the 21st Century anyone can become the boogeyman and waking life is a fever dream with unending opportunities to be afraid. Mental illness and trauma are the newest national pastimes. Vote to save your life. Vote harder. If you don't, you're the enemy. If you do, you're a sucker. Protest and virtue signaling are the white flags of powerlessness. Any large government considers the eventual atrophy and apathy of its citizens to be an obedient state of zen. Once the goal state is achieved, algorithms will help find your way on the path.

Meet Wojak, he is the perfect representation of the mediocre white liberal known also as an NPC (Non-Player Character). Wojak makes perfectly average spectacles of virtue signaling just like all of the other NPCs who think they are making unique decisions in sync with the choir. He goes with the flow until science doesn't provide the facts that support his political opinion. Then he melts down because how could anyone possibly not think like him? Jacob Broms Engblom uses neural network GANs to make complex portraits of images as they flow through the prism of an Artificial Intelligence. They feel like a squishy halfway point between the human brain and Internet consciousness. His portrait of *Angry Wojak* is a swirling horde of psychedelic pink-faced rage showing someone broken beyond repair who didn't get their way.

Histeria, gniew, oburzenie i dezorientacja towarzyszą każdej normalnej osobie w dzisiejszym społeczeństwie. Nasze umowy społeczne wygasną lada dzień, a co potem? W XXI wieku każdy może stać się straszdem albo kozłem ofiarnym, a życie na jawie koszmarem niekończących się powodów do strachu. Choroby psychiczne i trauma to najnowsza rozrywka narodo-wa. Głosuj, by ocalić swoje życie. Jeśli nie zagłosujesz, będziesz wrogiem. Jeśli zagłosujesz, jesteś frajerem. Protest i sygnalizowanie cnoty to białe flagi bezsilności. Każdy rząd uważa atrofię i apatię swoich obywateli za stan posłuszeństwa, Zen. Kiedy osiągniesz ten stan, algorytmy pomogą ci odnaleźć dalszą drogę.

Poznaj Wojaka — doskonałego reprezentanta przeciętnych białych liberatów, znanego również jako NPC (w grach: Non-Player Character = bohater niezależny). W idealnie przeciętny sposób Wojak sygnalizuje cnoty, tak jak zresztą wszyscy inni bohaterowie niezależni, którzy myślą, że podejmują indywidualne decyzje w zgodzie z innymi. Płyń z prądem, dopóki nauka nie dostarczy faktów, które potwierdziłyby jego polityczne opinie. Później przeżywa załamanie nerwowe, bo nie rozumie, jak to możliwe, że inni mogą myśleć inaczej niż on. Jacob Broms Engblom wykorzystuje sieci neuronowe GAN [generatywne sieci przeciwstawne (ang. *Generative Adversarial Networks*)] do wizualizacji obrazów przepływających przez pryzmat sztucznej inteligencji. Wydają się punktem w połowie drogi między ludzkim mózgiem a świadomością internetową. Portret *Wściekłego Wojaka* Engbloma to wirująca horda psychodelicznego gniewu, ukazująca kogoś, kto jest kompletnie załamany, bo sprawy nie poszły po jego myśli.



Follow the pulsating orb. You are entering a new narrative. An awakening. Esperanto slogans chant on the screen. Early videos and sound-mixing from the SCCA archive flash before you. Diplomat Fiona Hill zealously declares that the demonizing of George Soros is the new Protocols of the Elders of Zion. She invokes them. The screen trembles as if about to unhinge. A sudden commercial spot interrupts unashamedly. This is most definitely propaganda packaged as art. Is it maligned or is it what we have been told to see? Embrace it therapeutically. *I Can't Imagine* (2022) is a dizzying new work from the artist Post-America. The cinematic language is transcendental and deranged. Like paranoid thought putty, all figures of power become surreal playthings in the hands of the artist. No one is too sacred. Not even Gorgeous George.

Podążaj za pulsującą sferą. Wchodzisz w nową narrację. Przebudzenie. W tle słychać hasła w języku esperanto. Przed twoimi oczyma migają wczesne filmy i dźwięki z archiwum SCCA. Dyplomatka Fiona Hill gorliwie przekonuje, że demonizowanie George'a Sorosa to nowe *Protokoły Mmędrców Syjonu*. Przywołuje je. Ekran drży, jakby miał runąć. Nagle reklama bezwstydnie przerywa program. To, co widzimy, to zdecydowanie propaganda udająca sztukę. Czy to nieprawda, czy to, co kazano nam zobaczyć? Uznajmy to za terapeutyczne. *Nie mogę sobie wyobrazić* (2022) to fascynujące dzieło autorstwa Post-America. Jego język filmowy jest transcendentalny, obłąkańczy. Niczym paranoiczna plastelina, wszyscy dygnitarze stają się surrealistycznymi zabawkami w rękach artysty, dla którego nikt i nikt, nawet Gorgeous George, nie jest świętością.





MEMRI is an archive dedicated to documenting the media of the closed society in certain Arab nations. The effort originates from Israel and is rumored to be supported by the Mossad. Its collection is a range of lectures, segments of TV programming, commercials but the focus is of course on propaganda, hate and human rights violations. The video presented here is a propaganda video from the Iranian Intelligence Ministry's Public Service Broadcast. It shows a secret meeting somewhere inside the White House. Sitting around a table are purported puppetmasters introduced by a sinister voice: John McCain, who creates conspira-

cies against Iran; the Architect of Color Revolutions Gene Sharp, and George Soros, "a Jewish tycoon and mastermind of ultra-modern colonialism. He uses his wealth and slogans like liberty, democracy and human rights to bring the supporters of America to power." Their discussion is about the nefarious controlling of society by turning certain dials. The Public Service Announcement has three parts that help the viewer understand the complex ways in which you or your loved one might potentially fall victim to this Western influence. And there is an anonymous tip line to call if you suspect something.

MEMRI to archiwum poświęcone dokumentacji mediów w zamkniętych społeczeństwach niektórych krajów arabskich. Wywodzi się z Izraela i podobno jest wspierane przez Mosad. Obejmuje wykłady, segmenty programów telewizyjnych, reklam, ale nacisk położony jest oczywiście na propagandę, nienawiść i łamanie praw człowieka. Prezentowany tu film to propagandowe wideo irańskiego Ministerstwa Wywiadu. Pokazuje tajne spotkanie gdzieś w Białym Domu. Przy stole siedzą rzekomo: John McCain, który tworzy teorie spiskowe wymierzone w Iran; twórca Color Revolutions

Gene Sharp oraz George Soros, „żydowski potentat i cudowne dziecko ultranowoczesnego kolonializmu. Używa swojego bogactwa i hasel takich jak wolność, demokracja i prawa człowieka, aby umożliwić zwolnikom Ameryki dojście do władzy”. Dyskusja dotyczy haniebnego procederu – kontroli nad społeczeństwem. Składa się z trzech części, które pomagają widzowi zrozumieć sposoby, w jakie oni lub ich najbliżsi mogą potencjalnie stać się ofiarą tego wpływu Zachodu. Podany jest również numer anonimowej linii telefonicznej, pod którym można zgłaszać wszelkie podejrzenia.



In its earliest reference, *The Influencing Machine* is about the battle for our hearts and our minds. It's an early diagnosis of schizophrenia from the late 1800s. It describes the visions of the insane and the insane's belief that something or someone is controlling them. This thing is imagined as an elaborate proto-computer operated by a mysterious team of scientists. Pushing buttons and pulling levers, they operationalize our

fears in order to control our actions. In *Silent Weapons for Quiet Wars* (2022), the artist Corporate Kafka mines their archive of classified and suppressed materials, giving an anatomy of influence as the most important weapon of our time. The PSA format creates the chilling awareness of allowing us to see behind the curtain and visualize influence in this most experimental and militarized form.

Maszyna wpływu skupia się przede wszystkim na walce o nasze serca i umysły. To wczesna diagnoza schizofrenii z końca XIX wieku. Opisuje wizje szaleńców i ich przekonanie, że coś lub ktoś ich kontroluje. Wyobrażona jest jako złożony protokomputer obsługiwany przez tajemniczy zespół naukowców. Naciskając przyciski i pociągając za dźwignię, zoperacjonalizują nasze lęki, by kontrolować nasze działania. W pracy *Cicha broń na*

ciche wojny (2022) Corporate Kafka wydobywa z archiwum sklasyfikowane materiały i proponuje anatomie wpływu jako najważniejszej broni naszych czasów. Format PSA kreuje mrozącą krew w żyłach świadomości możliwości zajrzenia za kurtynę i wizualizowania sobie wpływu w jego najbardziej eksperymentalnej, zmilitaryzowanej formie.



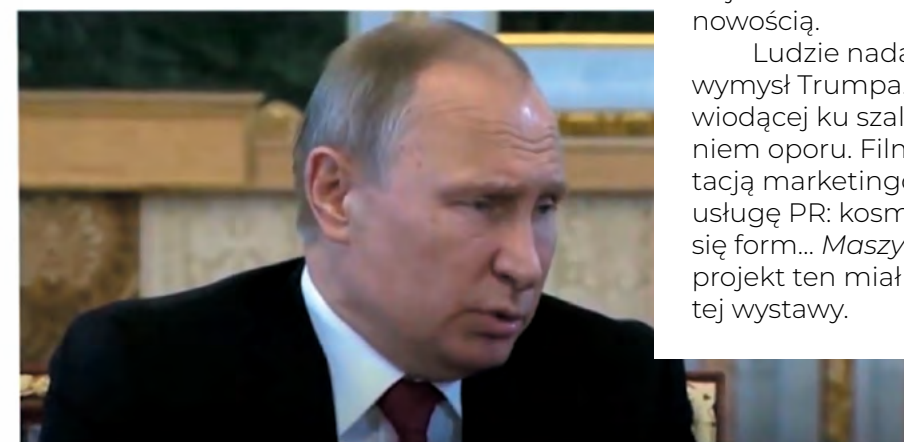
Dull Dawn (2018) is a concept commercial by artist Constant Dullaart, Mike Morrell and Aaron Moulton. The project's aim is to tap into all of the shadow economies defining our era of fake news and paranoid social media: disinfo, Like farms, bot armies, troll farms, text farms, psyops, tactical measures. When realized in 2018, this project was made for a world where disinformation culture of the time hadn't found the words to understand itself. Cambridge analytica was recent news.

Fake news was still something that people believed Trump may have made up. Our path towards insanity and resistance fatigue was only just beginning. This film is an inspired marketing pitch offering a complete Public Relations service: a cosmology of self-replicating forms... an *Influencing Machine*. This prototype project would be an important influence on the making of this exhibition.



Dull Dawn (2018) to konceptualna reklama autorstwa Constanta Dullaarta, Mike'a Morrella i Aarona Moultona. Celem projektu jest wykorzystanie wszystkich czarnych rynków/stref definiujących obecną erę fałszywych wiadomości [fejk newsów] i paranoidalnych mediów społecznościowych oraz środków takich jak dezinformacja, farmy lajków, armie botów, farmy trolli, operacje psychologiczne (PsyOps), środki taktyczne. Projekt został zrealizowany w 2018 roku – w świecie, w którym kultura dezinformacji nie znalazła jeszcze słów, aby opisać, jak sama funkcjonuje. Działania Cambridge Analytica były nowością.

Ludzie nadal wierzyli, że fejk newsy to wymysł Trumpa. Byliśmy na początku drogi wiodącej ku szaleństwu i zmęczeniu stawianiem oporu. Film jest inspirowany prezentacją marketingową oferującą kompletną usługę PR: kosmologię samoreplikujących się form... *Maszynę wpływu*. Jak się okazało, projekt ten miał istotny wpływ na powstanie tej wystawy.



VLADIMIR V. PUTIN, PRESIDENT OF RUSSIA

Hackers are free people. Just like artists.

This whole exhibition experience has been a lot and at this point you're tired. Just beyond the crush of data and experiments of influence, a calming meditation awaits. A folkloric vibrational healer provides a sound bath to help cleanse your mind.

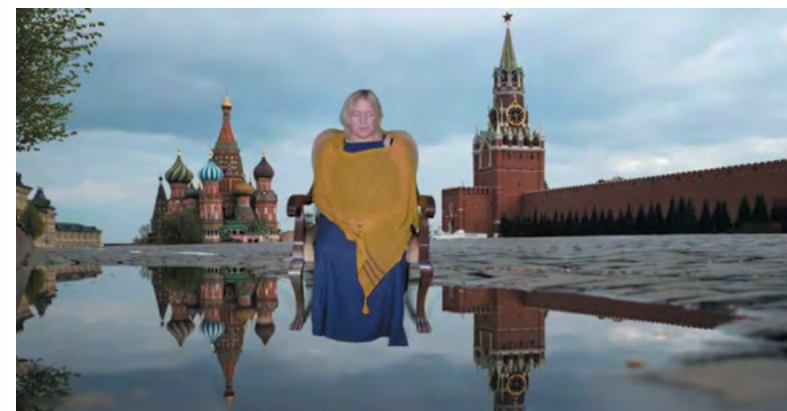
Suzanne Mészöly is the unsung protagonist of this story. As Executive Director of the Network she personally set up each of the Soros Centers for Contemporary Art. She initiated the trend of exhibitions and curatorial practice that has informed this research and somehow influenced art worlds globally. Her work with the SCCA helped found and legitimize Manifesta the pan-European art biennial, as well as visibly influence Documenta, São Paulo and Venice. Her legacy should have made her the most important curator in the profession's history and yet her name is virtually unknown. After 10 years of dedicated service to the Network she was suddenly dismissed and disappeared forever from the art world. She was reborn onto a spiritual path of Tibetan Buddhism and Peruvian shamanism. As a New Age energy worker she now performs Reiki healings, channels with Ascended Masters and leads Ayahuasca rituals in Peru. Suzanne Mészöly was always a healer, even as the Executive Director of the SCCA Network.

In 2019 with filmmaker Mike Morrell, the exhibition curator Aaron Moulton met Mészöly at her home in upstate New York. Capturing her entire life story on camera, it was during that time a creative synergy occurred between all parties and she let the film crew into her spiritual practice. Made for *The Influencing Machine*, the film *Suzy* is an immersive sensory portrait of a shaman, a world builder, a ghost, and a guru. It is the story of a middle-aged mother, a visionary and a human in search of divine understanding. Mike Morrell transforms the viewer into a tuning fork in the hands of this mystical intercessor. The film is a meditational journey through the reaches of the Network and of the mind, with Suzy massaging the painful lessons that guide the human experience.

Wystawa jest obszerna, zwiedzanie intensywne i w tym momencie możesz już być zmęczony/a. Tuż za lawiną danych i eksperymentami dotyczącymi sposobów wywierania wpływu czeka na Ciebie uspokajająca medytacja. Przy wykorzystaniu wibracji uzdrowicielka zapewni Ci dźwiękową kąpiel, która pomoże oczyścić przeciążony umysł.

Suzanne Mészöly jest niedocenioną bohaterką tej opowieści. Jako Dyrektor Wykonawcza Sieci SCCA osobiście stworzyła każde z Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Inicjowała wystawy i praktyki kuratorskie, które ukształtowały moje badania i w jakiś sposób wpłynęły na świat sztuki na całym świecie. Jej współpraca z SCCA pomogła w stworzeniu i ugruntowaniu ogólnoeuropejskiego biennale sztuki Manifesta, a także w widoczny sposób wpłynęła na kształt Documenta oraz biennale sztuki w São Paulo i Wenecji. Jej spuścizna powinna uczynić ją najważniejszą kuratorką w historii tej profesji, a jednak jej nazwisko jest praktycznie nieznane. Po 10 latach oddanej służby w SCCA została nagle zwolniona i na zawsze zniknęła ze świata sztuki. Odrodziła się na duchowej ścieżce buddyźmu tybetańskiego i szamanizmu peruwiańskiego. Obecnie działa w nurcie energii New Age, zajmuje się rytuałami Reiki, kontaktuje się z duchowymi mistrzami i prowadzi ceremonie ayahuascaw Peru. Suzanne Mészöly zawsze była uzdrowicielką, nawet jako Dyrektor Wykonawcza Sieci SCCA.

W 2019 roku filmowiec Mike Morrell i kurator wystawy Aaron Moulton odwiedzili Mészöly w jej domu w północnej części stanu Nowy Jork. Kiedy nagrywali film opowiadający o jej życiu, Suzy poczuła twórczą synergii i postanowiła opowiedzieć im o swojej praktyce duchowej. Stworzony specjalnie na wystawę *Maszyna wpływu* film *Suzy* jest wciągającym i zmysłowym portretem szamanki, budowniczej świata, ducha i guru. To opowieść o matce w średnim wieku, wizjonerce i osobie poszukującej boskiego zrozumienia. Morrell przekształca widza w kamerton w dłoni tej mistycznej orędowniczki. Film jest medytacyjną podróżą poprzez orbitę Sieci i umysłu, podczas której Suzy przedstawia nam bolesne lekcje, które kierują ludzkim doświadczeniem.





Why Tell This Story Now in 2022?

Because it is extremely intriguing. Because in 30 years no one is properly telling it and it's being allowed to disappear. Because it fits neatly in a history between Abstract-Expressionism for the CIA and our age of memetic warfare. Because politics and perspectives around this subject have evolved in unforeseen ways from then to now. Because this is not about art nor was it ever. Because it's the great Rorschach of our times. Because it is not a simple matter about good or evil even though we're preconditioned to believe it is. Because perception management and consensus control is everything.

The exhibition is a reflection of cultural practice in a mirror that has never seen itself. It is a celebration of the avant-garde in its most experimental form. It reveals contemporary art as a true battleground for beta-testing radical ideology. Where the contemporary artist is an awakened activist. Where institutional critique is a form of well-branded lobbying. And where avant-gardes can be scripted. It is a portrayal of perception, network and control.

This is *The Influencing Machine*.

Dlaczego trzeba opowiedzieć tę historię teraz, w 2022 roku?

Ponieważ jest ona niezwykle intrygująca. Ponieważ za 30 lat nikt nie opowie jej w należyty sposób i zostanie ona zapomniana. Ponieważ wpasowuje się świetnie w narracje historyczne – gdzieś między powiązania abstrakcyjnego ekspresjonizmu i CIA a obecną epokę wojny memetycznej. Ponieważ w ciągu ostatnich 30 lat polityki i punkty widzenia związane z tym tematem ewoluowały w nieprzewidywany sposób. Ponieważ tu wcale nie chodzi o sztukę – nigdy o nią nie chodziło. Ponieważ jest to test Rorschacha na miarę naszych czasów. Ponieważ nie chodzi o proste kategorie dobra i zła, nawet jeśli jesteśmy uwarunkowani tak, aby w nie wierzyć. Ponieważ zarządzanie percepcją i kontrolą konsensusu jest najważniejsze.

Wystawa jest odzwierciedleniem praktyki kulturowej w lustrze, które nigdy nie widziało własnego odbicia. Jest celebracją awangardy i jej najbardziej eksperymentalnych postaci. Pokazuje sztukę współczesną jako prawdziwe pole walki, na którym odbywają się beta-testy radykalnej ideologii i gdzie współczesny artysta jest „obudzo-nym”, „świadomym” aktywistą. Gdzie krytyka instytucjonalna jest formą brandingu i lobbingu, gdzie awangarda może odgrywać przygotowane wcześniej scenariusze. To swoisty obraz percepcji, sieci i kontroli.

To właśnie jest *Maszyna wpływu*.

List of works / Lista prac

Gallery 1 Shock Therapy

- ▶ Joshua Citarella
E-deology Flags, 2021
- ▶ Ciprian Mureșan
Untitled, 2017
- ▶ Yerbossyn Meldibekov
Gattamelata in the Hide of Genghis Khan, 2007
- ▶ Post-America
The Influencing Machine, 2022

Gallery 2 Neoliberalization

- ▶ Ivan Grubanov
Counterpicturing, 2018
Courtesy Galerie Ron Mandos, Amsterdam
- ▶ Lucia Nimcová
Exercise, 2008
- ▶ Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev
Revolution, 2005
- ▶ Ivan Fijolić
Bruce Lee (Pink Version), 2007
Courtesy Lauba Collection, Zagreb
- ▶ Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
Either Way We Lose, 2012
- ▶ Christian Jankowski
Heavy Weight History (Ludwik Waryński), 2013

Gallery 3 The Precarity of the Avant-Garde

- ▶ Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
All Periods in Capital, 2007
- ▶ Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
How to Start a Revolution, 2008
- ▶ Luchezar Boyadjiev
GastARTbeiter, 2000
- ▶ Joshua Citarella & Jacob Hurwitz-Goodman
When Guys Turn 20, 2022

Sala 1 Terapia wstrząsowa

- ▶ Joshua Citarella
Flagi e–deologii, 2021
- ▶ Ciprian Mureșan
Bez tytułu, 2017
- ▶ Yerbossyn Meldibekov
Gattamelata w skórze Czyngis-chana, 2007
- ▶ Post-America
Maszyna wpływu, 2022

Sala 2 Neoliberalizacja

- ▶ Ivan Grubanov
Kontrprzedstawianie, 2018
Dzięki uprzejmości Galerie Ron Mandos, Amsterdam
- ▶ Lucia Nimcová
Ćwiczenie, 2008
- ▶ Gulnara Kasmalieva i Muratbek Djumaliev
Rewolucja, 2005
- ▶ Ivan Fijolić
Bruce Lee z Mostaru (różowy), 2007
Dzięki uprzejmości Galerii Lauba, Zagreb
- ▶ Anetta Mona Chișa i Lucia Tkáčová
Tak czy inaczej przegramy, 2012
- ▶ Christian Jankowski
Historia wagi ciężkiej (Ludwik Waryński), 2013

Sala 3 Prekarność awangardy

- ▶ Anetta Mona Chișa i Lucia Tkáčová
Wszystkie kropki w Kapitale, 2007
- ▶ Anetta Mona Chișa i Lucia Tkáčová
Jak zrobić rewolucję, 2008
- ▶ Luchezar Boyadjiev
GastARTbeiter, 2000
- ▶ Joshua Citarella i Jacob Hurwitz-Goodman
Kiedy faceci kończą 20 lat, 2022

Gallery 4 Soros Realism

- ▶ Luchezar Boyadjiev
Project for a Monument to George Soros, 2019
- ▶ Șerban Savu
The Sower, 2019
Courtesy Nicodim Gallery, Los Angeles /New York/Bucharest
- ▶ Adrian Ghenie
The Philanthropist, 2019
Courtesy David Hoberman Collection, Los Angeles, USA
- ▶ Hortensia Mi Kafchin
Soros Coin, 2022
- ▶ Hortensia Mi Kafchin
Water Clay Soros, 2019
- ▶ Mike Bouchet
Alex Soros Jacuzzi, 2022
- ▶ The Krasnals
Hungarian Roulette, 2015
- ▶ Jon McNaughton
The Investor, 2019
- ▶ David Dees
A selection of works, N.D.
Courtesy the Estate of David Dees
- ▶ Jakup Ferri
An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist, 2004
- ▶ Oksana Pasaiko
Please Don't Leave Me (Ukrainian), 2004
- ▶ Daniel Baker
Stack, 2022
- ▶ Zbigniew Libera
African Tales according to Shakespeare, 2011
- ▶ János Sugár
High-visibility Vest with a Quotation from Clarence Darrow, 2017
- ▶ János Brückner
It's Easy For You – Learning Whiteness, 2020
- ▶ János Brückner
Please Don't Hate Me, 2020
- ▶ Andres Serrano
IRWIN Mystery of the Black Square, 1995

Sala 4 Realizm Sorosa

- ▶ Luchezar Boyadjiev
Projekt pomnika George'a Sorosa, 2019
- ▶ Șerban Savu
Siewca, 2019
Dzięki uprzejmości Nicodim Gallery, Los Angeles/Nowy Jork/Bukareszt
- ▶ Adrian Ghenie
Filantrop, 2019
Praca z Kolekcji Davida Hobermana, Los Angeles, Stany Zjednoczone
- ▶ Hortensia Mi Kafchin
Soros Coin, 2022
- ▶ Hortensia Mi Kafchin
Gliniany Soros, 2019
- ▶ Mike Bouchet
Jacuzzi Alexa Sorosa, 2022
- ▶ The Krasnals
Węgierska ruletka, 2015
- ▶ Jon McNaughton
Inwestor, 2019
- ▶ David Dees
Wybór prac, bez daty
Dzięki uprzejmości spadkobierców Davida Deesa
- ▶ Jakup Ferri
Artysta, który nie umie mówić po angielsku to żaden artysta, 2004
- ▶ Oksana Pasaiko
Proszę, nie zostawiaj mnie (ukraiński), 2004
- ▶ Daniel Baker
Sterta, 2022
- ▶ Zbigniew Libera
Opowieści afrykańskie według Szekspira, 2011
- ▶ János Sugár
Kamizelka odblaskowa z cytatem z Clarence'a Darrowsa, 2017
- ▶ János Brückner
To dla Ciebie łatwe – uczenie się białości, 2020
- ▶ János Brückner
Proszę, nie znieńwidź mnie, 2020
- ▶ Andres Serrano
IRWIN Tajemnica czarnego kwadratu, 1995

Gallery 5
Aspirational Union (Au)

- ▶ OMA/AMO
EU Barcode, 2001-ongoing
- ▶ Eva & Franco Mattes
United We Stand, 2005
- ▶ Ciprian Mureșan
Auto-da-fe, 2008
- ▶ The Witch Mihaela Minca
Solstice Altar, 2022
- ▶ The Witches Mihaela, Anda, Casandra Minca
Solstice Ritual, 2022

Gallery 6
Tactical Media Literacy Lab & Archive

- ▶ Kirsten Pieroth
The Practice of Everyday Life, 2014
- ▶ Ole Dammegard
Interview with Suzy Mészöly, 2011
- ▶ Nina Czegledy
Polyphony: A Soros Documentary, 1994
- ▶ Ole Häntzschel
The Media Were With Us, 1990
- ▶ SCCA Kiev Curator Marta Kuzma raising a white surrender flag on the Battleship *Slavyutych*, 1994
- ▶ Aaron Moulton raising a false flag at the Ujazdowski Castle, 2022
- ▶ Ole Häntzschel
SCCA Network Map, 2022
- ▶ Ole Häntzschel
SCCA Network Map (Socially Engaged Practice Emergence), 2022
- ▶ Arsen Savadov & Georgiy Senchenko
Voices of Love, 1994
- ▶ Chris Burden
Project for Warsaw Ujazdowski Castle (Capitalism and Communism), 1993
© Chris Burden / licensed by the Chris Burden Estate
- ▶ Filip Kostic
Fortnite: 007 Merciful Angel, 2022
- ▶ Abbey Pusz
you can do the macarena to any song, 2020
- ▶ Dorian Electra
"Drink the Water" Flag, 2021

Sala 5
Unia Aspiracyjna (Au)

- ▶ OMA/AMO
Kod kreskowy UE, 2001
- ▶ Eva i Franco Mattes
W jedności siła, 2005
- ▶ Ciprian Mureșan
Auto-da-fe, 2008
- ▶ Czarownica Mihaela Minca
Ofiary przesilenia, 2022
- ▶ Czarownice Mihaela, Anda, Casandra Minca
Rytuał przesilenia, 2022

Sala 6
Laboratorium i archiwum umiejętności korzystania z mediów taktycznych

- ▶ Kirsten Pieroth
Praktyka życia codziennego, 2014
- ▶ Ole Dammegard
Wywiad z Suzy Mészöly, 2011
- ▶ Nina Czegledy
Polifonia: film dokumentalny o Sorosie, 1994
- ▶ Ole Häntzschel
Media były po naszej stronie, 1990
- ▶ Kuratorka Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Kijowie Marta Kuźma wymachuje białą flagą kapitulacji na ukraińskim okręcie Sławutycz, 1994
- ▶ Aaron Moulton wymachuje fałszywą flagą w Zamku Ujazdowskim, 2022
- ▶ Ole Häntzschel
Mapa Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, 2022
- ▶ Ole Häntzschel
Mapa Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (wdrażanie zaangażowanych społecznie praktyk), 2022
- ▶ Arsen Savadov i Georgiy Senchenko
Głosy miłości, 1994
- ▶ Chris Burden
Projekt dla Zamku Ujazdowskiego w Warszawie (Kapitalizm i komunizm), 1993
© Chris Burden / licencja udzielona przez spadkobierców Chrisa Burdena
- ▶ Filip Kostic
Fortnite: 007 Miłosierny anioł, 2022
- ▶ Abbey Pusz
możesz tańczyć makarenę do każdej piosenki, 2020
- ▶ Dorian Electra
Flaga „Pij wodę”, 2021

- ▶ S.U.S. (Jak Ritger & Clack Auden)
Astroturfs of Offense, 2022
- ▶ Jacob Broms Engblom
Feels Matrix, 2022
- ▶ Koolaid Man meme
- ▶ Post-America
I Can't Imagine, 2022
- ▶ Iranian State Propaganda
Announcement, 2008
- ▶ Corporate Kafka
Silent Weapons for Quiet Wars, 2022
- ▶ Constant Dullaart, Mike Morrell & Aaron Moulton
Dull Dawn, 2018
- ▶ Mike Morrell & Aaron Moulton
Suzy, 2022

- ▶ S.U.S. (Jak Ritger i Clack Auden)
Podłóża obrazy, 2022
- ▶ Jacob Broms Engblom
Odczuwanie Matrixa, 2022
- ▶ Mem Koolaid Man
- ▶ Post-America
Nie mogę sobie wyobrazić, 2022
- ▶ Obwieszczenie irańskiej państwowej propagandy, 2008
- ▶ Corporate Kafka
Cicha broń na ciche wojny, 2022
- ▶ Constant Dullaart, Mike Morrell i Aaron Moulton
Nudny świt, 2018
- ▶ Mike Morrell i Aaron Moulton
Suzy, 2022

The Influencing Machine
Exhibition at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art
24 June—6 November, 2022

/ *Maszyna wpływu*

Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
24 czerwca—6 listopada 2022d

Artists / Artyści

Daniel Baker, Luchezar Boyadjiev, Mike Bouchet,
János Brückner, Chris Burden, Joshua Citarella, Nina Czegledy,
Ole Dammegard, David Dees, Constant Dullaart, Dorian Electra,
Jacob Broms Englom, Jakup Ferri, Ivan Fijolić, Adrian Ghenie,
Ivan Grubanov, Ole Häntzschel, Jacob Hurwitz-Goodwin,
Christian Jankowski, Hortensia Mi Kafchin, Corporate Kafka,
Filip Kostic, The Krasnals, Zbigniew Libera, Jon McNaughton,
Eva & Franco Mattes, Yerbosyn Meldibekov, Mihaela Minca,
Mike Morrell, Ciprian Mureşan, Lucia Nimcová, OMA/AMO,
Oksana Pasaiko, Kirsten Pieroth, Post-America, Abbey Pusz,
Şerban Savu, Andres Serrano, János Sugár, Anetta Mona Chişă
& Lucia Tkáčová, Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev,
Jak Ritger & Clack Auden, Arsen Savadov & Georgiy Senchenko

Curated by / Kurator
Aaron Moulton

Coordination of the exhibition
/ Koordynacja wystawy

Brygida Czartoryska, Sara Szostak

Exhibition opening featuring the witch Mihaela Minca
24 June, 2022 at 19:00

/ Otwarcie wystawy z udziałem czarownicy Mihaeli Minci
24 czerwca 2022 o 19:00

The Influencing Machine
/ *Maszyna wpływu*

Text by / Tekst

Aaron Moulton

Managing Editor

/ Redaktor prowadzący

Marcel Skierski

Copy Editor

/ Redaktor językowy

Charles Gute

Translation

/ Tłumaczenia

Marcin Wawrzyńczak, Joanna Figiel

Proofreading of Polish version

/ Korekta językowa wersji polskiej

Jan Koźbiel

Editorial coordination

/ Koordynacja wydawnicza

Agata Okrasa, Sabina Winkler-Sokołowska

Graphic design

/ Projekt graficzny

Jakub Margasiński / KolorProjekt.pl

ISBN 978-83-67203-05-0

Print

/ Druk

Efekt

Publisher

/ Wydawca

U–jazdowski

Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art
/ Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Jazdów 2, 00–467 Warszawa
www.u-jazdowski.pl

©2022 Author and Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art
/ ©2022 Autor i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art has made every effort to reach the owners and copyright holders of all photographs featured in this publication. Those who have not been identified, we kindly ask to contact the Publishing Department: wydawnictwa@u-jazdowski.pl

/ Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski dołożyło wszelkich starań, aby dotrzeć do wszystkich właścicieli i dysponentów praw autorskich do fotografii zamieszczonych w książce. Osoby, których nie udało nam się ustalić, prosimy o kontakt z Działem Wydawnictw: wydawnictwa@u-jazdowski.pl

