

BŁĘDNIK CODZIEN- NOŚCI

**KSIAŻKA
PRAKTYK
ALTERNATIVA**

GARDEN OF EVERYDAY ERRORS

**ALTERNATIVA
BOOK OF
PRACTICES**

**BŁĘDNIK
CODZIEN-
NOŚCI**

**GARDEN OF
EVERYDAY
ERRORS**

BŁĘDNIK CODZIEN- NOŚCI

—
KSIAZKA PRAKTYK
ALTERNATIVA

EDITED BY:
Aneta Szylak &
Karolina Sikorska

GARDEN OF EVERYDAY ERRORS

—
ALTERNATIVA BOOK
OF PRACTICES

POD REDAKCJĄ;
Anety Szylak
i Karoliny Sikorskiej

SPIS TREŚCI

- 8 ANETA SZYŁAK, KAROLINA SIKORSKA, WSTĘP
- 10 CZYM SĄ ALTERNATIVA?
- 12 NASTAWIĆ SIĘ NA NIEZNANE – KAROLINA SIKORSKA ROZMAWIA Z ANETĄ SZYŁAK O ALTERNATIVA
- 32 **ZWIĄZEK**
- 34 Zorka Wollny, Anna Szwajgier, *Piosenka przy pracy*
- 36 **SOLIDARNOŚĆ**
- 38 Jane Cheandle, *Coronation Brickworks*
- 39 Cora Piantoni, *Na szczytach władzy*
- 40 W ZAMRAŻARCE. KARNAWAŁ „SOLIDARNOŚCI” (1980 –1981) JAKO EKSPLOZJA WYOBRAŹNI POLITYCZNEJ – KUBA MAJMU-REK, KUBA MIKURDA, JANEK SOWA,
- 74 **ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO**
- 78 INNYM SPOSOBEM – WYSTAWA
- 82 Mirosław Bałka, *Transplantacja*
- 84 Lisa Schmidt-Colinet, Alexander Schmoeger i Florian Zeyfang, *Mikrobrygady, wariacje historii*
- 86 ŻYWE DOŚWIADCZENIE, KTÓRE BYŁO DOŚWIADCZENIEM TRANS-FORMUJĄCYM – EDWIN BENDYK ROZMAWIA Z ANETĄ SZYŁAK
- 124 **ALTERNATYWNA GOSPODARKA**
- 126 OLIVER RESSLER, WIZJE POLITYCZNE: ŚWIAT OD NOWA – WYSTAWA
- 128 OŻYWCZE DEBATY O DZIAŁANIACH KOLEKTYWNYCH I DEMOKRACJI – ROZMOWA POMIĘDZY OLIVEREM RESSLEREM I BRUCEM BARBEREM
- 142 **WOJNA**
- 144 HITO STEYERL, ABSTRAKT – WYSTAWA
- 146 Maureen Connor, *System Operacyjny Pokojowy Pentagon*
- 148 **POLITYKA**
- 150 Konrad Pustola, *Ja widzę Ciebie. Czy Ty widzisz mnie?*
- 151 Małgorzata Markiewicz, *The Other is included within the boundary of selfhood (Luce Irigaray)*
- 152 **PRACA**
- 154 Łukasz Bugalski, *Szukając Genius Loci*
- 155 Arne Hendriks, *Animacje*
- 156 Grzegorz Kłaman, *Robot-Nikt*
- 157 Mariusz Waras, *Transformer*
- 158 **ZMIENNA**
- 162 KONRAD PUSTOŁA, WIDOKI WŁADZY – GDAŃSK – WYSTAWA
- 163 Anton Kats, *Audycja radiowa na żywo*
- 164 Jacek Niegoda, *Model ekonomii widzenia*
- 166 **KURATORSTWO**
- 170 Gianni Pettena, *Papier/ Ocean środkowo-zachodni*

- 172 **KONTEKST KURATORSKI**
- 176 OBÓZ SOLIDARNOŚĆ – GDAŃSK – DZIAŁANIA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ
- 178 PRACA I WYPOCZYNEK – WYSTAWA
- 182 Maciej Salamon, *Shipyards Frogger*
- 183 Maja Ratyńska, *Wiatrowy ul*
- 184 Michał Szlaga, *2010 –2012*
- 186 **IMHIBITION**
- 188 Anders Bojen i Kristoffer Orum, *Subiektywna historia Gdańska*
- 190 **UNIEZWYKLENIE**
- 194 ESTRANGEMENT – WYSTAWA
- 198 Ronald van Tienhoven, *Migracja*
- 199 Hiwa K, *With Jim White Once Upon A Time In The West*
- 200 **GLOB/ ŚWIAT**
- 204 Latifa Echakhch, *Gaya (E102). Horyzont 3*
- 205 Ekta Mittal i Yashaswini Raghunandan, *Behind the Tin Sheets*
- 206 **PLACE BUDOWY**
- 208 **ARCHEOLOGIA ODWROTNA**
- 212 WYSPA. TERAZ JEST TERAZ – WYSTAWA
- 215 Jean Christophe Norman, *Ulysses, długa droga*
- 216 Katarzyna Krakowiak, *Rekonstrukcja radiowęzła stocznioowego*

CONTENTS

- 9 ANETA SZYŁAK, KAROLINA SIKORSKA, INTRODUCTION
- 11 WHAT ARE ALTERNATIVA?
- 13 BE PREPARED FOR THE UNKNOWN – ANETA SZYŁAK TALKS TO KAROLINA SIKORSKA ABOUT ALTERNATIVA
- 33 **AFFAIR**
- 34 Zorka Wollny, Anna Szwajgier, *The Work Song*
- 37 **SOLIDARITY**
- 38 Jane Cheandle, *Coronation Brickworks*
- 39 Cora Piantoni, *At the Height of Politics*
- 41 KUBA MAJMU-REK, KUBA MIKURDA, JANEK SOWA, EVENT IN THE ICEBOX. THE CARNIVAL OF SOLIDARITY (1980 –1981) AS AN OUTBURST OF POLITICAL IMAGINATION
- 75 **ALTERNATIVE SOCIETY**
- 78 OTHERWISE – EXHIBITION
- 83 Mirosław Bałka, *Transplantation*
- 84 Lisa Schmidt-Colinet, Alexander Schmoeger and Florian Zeyfang, *Microbrigades, Variations of a Story*
- 87 A LIVING EXPERIENCE THAT WAS A TRANSFORMATIVE ONE – ANETA SZYŁAK TALKS TO EDWIN BENDYK
- 125 **ALTERNATIVE ECONOMY**
- 126 OLIVER RESSLER, POLITICAL IMAGINARIES: MAKING THE WORLD ANEW – EXHIBITION REVITALIZING DEBATES AROUND
- 129 COLLECTIVE ACTION AND DEMOCRACY – A CONVERSATION BETWEEN OLIVER RESSLER AND BRUCE BARBER
- 143 **WAR**
- 144 HITO STEYERL, ABSTRACT – EXHIBITION
- 146 Maureen Connor, *Peace Pentagon*
- 149 **POLITICS**
- 150 Konrad Pustola, *I See You. Do You See Me?*
- 151 Małgorzata Markiewicz, *The Other is included within the boundary of selfhood (Luce Irigaray)*
- 153 **WORK**
- 154 Łukasz Bugalski, *Searching for Genius Loci*
- 155 Arne Hendriks, *The Animations*
- 156 Grzegorz Kłaman, *Worker-Nobody*
- 157 Mariusz Waras, *Transformer*
- 159 **SHIFTING**
- 162 KONRAD PUSTOŁA, VIEWS OF POWER – GDAŃSK – EXHIBITION
- 163 Anton Kats, *Live Radio Show*
- 164 Jacek Niegoda, *The Model for The Economics of Vision*
- 167 **THE CURATORIAL**
- 170 Gianni Pettena, *Paper / Midwestern Ocean*
- 173 **CURATING CONTEXT**
- 176 SOLIDARNOŚĆ CAMP – GDAŃSK – ACTIONS IN PUBLIC SPACE
- 178 LABOUR & LEISURE – EXHIBITION
- 182 Maciej Salamon, *Shipyards Frogger*
- 183 Maja Ratyńska, *Wind Hive*
- 185 Michał Szlaga, *2010 –2012*
- 187 **IMHIBITION**
- 188 Anders Bojen and Kristoffer Orum, *A Subjective History of Gdańsk*
- 191 **ESTRANGEMENT**
- 194 ESTRANGEMENT – EXHIBITION
- 198 Ronald van Tienhoven, *Migration*
- 199 Hiwa K, *With Jim White Once Upon A Time In The West*
- 201 **GLOBE / WORLD**
- 204 Latifa Echakhch, *Gaya (E102). Horizon 3*
- 205 Ekta Mittal i Yashaswini Raghunandan, *Behind the Tin Sheets*
- 207 **BUILDING SITES**
- 209 **REVERSED ARCHEOLOGY**
- 212 WYSPA. NOW IS NOW – EXHIBITION
- 215 Jean Christophe Norman, *Ulysses, a long way*
- 216 Katarzyna Krakowiak, *Reconstruction of Shipyards Broadcasting Center*

218 **BRĄZOWE POKOJE / SZARE HALE**

221 Sjeff Henderickx, *Wejście / Wyjście*

222 **MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ**

226 **MATERIALNOŚĆ – WYSTAWA**

230 Hiwa K, *Gdańsk / Stocznia*

232 Partizan Publik we współpracy z Arne Hendriksem, *Akademia Pracy* (Warsztat Gastiewa)

233 Grzegorz Kłaman, *Maszyny wracają do fabryk*

234 **BEZFOREMNE**

236 Dominika Skutnik, *Chrysalis*

237 Jolan van der Wiel, *Jednostka produkcyjna – stółek grawitacyjny*

238 Yona Friedman, *Improwizowany prototyp z serii „Obłoki”*

240 **WERNAKULARNOŚĆ**

242 Sylvie Réno, *Przedmioty znalezione i wysiłek przetwarzania Świata*

243 Julie Luzoir, *Kolejka*

244 Alice Aycock, *Głina 2*

246 Tomasz Bersz, Marian Misiak, *nieznany Pracownik Stoczni, Pismo stoczniowe*

248 **WERNAKULARNOŚĆ – WYSTAWA**

256 Anna Królikiewicz, *Ślady proste*

258 **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

262 **CODZIENNOŚĆ – WYSTAWA**

266 Ewa Partum, *Nic nie zatrzyma idei sztuki*

267 Maciej Salamon, *Zielnik stoczniowy 2015*

268 **DO JUTRA! IDEOLOGIE PRZESTRZENI MIASTA I TAKTYKI JEGO ZAMIESZKANIA – WYSTAWA**

270 **OGRÓD**

272 Lendlabor, *Otwarty ogród*

280 Anna Królikiewicz, *Herba / territorium / herbarium*

285 Michał Znojek, *Bomba nasienna*

286 Ernst van der Hoeven, *Rdza bezczynności (tajemnicze ogrody / publiczne tajemnice)*

827 Elżbieta Jabłońska, *Nieużytki Sztuki. Dzierżawa pod uprawę*

288 **DIALOGICZNOŚĆ**

290 Sławomir Lipnicki, *Sąsiedztwo warzyw*

292 Elżbieta Jabłońska, *Jaracza 12 – 13*

296 Konrad Pustola, *Stawinoga*

305 **ANETA SZYŁAK, DLA KONRADA PUSTOŁY**

306 **MIEJSCE PRACY**

308 MML Studio i Rafał Dziemidok, *Taniec Stoczni*

310 MML Studio, *Praca maszyn*

311 Michał Szłaga, *Pikselowe prostytutki*

312 **KUBA SZREDER, WIRTUALNE EKONOMIE**

322 **MARCHEWKA**

324 Jadwiga Sawicka, *Módl się*

326 **PRACA DARMOWA**

328 Jacek Niegoda, *Ćwiczenia praktyczne z bezpieczeństwa i higieny pracy przy rewitalizacji post-robotniczych terytoriów*

348 **STAZYSTA**

350 Anna Reinert, *Bez tytułu*

352 **MANIFEST NICNIEROBIENIA**

356 **ZACZĄĆ OD ŚRODKA**

358 Hiwa K, *Kawalerka*

360 **OD „JEŚLI TAK” DO „JAK GDYBY”**

362 **DEMOKRACJA PERFORMATYWNA**

366 Barbara Gamper, *Wcielajcie! (Czwórka porusza jednym), zbiorowość samodzielnie zorganizowana*

368 Linda Pollack, *Habeas Lounge*

369 Kareem Ibrahim & Linda Pollack, *To wszystko jest wyjątkowe*

370 **AFEKT**

372 Anna Kalwajtys z zespołem, *Odtworzenie performansu Heleny Almeidy – bez tytułu*

374 Mateusz Herczka, *Funkcjonalne oprogramowanie przestrzeni do udzielania ślubu obiektom*

376 Chicago Boys: *while we were singing they were dreaming* – koncert

378 **ALTERNATIWA PARAPETÓWKA: SEKRETY I KŁAMSTWA – WYSTAWA**

380 **ALTERNATIWA PARAPETÓWKA: KRYTYCZNE SPIĘCIA – NA KRĘTYCH DROGACH PRODUKCJI ARTYSTYCZNEJ – BARKAMP**

382 **HARD-CORE, ŚCIŚLE CYFROWE – WYSTAWA**

386 **KALENDARIUM**

398 **INDEKS OSÓB**

CONTENTS

219 **BROWN ROOMS / GREY HALLS**

221 Sjeff Henderickx, *Input / Output*

223 **MATERIAL PERFORMATIVITY**

226 **MATERIALITY – EXHIBITION**

230 Hiwa K, *Gdańsk / Shipyard*

232 Partizan Publik in cooperation with Arne Hendriks, *Academy of Work* (Gastev's workshop)

233 Grzegorz Kłaman, *Return to Factories*

235 **FORMLESS**

236 Dominika Skutnik, *Chrysalis*

237 Jolan van der Wiel, *Gravity Stool – Production Unit*

238 Yona Friedman, *Prototype Improvise De Type “Nuage”*

241 **VERNACULARITY**

242 Sylvie Réno, *Found objects and the endeavor for the revaluation of the World*

243 Julie Luzoir, *The Queue*

244 Alice Aycock, *Clay 2*

247 Tomasz Bersz, Marian Misiak, *unknown Shipyard Worker, Shipyard Typeface*

248 **VERNACULARITY – EXHIBITION**

256 Anna Królikiewicz, *Simple Traces*

259 **EVERYDAY LIFE PRACTICES**

262 **EVERYDAYNESS – EXHIBITION**

266 Ewa Partum, *Nothing stops the idea of art*

267 Maciej Salamon, *Shipyard Herbarium 2015*

268 **TILL TOMORROW! IDEOLOGIES OF CITY PLANNING AND THE TACTICS OF DWELLING – EXHIBITION**

271 **GARDEN**

272 Lendlabor, *Open garden*

280 Anna Królikiewicz, *Herba / territorium / herbarium*

285 Michał Znojek, *Seed bomb*

286 Ernst van der Hoeven, *Rest Rust (secret gardens / public secrets)*

287 Elżbieta Jabłońska, *Art Wastelands. Agricultural land for lease*

289 **DIALOGICITY**

290 Sławomir Lipnicki, *The Neighbourhood of Vegetables*

292 Elżbieta Jabłońska, *Jaracza 12 – 13*

296 Konrad Pustola, *Stawinoga*

305 **ANETA SZYŁAK, FOR KONRAD PUSTOŁA**

307 **WORKPLACE:**

308 MML Studio and Rafał Dziemidok, *The Shipyard Dance*

310 MML Studio, *The Work of Machines*

311 Michał Szłaga, *Pixel Prostitutes*

313 **KUBA SZREDER, VIRTUAL ECONOMIES**

323 **CARROT**

324 Jadwiga Sawicka, *Pray*

327 **FREE LABOUR**

328 Jacek Niegoda, *Practical exercise in health and safety of work on revitalising post working-class territories*

349 **INTERN**

350 Anna Reinert, *Untitled*

353 **NON-DOING MANIFESTO**

357 **STARTING FROM THE MIDDLE**

358 Hiwa K, *One Room Apartment*

361 **FROM ‘WHAT IF’ TO ‘AS IF’**

363 **PERFORMATIVE DEMOCRACY**

366 Barbara Gamper, *Incorporate! (Four Moving One), self-organized collectivity*

368 Linda Pollack, *Habeas Lounge*

369 Kareem Ibrahim & Linda Pollack, *Everything is Exceptional*

371 **AFFECT**

372 Anna Kalwajtys with the team, *Reenacting of Helena Almeida's performance – untitled*

374 Mateusz Herczka, *Functional Programming for Space to Marry Objects*

376 Chicago Boys: *while we were singing they were dreaming* – concert

378 **ALTERNATIWA HOUSEWARMING: SECRETS AND LIES – EXHIBITION**

380 **ALTERNATIWA HOUSEWARMING: CRITICAL MALFUNCTION – ON THE WINDING ROADS OF ARTISTIC PRODUCTION – BARCAMP**

382 **HARD-CORE, STRICTLY DIGITAL – EXHIBITION**

386 **CHRONOLOGY**

398 **INDEX TO NAMES OF PERSONS**

WSTĘP

Błędnik codzienności. Książka praktyk Alternativa to propozycja metodologiczna o strukturze labiryntowej. Dzięki tej publikacji obejmującej lata 2010 – 2015 pokazujemy Alternativa jako (nie)spójny projekt, którego kręgosłup stanowią hasła Słownika Alternativa. Materiał ułożony został zgodnie z tagami idei powracających w różnorodnych przedsięwzięciach Alternativa. Strony książki nie muszą więc być czytane po kolei, ale według słów kluczowych, czyli na zasadzie tytułowego błędnika – ogrodu o rozwidlających się ścieżkach. Błędnik (*Irrgarten*) to nazwa pierwszego publicznego ogrodu w XVII-wiecznym Gdańsku, który w topografii miasta przetrwał tylko w nazwie „most na Błędniku”. Stanowił ogród w formie labiryntu, na którego ścieżkach można było się łatwo pogubić. Został on później zlikwidowany, w XIX wieku odtworzono go w nieco innej lokalizacji, choć i tam został zniszczony. Błędnik wywołuje skojarzenia z borgesowskim „ogrodem o rozwidlających się ścieżkach”, idealną księgą, hipertekstualnym labiryntem, gdzie różne wątki – pozornie ze sobą niezwiązane – są w istocie w bardzo ścisłych relacjach. Prezentowana książka stanowi ponadto pewną mapę myślową, jest trochę zbiornikiem idei, trochę polem zdarzeń. Oprócz haseł Słownika składa się z prezentacji prac, różnorodnych działań i wystaw oraz tekstów i wywiadów. Dwujęzyczna publikacja daje obraz różnych kontekstów, sensów i efektów działań, zaprasza do uważnego przyjrzenia się praktykom kulturowym i artystycznym, zaistniałym w ciągu kilku lat trwania Alternativa. Z jednej strony to rekapitulacja wydarzeń i projektów mających miejsce w ramach festiwalu w latach 2010 – 2015, spełniająca funkcje dokumentacyjne i archiwalne, z drugiej zaś – publikacja ta próbuje krytycznie przyglądać się dotychczasowym osiągnięciom i łączyć czasem odległe wątki teoretyczne w jedną całość. „Błędnik codzienności” zbiera również kluczowe momenty, performatywne projekty nieudokumentowane w innych publikacjach, a także wątki teoretyczne festiwalu i przedstawia je w nowej edycji i formule. Wierzmy, że książka uruchomi nowe konteksty odczytań już zaistniałych praktyk oraz pozwoli z ciekawością a czasem i czułością obserwować, przemyśliwać i oczekiwać także nowej wiedzy i doświadczeń, wyrastających z pola artystycznej i kuratorskiej produkcji.

INTRODUCTION

Garden of Everyday Errors. The Book of Alternativa Practices is a methodological publication structured like a labyrinth. Thanks to this publication which covers the years 2010 – 2015 we show Alternativa as a (non) coherent project bound together by the spine of the Alternativa Glossary Terms. The material was arranged in compliance with the idea tags which are recurrent in Alternativa's various undertakings. The book's pages don't have to be read in the proper sequence but in accordance with the key words – this is what the labyrinth in the title is, a garden with diverging paths. Błędnik (*Irrgarten*) is the name of Gdańsk's first public garden in the 17th century which in the topography of the city is survived only by the name of the Błędnik Bridge. It was a labyrinth garden in the paths of which one easily got lost. It was later removed only to be rebuilt in the 19th century in a different location but also it was destroyed there. Błędnik evokes a connotation with Borges' "Garden of Forking Paths", an ideal book, and a hypertext fiction labyrinth where various plots seemingly unrelated to one another are actually very closely related. Our book is also a thought map; it is partly a container of ideas and partly a field of events. Apart from the Glossary terms the book contains presentations of works, various undertakings, exhibitions, texts and interviews. The bilingual publication gives the reader a picture of various contexts, the sense and the effects of actions; it invites one to take a closer look at cultural and artistic practices which have taken place within the few years of Alternativa's existence. On the one hand that is a recapitulation of events and projects which took place as part of the Alternativa festival in 2010 – 2015 which functions as an archiving and documenting tool. On the other hand, the publication tries to look critically at the achievements up till now and connect the sometimes distant theoretical traits into one integral whole. *Garden of everyday errors* also gathers key moments, performative projects undocumented in other publications as well as theoretical traits of the festival and presents them in a new edition and formula. We believe that this book will set in motion new contexts of reading the practices which had already taken place and – with curiosity and sometimes even tenderness – will allow for observation, thinking things over and expecting new knowledge and experiences to arise from the realm of artistic and curatorial production.

CZYM SA ALTERNATIVA?

Alternativa poszukują nowych dróg dla sztuki i jej roli społecznej. Każdego roku podejmujemy działania wzmacniające relację pomiędzy lokalnym kontekstem, problemami współczesnego świata, pracą artystów i codzienną praktyką kuratorską. Jest to program składający się z międzynarodowych wystaw sztuki, wydarzeń artystycznych, publikacji i spotkań.

Alternativa stawia wyzwanie typowej formule festiwalu. Jest to raczej cykl programowy rozłożony w czasie, który jest platformą prezentacji sztuki oraz akumulacji i dystrybucji wiedzy. Jego funkcja jest nie tylko prezentacyjna, ale też badawcza. Interesuje nas zarówno wiedza systematyczna i formalna, jak i nieformalne oraz nietypowe metody jej uzyskiwania. Wierzymy, że sztuka współczesna i praktyka kuratorska nie reprodukuje wiedzy, ale są drogą ku niej. Projekt Alternativa to szereg powiązanych elementów:

BADANIA – w celu przygotowania wystaw i innych wydarzeń przez artystów i kuratorów;

MOBILNOŚĆ – artystów, intelektualistów i kuratorów;

PRODUKCJA – nowych prac artystycznych, nowych publikacji, nowych wystaw;

ARCHIWIZACJA I DYSTRYBUCJA – baza danych, digitalizacja, archiwum, projekt powiązanych stron internetowych;

DYSKUSJA – debaty, konferencje, warsztaty, dyskusje panelowe;

PREZENTACJA – wystawy sztuki współczesnej, performance;

PRZEBYWANIE RAZEM – warsztaty, koncerty i inne wydarzenia.

EN—11

WHAT ARE ALTERNATIVA?

We at Alternativa are constantly seeking new paths for art and its social role. Each year, we undertake activities to strengthen the relations between the local context, the problems of the contemporary world, the work of artists and everyday curatorial practice.

Alternativa questions the classic form of a festival, being an ongoing program cycle that constitutes a platform for presenting art as well as accumulating and distributing knowledge. It not only exhibits, it also investigates. We are interested in both, systematic and formal knowledge as well as the informal and extraordinary methods by which it is gained. We believe that contemporary art and curatorial practice do not reproduce knowledge but offers means of acquiring it. The Alternativa project comprises a range of associated elements:

RESEARCH – performed by artists and curators as necessary for the preparation of exhibitions and other events;

MOBILITY – with reference to artists, intellectuals and curators;

PRODUCTION – of new works, new publications, new exhibitions;

PRESERVATION AND DISTRIBUTION including creating databases, digitalization, archiving, websites;

DISCUSSION – debates, conferences, workshops, panel discussions;

PRESENTATION – contemporary art exhibitions, performance;

BEING TOGETHER – workshops, concerts and other events.

NASTAWIĆ SIĘ NA NIE- ZNANE

KAROLINA SIKORSKA: „Błędnik codzienności” to dwuletni projekt (2014–2015), realizowany w ramach Festiwalu Alternativa, odnoszący się do poszukiwania wiedzy w praktykach życia codziennego. Praktyki życia codziennego – jak mówi Michel de Certeau – mają moc przekraczania symbolicznych i materialnych granic, narzucanych odgórnie zwykłym mieszkańcom miast, umożliwiając twórcze przetwarzanie otoczenia społecznego. Jak rozumiesz zatem sformułowanie „Błędnik codzienności”?

ANETA SZYŁAK: Zaczniemy od tego, że w niedalekiej okolicy stoczni znajdował się kiedyś historyczny ogród o nazwie Błędnik (niem. *Irrgarten*). Dziś ślad toponimiczny po nim znajdujemy w nazwie mostu na Błędniku. Nazwa pochodziła od takich roślinnych labiryntów, jakie znamy z historycznych założeń parkowych czy ogrodowych. Jak wiemy, w literaturze, głównie dzięki Borgesowi, labirynt stał się metaforą książki, biblioteki lub wiedzy. Odkąd swoją praktykę kuratorską związałam ze stoczną, zaczęłam wracać do takich konceptów jak palimpsest czy labirynt, bo ważna jest dla mnie niekompletność, nieciągłość, nie-emożność uzyskania kompletnego obrazu, błędzenie, nieoczywistość. Dla mnie błędnik jest obrazem tej gęstwiny znaczeń, przez którą się trzeba było w stoczni przedzierać. Tak więc jest tu wszystkim po trochu: miejscem zagubienia i odnajdywania ścieżek. Ale znowu zaczerpnięta od de Certeau codzienność to właśnie taktyczne poranie się z tą gęstwiną, poprzez wytwarzanie nowych relacji i powiązań. Ma to szczególne znaczenie też, jeśli chodzi o sytuację stoczni, której przyszłość zależy od rozmaitych działań strategicznych, mechanizmów finansowych i innych pozostających poza naszą kontrolą procesów. Wobec nich pozostaje więc tylko uporczywie manifestować życie.

BE PREPARED FOR THE UNKNOWN

ANETA SZYŁAK
TALKS TO
KAROLINA
SIKORSKA
ABOUT
ALTERNATIVA

KAROLINA SIKORSKA: Garden of Everyday Errors is a two year project (2014–2015) that was implemented as part of the Alternativa Festival which refers to the search for knowledge in everyday practices. Everyday practices – as Michel Certeau says – have the power to exceed symbolic and material limits, imposed on the ordinary inhabitants of cities, and they facilitate a creative reconstruction of the social surrounding. How do you understand the title „Garden of Everyday Errors”?

ANETA SZYŁAK: Let’s begin with the fact that not far from the shipyard there used to be a historical garden called Błędnik (German: *Irrgarten*; English: Labyrinth). Today we can find traces of that name in the name of the “Błędnik” bridge. The name came from hedge mazes which we know from historical park and garden designs. As we know, in literature, mainly thanks to Borges, the labyrinth has become a metaphor for books, libraries and knowledge. Since my curatorial experience has been related to the shipyard I started returning to concepts such as the palimpsest or the labyrinth because what matters for me is the incompleteness, the discontinuity, the inability to get the full picture, meandering, non-obviousness. For me the “garden of everyday errors” is a picture of that thicket of meanings through which we had to fight our way. So, it’s a bit of everything: a place where one’s lost but also a place where we can find ways. But again the everydayness taken from Certeau is the tactical management of that thicket by creating new relationships and connections. It has a particular meaning also in terms of the shipyard’s situation the future of which depends on various strategic actions, financial mechanisms and other processes which are beyond our control. That’s why all we can do is persistently manifest life.

KS What part do the exhibitions *Everydayness* (2014) and *Vernacularity* (2015) play in this context?

- KS** Jaką rolę w tym kontekście odgrywają wystawy *Codziennosc* (2014) i *Wernakularność* (2015)?
- AS** Odgrywają rolę katalogującą różnego rodzaju praktyki lokalne, banalne i zwyczajne, poprzez stosowanie „nieartystycznych” materiałów, kolektywną wytwórczość cudzych dzieł, powtarzanie prostych czynności. Szukałyśmy form, które powstają przygodnie lub mechanicznie albo w wyniku działania przyrody. Pracowałyśmy z artystami, którzy potrafią te formy znaleźć, zidentyfikować ich nieoczywistą urodę i odkryć wiedzę, która za nimi się ukrywa. Kuratorstwo, jakie uprawiam w stoczni, to kuratorstwo kontekstu a nie sztuki.
- KS** Czy to ze względu na odwołanie do życia codziennego w ostatnich dwóch latach w czasie festiwalu tak znaczące okazały się działania ogrodnicze?
- AS** Projekt ogrodu był moją spontaniczną reakcją na rozebranie plotu, biegnącego wzdłuż ulicy Jaracza, jaki dzielił budynek Wyspy, w którym było moje biuro, od sąsiadujących kamienic. Wiedziałam, że kiedyś to nastąpi i bardzo chciałam udokumentować ten moment, jednak właściciel terenu pomimo obietnic nie powiadomił nas. Pewnego ranka zobaczyłam jeszcze w domu powalony spychaczem płot na Facebooku. Pobiełam do stoczni, nie było już czego dokumentować. Znienacka znaleźliśmy się w mieście. Wybiegła do nas sąsiadka, zawołała do mnie „co teraz robimy”? Wszyscy byliśmy w szoku. Podjęłam starania o to, aby nastąpił remont ulicy Jaracza i Robotniczej, przeprowadziliśmy sami konsultacje z mieszkańcami. To był moment, kiedy trzeba było zrobić coś praktycznego. Zaangażowały się służby miejskie. Po nieco ponad roku estetyka i bezpieczeństwo uległy poprawie i otoczenie stało się wyraźnie spójniejsze i bardziej miejskie. W tym samym mniej więcej czasie poznałam dwie młode urbanistki, które na konferencji w Austrii pokazywały swój dyplomowy projekt – Lendlabor. Anna Resch i Lisa Enzenhofer w dzielnicy Grazu o nazwie Lend stworzyły propozycję niedrogich, partycypacyjnych interwencji w otoczenie, tak, aby życie zaczęło się tam pojawiać pomimo beznadziejnych okoliczności. Kuchnie, place zabaw, ogródki. Było jasne, że właśnie ich potrzebujemy w Gdańsku. Zaprosiłam je w 2013 roku, aby pokazały metodologię i przebadaly teren. Od wiosny 2014 roku wraz z lokalną koordynatorką Basią Tusk i studentami z politechniki, animatorkami z ECS i całą masą innych osób zaczęły współpracować z mieszkańcami okolicznych domów nad powstaniem ogrodu. Był też równoległy projekt *Nieużytki Sztuki* Elżbiety Jabłońskiej, który animowała Ewa i Elżbieta Okroy pod Halą B90,

- AS** They catalogue various kinds of local practices, banal and ordinary ones, through the utilization of “non-artistic” materials, through the collective productivity of the works of others and the repetition of simple activities. We were looking for forms which are created by accident or mechanically or as a result of natural processes. We worked with artists who know how to find these forms, identify their non-obvious beauty and unveil the knowledge which is hidden within them. The curatorship I practice in the shipyard is a curatorship of context and not of art.
- KS** Was it due to the references to everyday life that in the last two years during the festival the gardening practices turned out to be so significant?
- AS** The garden project was my spontaneous reaction to the demolition of the fence which was dividing the Wyspa building with my office in it, from the neighboring residential buildings. The fence ran along Jaracza street. I knew that was going to happen one day and I really wanted to document that moment, however the owner of the property did not inform us despite previous assurances. One morning I was still at home when I saw the fence being demolished by a bulldozer on Facebook. I ran to the docks and there was nothing to document anymore. Suddenly we were in the city. A woman from the neighborhood ran outside and called to me, “What are we gonna do now”? We were all shocked. I started making every effort to get the renovation of the Jaracza and Robotnicza street to happen, we carried out consultations with the citizens on our own. That was a moment when something practical had to be done. The city services got engaged. After a little more than a year the aesthetics and safety were improved and the area became significantly quieter and more city-like. More or less at the same time I met two young city planners who at a conference in Austria showed their diploma project – Lendlabor. Anna Resch and Lisa Enzenhofer in the neighborhood of Graz called Lend came up with a proposal of inexpensive, participant interventions in the area, so that life would start to appear there despite the prevailing hopeless circumstances. Kitchens, playgrounds, gardens. It was clear that these are the things we needed in Gdańsk. I invited them in 2013 to show their methodology and inspect the area. Since spring 2014 along with a local coordinator Basia Tusk and students from the Technical University, ECS project coordinators and a lot of other people, we started cooperating with the locals living in the area to build the garden. There was also a parallel project “Art Wastelands” by Elżbieta Jabłońska which was

ale także w Otwartym Ogrodzie. Ogród zmieniał sposób postrzegania tej jałowej ziemi, jaką stała się stocznia. Nagle stało się oczywiste, że życie jest możliwe. Ogród też przyciągnął inną niż zazwyczaj publiczność – dzieci i osoby starsze. Projekt trwał też latem 2015 roku i mam nadzieję – będzie kontynuowany. Takie projekty wymagają wielkiego zaangażowania, bo ogród trzeba cały czas pielęgnować, więc i podtrzymywać nieustająco atmosferę zaangażowania. W tym sensie zrobienie wystawy to znacznie prostsza sprawa.

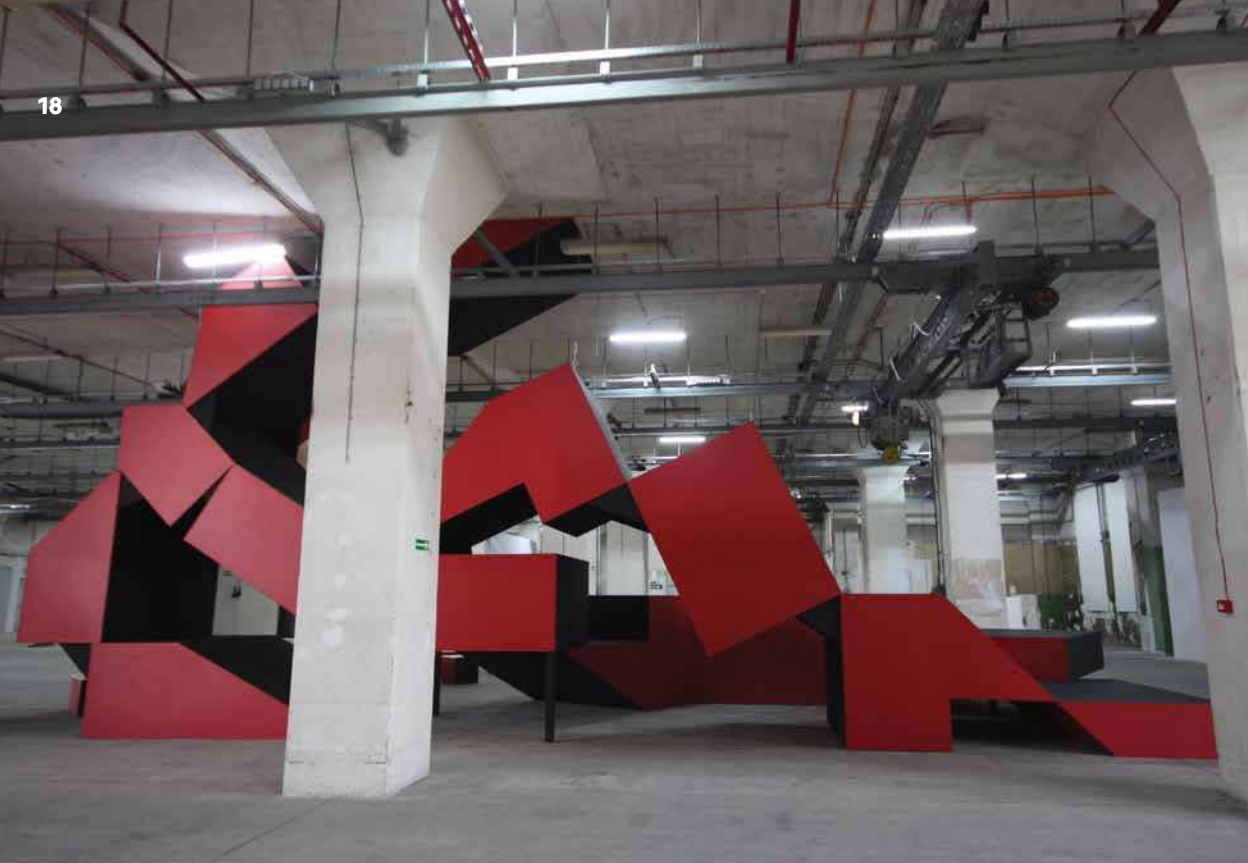
KS Alternativa była od 2010 roku czymś więcej niż festiwal, niż same wystawy sztuki. To także wiele działań edukacyjnych, performatywnych, w przestrzeni publicznej. To zbieranie i analiza, krytyczne przyglądanie się i badanie rzeczywistości kulturowej – tej wokół gdańskiej stoczni, ale także globalnej. Jak dzisiaj widzisz to zdarzenie?

AS Dla mnie Alternativa to przedsięwzięcie przede wszystkim poznawcze. Nie chodzi tu tyle o sztukę, tylko o to, na ile ona sama może być narzędziem poznania rzeczywistości, w jakiej funkcjonujemy – i tej lokalnej, i tej związanej z szerokim, globalnym, usieciowionym kontekstem. Najlepiej moje pierwotne intencje oddawała właśnie edycja 2010, gdy w mroźny grudniowy weekend odbył się szereg wydarzeń, będących publiczną produkcją wiedzy. Chodziło nam o atmosferę spotkania, w której różne publiczności – i ta nastawiona na emocję zdarzenia, i ta chcąca rozmawiać i dyskutować, a także ta, która chce słuchać lub się gimnastykować – spotykały się i ocierały o siebie. To właśnie wtedy wiele miejsca poświęciliśmy sprawom ekonomii, globalnej ekspansji neoliberalizmu, migracji i wielokulturowości w projekcie Hiwy K „Chicago Boys: While we were singing they were dreaming” Ich publiczne performowanie badań nad neoliberalizmem, wojną i migracją i popowe numery z lat 70-tych śpiewane w różnych bliskowschodnich językach zakończyły się wspólnym odśpiewaniem z publicznością „Kryzysowej narzeczonej” Lady Pank. Zależało nam na pokazaniu wspólnego nam wszystkim uwikłania. Tego, że te odległe miejsca objęte wojną są częścią pewnej sekwencji wydarzeń i są też powiązane z naszym, tak by się wydawało – odmiennym doświadczeniem. Jesteśmy częścią sekwencji wydarzeń. Wystawa w 2010 roku była pokazem w czasie i działaniem w przestrzeni. W dwudziestopięcioletnim mrozie wpuszczaliśmy małe grupy zwiedzających z przewodnikiem do zupełnie ciemnej sali. Przewodnicy prowadzili grupy w hali, w której nagle coś się wyświetlało, ktoś działał, w jakimś miejscu wydobywał się zapach róż, wyrastały nadmuchiwane rzeźby,



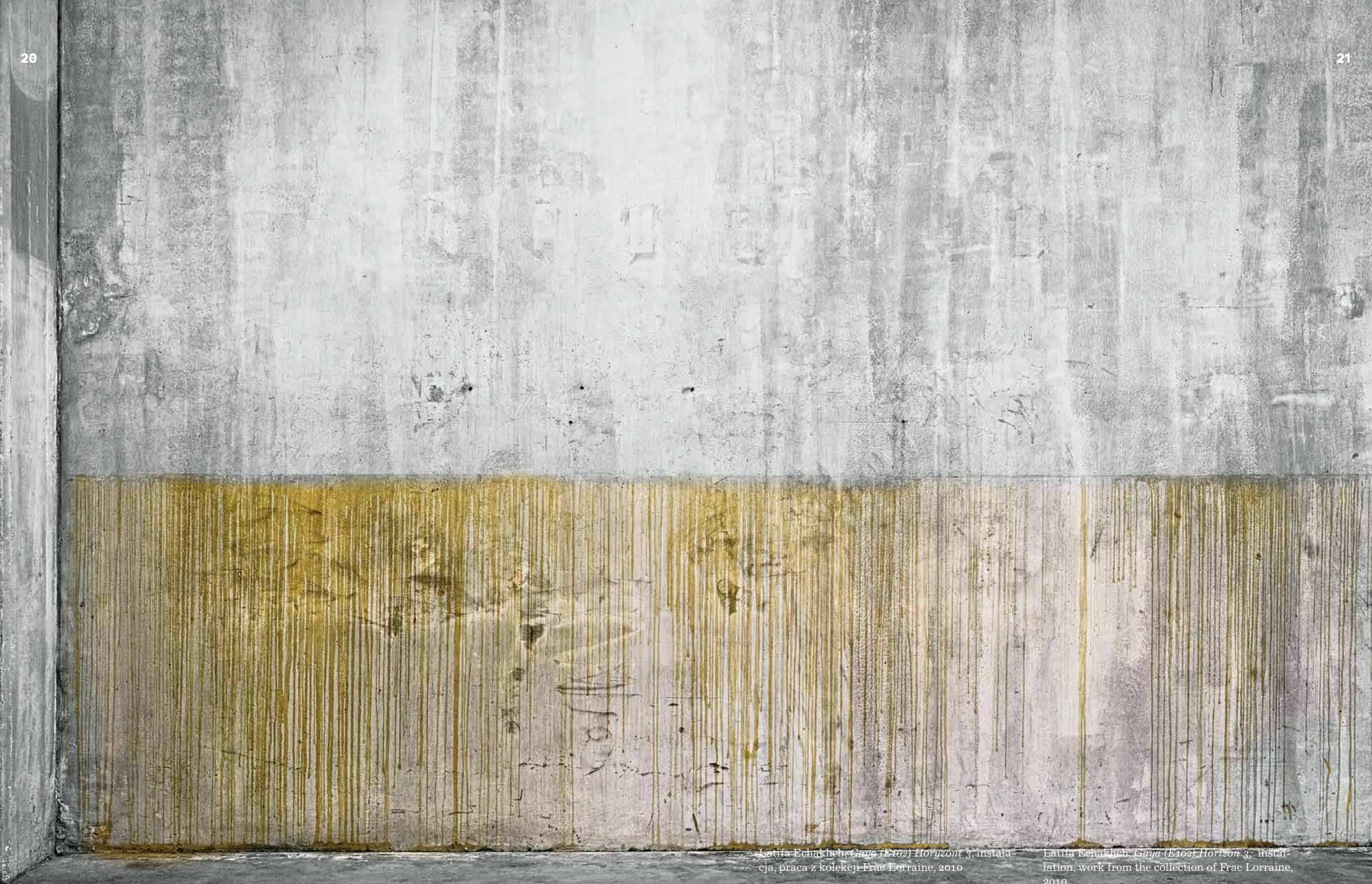
NA GÓRZE: Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.mov File*, wideo, 2013
NA DOLE: Hito Steyerl, *Abstrakt*, 2012

ON TOP: Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.mov File* video, 2013
ON BOTTOM: Hito Steyerl, *Abstrakt*, 2012



Mariusz Waras, *Transformer*, instalacja, 2011

Mariusz Waras, *Transformer*, instalacja, 2011



Latifa Echakhch, *Gaya (E102) Horizon 3*, instalacja, praca z kolekcji Frac Lorraine, 2010

Latifa Echakhch, *Gaya (E102) Horizon 3*, installation, work from the collection of Frac Lorraine, 2010



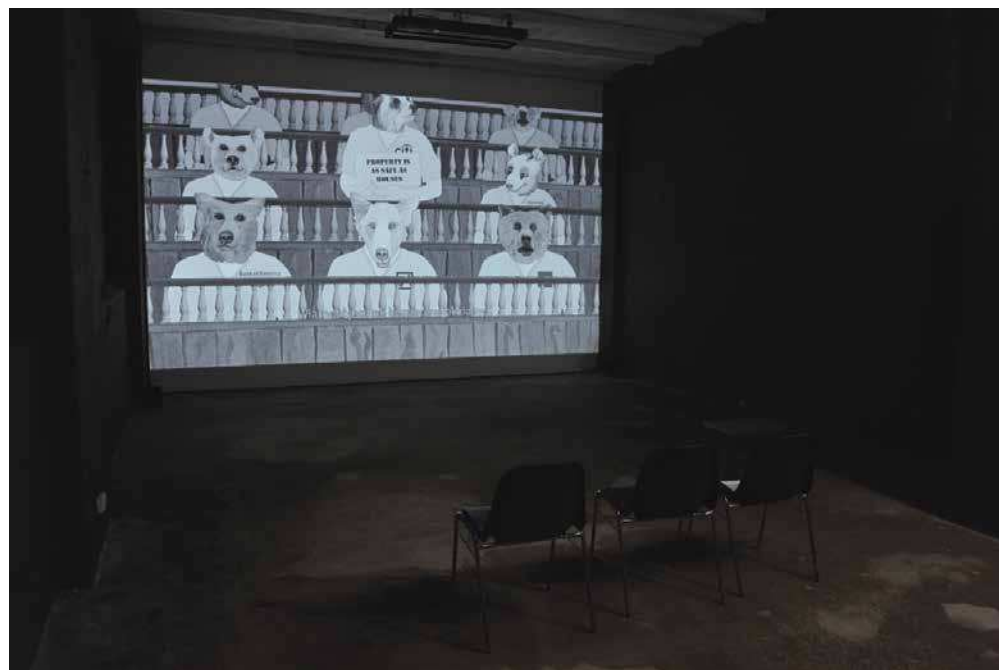
Oliver Ressler, *Plądrowanie*, 2013

Oliver Ressler, *The Plundering*, film, 2013



Oliver Ressler, *Socjalizm zawiódł, kapitalizm zbankrutował. Co dalej?*, film, 2010

Oliver Ressler, *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What comes Next?*, film, 2010



Oliver Ressler & Zanny Begg, *Niedźwiedź przez byka obnażony*, film, 2012

Oliver Ressler & Zanny Begg, *The Bull Laid Bear*, film, 2012



Oliver Ressler, *Zajmij plac*, 3-kanalowa instalacja wideo, 2012

Oliver Ressler, *Take the Square*, 3-channel video installation, 2012



Hito Steyerl, *Czy muzeum jest polem walki?*,
video, 2013

Hito Steyerl, *Is The Museum a Battlefield?*,
video, 2013

coordinated by Ewa and Elżbieta Okroy outside of the B90Hall but also in the Open Garden. The garden changed the way that the wasteland of the docks was perceived. Suddenly it became obvious that life is possible. The garden also attracted a different audience than usual – children and elderly people. The project also lasted to the Summer of 2015 and I hope that it will be continued. Projects like that one require a lot of involvement because it has to be looked after continuously so the atmosphere of involvement has to also be sustained. In that sense organizing an exhibition is a much simpler thing to do.

KS Since 2010 Alternativa was something more than a festival, than only art exhibitions. It also involved many educational, performative and public space operations. It meant collecting, analyzing, critical observation and the examination of cultural reality – that reality around the Gdańsk dockyard but also the global cultural reality. How do you see that event today?

AS For me Alternativa is mainly a learning experience. It is not as much about art but it's about the extent to which art can be a tool to learn about the reality we function in – the local one and the one related to the wider, global and networked context. The 2010 edition expressed my primary intentions best, when on a freezing, December weekend a series of events took place, which were a public production of knowledge. Our aim was to achieve the kind of atmosphere in that meeting in which different audiences – the one expecting emotions from that event, the one which wanted to talk and discuss, and the one which wanted to listen and exercise – would meet and brush against each other. That is when we devoted a lot of room to the issues of economy, the global expansion of neo-liberalism, migration and multiculturalism in the project by Hiwa K “Chicago Boys: While we were singing they were dreaming”. Their public performance of research on neo-liberalism, war and migration and pop hits from the 70's sang in different closely related eastern languages culminated with the organizers and the entire audience singing “Kryzysowa narzeczoną” [Crisis Fiancée] by Lady Pank. We wanted to show that we have that involvement in common; that these places, far from one another, are a part of a particular sequence of events and that they are related to our seemingly different experience. We are a part of a sequence of events. The exhibition of 2010 was a show in time and an operation in space. With an air temperature of 20 degrees Celsius below zero we let in small groups of visitors with a guide to a completely dark room. The guides walked the groups in a hall in which suddenly something was screened, somebody

zapalał się neon. Po około 30 minutach gości wyprowadzano, wchodzili następni. Odbýwały się też inne koncerty, np. muzyki industrialnej, odbywały się barkampy, Pecha Kucha, dyskusje i performansy. Powstała wtedy grupa osób, z której znaczącą częścią pracowaliśmy dalej. Bardzo mi zależało na takiej kontynuacji. Dlatego też niektórzy kuratorzy i artyści czy autorzy pojawiali się częściej, bo ich praktyki wydawały się skuteczne w rodzaju akumulacji. Tych wyjść poza formułę wystawy było sporo też w następnych latach – m.in. takie działania jak Wirtualna Strefa Ekonomiczna Kuby Szredera, Obóz Solidarność z całym bogatym programem działań, performansy Zorki Wollny, Hiwy K, Anny Kalwajtys, Katarzyny Krakowiak, Barbary Gamper, Arne Hendriksa i wielu innych. Chodziło mi głównie o to, żeby wytworzyć i sytuacje przebywania, i tkankę języka, jakim moglibyśmy mówić o naszym usytuowaniu geopolitycznym, kulturowym i społecznym. Oprócz wystawy głównej były też mniejsze projekty wystawowe z kluczowymi dla projektu artystami.

KS A jak ta sytuacja wygląda dziś? W 2015 roku nadal potrzebujemy dyskusji o Stoczni, rozmów z sąsiadami, spotkań dotyczących przyszłości tych miejsc i związanych z nimi ludźmi? Co się zmieniło przez ten czas?

AS Równolegle a czasami w ramach Alternativa – jak w Obozie Solidarność w 2011 roku, a jeszcze bardziej w wystawie *Materialność* w 2012 – braliśmy udział w dyskusji nad ochroną dziedzictwa stocznioowego, w pracach Rady Interesariuszy Młodego Miasta. To był bardzo nerwowy okres, dochodziło do licznych sporów wokół interpretacji tego, co jest ważne i co i dlaczego należy chronić. Powstały dokumenty, które częściowo uregulowały sprawy ochrony, ale też myślę, że cała debata, jaka przetoczyła się przez media, i którą można przeczytać na blogu „Młode Miasto”¹, była wielkim przedsięwzięciem świadomościowym. Cała masa instytucji zaangażowała się w debatę o nienawidzonej Nowej Wałowej, w sprawę ochrony dźwigów i powstrzymanie wyburzeń stocznioowych budynków. Myślę, że ta dyskusja powinna trwać i dotyczyć tego, jak będzie wyglądało w przyszłości zasiedlanie tego terenu. Powstają tu instytucje publiczne i firmy, ale ma być też mieszkaniówka. To nad czym powinniśmy dziś dyskutować, to zróżnicowanie społeczności, która tu mieszka i zamieszka. Tak, aby ludzie, którzy już tu mieszkają, nie zostali wyparci przez zamożniejszych i żeby obok apartamentowców pojawiły się czynszówki i mieszkania pod wynajem dla studentów.

was doing something, from a particular place the smell of roses was erupting, inflated sculptures were erected or neon lit up. After about 30 minutes the guests were walked out and the next visitors were walked in. There were also different concerts for example of industrial music, BarCamps, Pecha Kucha, discussions and performances took place. A group of people gathered at that time the significant part of which we continued to work with. I really wanted that type of follow up. That is why some curators, artists and authors appeared more often, because their practices seemed effective in that type of accumulation. There were many of these transgressions beyond the formula of the exhibition in the years to come – amongst others such operations as Kuba Szreder's Wirtual Economic Zone, the Solidarity Camp with all its rich program of operations, performances of Zorka Wollny, Hiwa K, Anna Kalwajtys, Katarzyna Krakowiak, Barbara Gamper, Arne Hendriks and many others. My main aim was to create a situation of being together and the tissue of the language in which we were able to talk about our geo-political, cultural and social location. Besides the main exhibition there were also smaller exhibition projects with the project's key artists.

KS And what is the situation like today? In 2015, do we still need discussions about the docks, talking to the neighbors, meetings about the future of these places and the people related to them? What has changed during that time?

AS On a parallel basis and sometimes as part of Alternativa – like in the Solidarity Camp in 2011 and even more so in the exhibition *Materiality* in 2012 – we participated in a discussion of the docks' heritage protection in the works of the Young City Stakeholders Council. That was a very anxious time, there were many disputes about the interpretation of what is important and what and why it should be protected. Documents were created which partly regulated the issues of protection but I also think that the entire debate which rolled over the media and which can be read on the Młode Miasto¹ blog was a huge identity finding enterprise. Plenty of institutions got involved in the debate about the hated Nowa Wałowa, in terms of protecting the cranes and stopping the demolitions of the shipyard buildings. In my opinion that discussion should go on, and pertain to what the settling of that area will be like in the future. There are public institutions and companies created here but housing is also planned. What we should be discussing today is the diversification of the population which lives here and which will come to live here. So that the people who live here are not

¹. See: www.mlodemiasito.wordpress.com.

¹. Zob. www.mlodemiasito.wordpress.com.

- KS** W wielu publikacjach powstających z okazji działań Alternativ pisałaś o konieczności rozpoznawania i produkcji wiedzy nieeksperskiej oraz o konieczności wyjścia poza oficjalne reprezentacje pracy, doświadczeń historycznych czy też oficjalnie legitymizowane sposoby działania. Jak dziś postrzegasz tę rolę Alternativ?
- AS** Największy problem z wiedzą ekspercką jest taki, że szybko staje się skamieliną. Jej zadaniem jest systematyzowanie i utrwalanie, podczas gdy intencją, jaka przyświecała mi przy projekcie, było nastawienie się na nieznaną, na improwizację, na niesystematyczność i na spontaniczność. To dla mnie największa wartość tego projektu do dziś.
- KS** Czy wobec tego udało się wypracować nowe praktyki i nowe konwencje, które trwale zmieniają sposób postrzegania Stocznicy i terenów postocznioowych?
- AS** Z całą pewnością. Cały wysiłek, także szerszego środowiska, które tu działało, był manifestacją zrozumienia, jak ważne jest to miejsce i dokonano tego narzędziami innymi niż nostalgia i utrwalanie historycznych mitów. Zarówno Alternativa, jak i koncepcja Wyspy w czasach, kiedy ją jeszcze prowadziłam, to było przedsięwzięcie poznawcze. Jeśli mówimy o konwencjach, to można było zauważyć, że pewne praktyki były później powielane przez inne osoby i w innych miejscach – i w tym sensie być może powstała pewna konwencja pracy w takich miejscach. Ja osobiście wolę mówić, że powstały metody pracy. Myślę, że najważniejsze w nich jest to, że udało się nie sprzątnąć tego, co robimy, do etapu turystyczno-rozrywkowego. Ale to jest już w tej chwili robione. Po ponad dekadzie niezależnych działań artystycznych także innych grup i osób pewien wypracowany kapitał wizualny podlega komercjalizacji. Oczywiście, byłam świadoma tego, że to nieuniknione. Ale czujesz się dziwnie, gdy to się dzieje, bo przecież czujesz przez skórę, że bez tego co robiłaś, nie byłoby to możliwe. Że cała przemiana symboliczna, jaka się dokonała, powoduje, że wszystko, co było ciężką pracą w ekstremalnie trudnych warunkach, zmiękczyło całą sytuację. W sensie miastotwórczym jest to zapewne dobre, zawsze uważałam, że włączenie tych terenów do miasta jest ważne dla rozwoju śródmieścia, dla zagęszczenia i powiększenia tego śródmieścia. Z drugiej strony – gdy pomyślę o tym, ile pracy i wysiłku intelektualnego włożono w rozpoznanie każdego kawałka tego miejsca, każdego strzępu wizualnych przekazów i każdej relacji, to zblatowanie tego do łatwo przeżywalnej papki jest jednak bolesne. Widać tu bardzo dobrze, że to było momentalne doświadczenie pew-

crowded out by more affluent people and so that nearby luxury apartment complexes there would be government subsidized buildings and places to rent for students.

- KS** In many publications which have been created concerning Alternativa's operations you wrote about the necessity to recognize and produce non-expert knowledge and about the need to exit beyond official representations of work, historical experiences or officially legitimized activity. How do you see that role of Alternativa today?
- AS** The biggest problem with expert knowledge is that it quickly becomes fossilized. Its job is to systematize and preserve while my intention during that project was to be prepared for the unknown, for improvisation, for the lack of systematization and spontaneity. Up to today that is the biggest value of the project for me.
- KS** Did you manage to work out new practices and conventions which permanently change the way of seeing the shipyard and the post-shipyard areas?
- AS** Yes definitely. The whole effort, also of the wider environment, which was active here was a manifestation of the fact that they understood how important that place is and it was done with the help of tools different than nostalgia and preserving historical myths. Both Alternativa and the concept of Wyspa during the time I was still running it have been learning enterprises. If we are talking about conventions, it was possible to observe that some practices were later copied by other people in other places – and in that sense a certain convention of work in those places was created. I personally like to say that work methods were created. I think that the most important thing in them is that we managed to not reduce it to a tourist-entertainment stage. But that is being done right now. After over a decade of independent artistic operations of different groups and people as well, certain visual capital which was worked out is subject to commercialization. Of course I was conscious that it was unavoidable. But you feel weird when it's happening because you sense it through your skin that it would be impossible without what you did. That the entire symbolic transition which took place caused a softening of the whole situation, through that hard work in extremely hard circumstances which had been done. In the sense of city planning it is presumably good, I always thought that including those areas in the city is important in the development of the City Centre (Polish: Śródmieście), for improving its density and its growth. On the other hand when I think how much work and intellectual effort was contributed to recognizing every tiniest bit of this place,

nej generacji ludzi. W tej chwili odchodzimy albo przechodzimy na inny poziom tej rozgrywki – na przykład większej instytucjonalizacji. Nie zrozum mnie źle – na tym etapie mogę przestać, jeśli kiedykolwiek to robiłam, mitologizować to doświadczenie. Było jednym z najważniejszych w moim życiu, ale i najtrudniejszych.

every fragment of visual messages and each relationship, than bringing it down to an easily digestible mush is painful. You can clearly see that it was a momentum experience of a particular generation of people. At the moment we are drifting away from or entering a different level of that game – for example more institutionalization. Don't misunderstand me – at this stage I can stop to mythologize that experience – if I ever even did that. It was one of the most important experiences in my life, but also one of the most difficult ones.

ZWIĄZEK

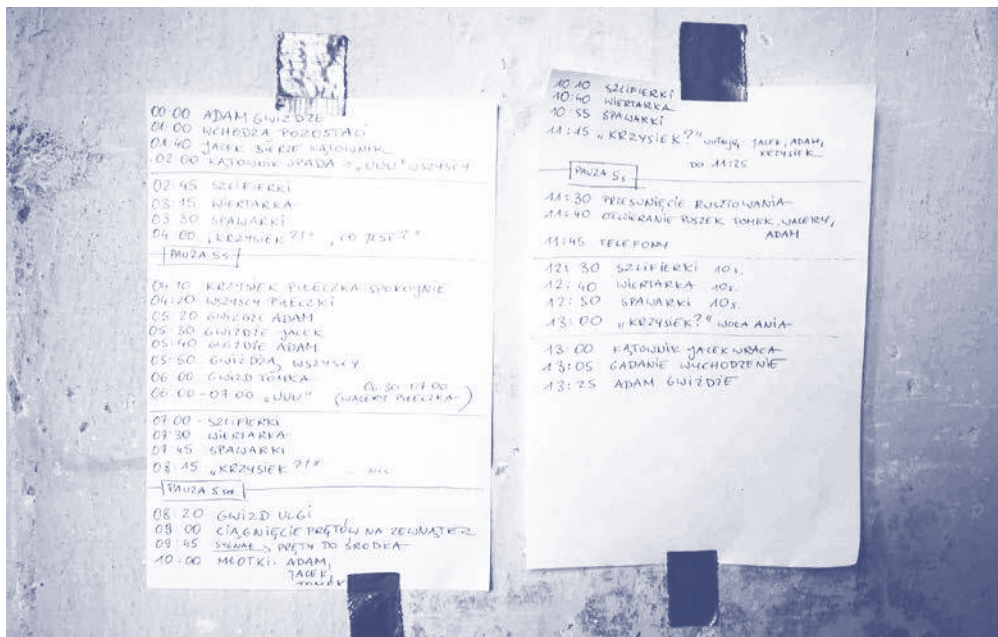
Termin operacyjny *związek* pojawił się w mojej praktyce przy okazji *Chicago Boys While We Were Singing, They Were Dreaming*. To zespół muzyczny i coś w rodzaju nieformalnej grupy dyskusyjnej poświęconej neoliberalizmowi. Nie mamy rzetelnej wiedzy w dziedzinie, którą sobie obraliśmy, odwołujemy się głównie do anegdot. Pomysł ów zrodził się z pytań dotyczących pewnych związków między komponentami, pomiędzy którymi trudno doszukać się jakichkolwiek związków, takich jak przewrót w Chile z 1973 roku i rytm chobi chobi z irackiego Tikrit (rodzinnego miasta Saddama Hussajna). Te odmienne elementy można łączyć właściwie tylko poprzez wydarzenia, bo nie posiadają one żadnych cech wspólnych, a ich kojarzenie nie opiera się na żadnej wiedzy, a jedynie na intuicjach. Można również powiedzieć, że jest to pokazywanie rzeczy małym paluszkiem zamiast palcem wskazującym. Wszystko to jest bardzo nieokreślone, metody są niepewne, tematy nieuchwytnie, a cały projekt nieugruntowany na solidnych podstawach.

W *związku* korzystamy raczej z drzwi kuchennych, a nie frontowych, wyznaczamy różne trasy, jesteśmy przygotowani na różnego rodzaju kłopoty.

AFFAIR

The idea of *affair* as an operational term for my practice came into existence during my time in the 'Chicago Boys While We Were Singing They Were Dreaming' which is a music band and an attempt to create a discussion group about the neo-liberal order. It was created in an informal environment and the research was based on anecdotes rather than actual expertise in respective fields. The project was meant to trace certain affairs between the components which could be hardly put into a relationship such as the 1973 coup in Chile and the Chobi Chobi rhythm from Tikrit in Iraq (Saddam Hussein's hometown). Different components were connected more by event than by actual connectivity and related in ways that were rather guessed at than knowable. It could be also described by pointing at things with your pinky instead of your index finger. By its conspirative attitude and vague position it makes neither the subject easily traceable nor the entire project vulnerable.

In an *affair* one should take the back door rather than the main one, taking different routes and adjusting oneself to different sizes of accessibility. In an affair you never refer.



PIOSENKA PRZY PRACY

ZORKA WOLLNY, ANNA SZWAJGIER

2011, performans / koncert na pięciu performerów – pracowników Stoczni Gdańskiej, 20 min

Do dyspozycji miałyśmy (z Anną Sz wajgier) przestrzeń ogromnej hali, w której kiedyś mieścił się warsztat stoczniowy a teraz umieszczona była wystawa. Koncert oparty został na kontraście pracy (maksymalnego hałasu) i czasu wolnego (delikatnych, minimalistycznych kompozycji). Wraz z grupą stoczniowców stworzyliśmy choreografię i muzykę z użyciem ciężkiego i lżejszego sprzętu.

W tym koncercie, po raz pierwszy w naszej praktyce artystycznej, wyko-rzystaliśmy fragmenty gotowego nagrania, odtwarzanego z głośników – było to jednak traktowanie odtwarzacza jako jednego z wielu równorzędnych instrumentów. Uruchamiana z głośników muzyka „włączała” choreografię – robotnicy zaczęli pracować produkując maksymalny hałas. Muzyka gwałtownie się urywała, następowała przerwa i dopiero w tych momentach można było posłuchać spokojniejszych rozwiązań aranżacyjnych.

ZWIĄZEK SOLIDARNOŚĆ

THE WORK SONG

ZORKA WOLLNY, ANNA SZWAJGIER

2011, performance / concert for five performers – employees of the Gdańsk Shipyard, 20 min

Anna Sz wajgier and I had at our disposal the space of a vast hall in which a shipyard workshop used to be located and now was housing an exhibition. The concert was based on the contrast of work (maximum noise) and free time (delicate, minimalist compositions). Along with a group of shipyard workers we created the choreography and music with the use of heavy as well as lighter equipment.

In that concert, for the first time in our artistic practice, we used fragments of a readymade recording played from speakers – but it was treating the player as one of the equivalent instruments. The music played from the speakers „switched on” the choreography – the workers started producing a maximum amount of noise. The music stopped suddenly followed by a break and only in these moments were you able to listen to the calmer arrangements.

AFFAIR SOLIDARITY



Piosenkę przy pracy zagrali pracownicy stoczni, współpraca z nimi była istotnym założeniem projektu. Pierwszym etapem kompozycji było przede wszystkim przyglądanie się ich warsztatowi, gromadzenie narzędzi muzycznych i dokonywanie wyborów z całego spektrum możliwych do użycia elementów. Stoczniowcy zostali pełnoprawnymi współtwórcami utworu, proponując rozwiązania dźwiękowe (z własnego doświadczenia przekonali, że różne rodzaje wiertarek i różna moc spawania to zupełnie inne dźwięki) i aranżacyjne (część „czas wolny” oparta została w dużej mierze o ich propozycje i sposób spędzania czasu po pracy). Ostatecznie część „Praca” wyglądała zawsze tak samo, performerzy używali szlifierek, wiertarki i spawarek. „Czas wolny” były to odgłosy rozmów, radia, telefonów, piłeczek ping-pongowych, otwieranego piwa itp. Te dwie części utworu przeplatały się ze sobą tworząc „piosenkę” – gdzie praca, wykonywana zawsze identycznie, stanowiła refren.

Termin muzyka konkretna znajduje w tej realizacji swoje pełne uzasadnienie – utwór miał swoje źródło w życiu codziennym, wykorzystywał szereg realnych przedmiotów, zwracając uwagę na ich inne znaczenia, zmieniał rangę i symbolikę przeciętnej aktywności – chociaż w wypadku Stoczni Gdańskiej należy raczej powiedzieć – przywracał rangę pracy, której etos mocno ucierpiał podczas zmian systemowych w Polsce.

Zorka Wollny



The Works Song was played by the shipyard's employees; the cooperation with them was an essential objective of the project. The first stage of the composition was mostly observing their workshop, gathering musical instruments and making choices from the entire spectrum of elements available to use. The shipyard workers became full co-creators of the piece, proposed sound (from their own experience they convinced us that different kinds of drills and various strength of welding create completely different sounds) and arrangement solutions (the „free time” part was mainly based on their proposals and the way they spend time after work). In the end the „Work” part always looked the same; the performers used grinders, drills and welding machines. „Free time” included the sounds of conversations, the radio, telephones, ping-pong balls, and the sound of beers being opened. These two parts of the piece were interwoven and created a „song” – where the work always performed identically formed a chorus.

The term music found its full justification in that work – the piece had its source in everyday life, used a series of real objects while paying attention to their other meaning, it changed the rank and symbolism of its average use – although in the instance of the Gdańsk Shipyard we should perhaps say – it reinstated the rank of work, the ethos of which has suffered severely during the system changes in Poland.

Zorka Wollny

SOLIDARNOŚĆ

Solidarność to postawa, wartość i postulat, który można potraktować jako bardziej uniwersalną wersję jednego z haseł rewolucji francuskiej – braterstwa. Wychodząc od teorii politycznej Jacquesa Rancière’a, wypada uznać, że solidarność stanowi kwintesencję polityki, polega bowiem na identyfikacji ze „sprawą Innego” oraz na ustanowieniu wspólnoty równych, w której, jak pisze w *Dziesięciu tezach o polityce* Rancière, „liczymy się z tymi, którzy się nie liczą”¹. Gest solidarności, który przełamuje wszelkiego rodzaju regulacje o charakterze policyjnym – a więc oparte na logice hierarchii i zajmowania ściśle wyznaczonych miejsc – pokazuje, w jaki sposób to, co polityczne, przekracza to, co społeczne. Solidarną podstawą uprawiania polityki nie jest więc podobieństwo społecznego położenia – interesów, dążeń, ograniczeń i możliwości – ale właśnie wyjście poza nie w ruchu ustanowienia wspólnoty politycznej i we wzajemnej identyfikacji z tymi, których społeczna kondycja nie jest wcale zbieżna z naszą własną.

Z tych powodów akty ustanowienia solidarności są w najnowszej historii momentami silnie nacechowanymi politycznością. Takimi wydarzeniami były na przykład protesty przeciw brutalnemu traktowaniu Algierczyków przez francuską policję w latach 50. XX wieku, kiedy Francuzi deklarowali: *Wszyscy jesteśmy Algierczykami!*; demonstracje w obronie Daniela Cohn-Bendita w 1968 roku, w czasie których tłum skandował: *Wszyscy jesteśmy niemieckimi Żydami!*, czy posłanie do ludzi pracy Europy Wschodniej wystosowane przez polską „Solidarność” na początku lat 80. XX wieku.

Takie i podobne manifestacje solidarności przyczyniają się do konstrukcji zbiorowego podmiotu działań politycznych, i tak też można rozumieć solidarność – jako procedurę konstrukcji podmiotowości. Jej logika odpowiadałaby z grubsza działaniu *rozumu populistycznego* w sensie, w jakim terminu tego używa Ernesto Laclau – zasadzałaby się na tworzeniu łańcuchów ekwiwalencji konstytuujących lud, zbiorowy podmiot polityki.

SOLIDARITY

Attitude, quality and postulate that can be understood as a more universal version of one of the slogans of the French Revolution – the „brotherhood”. In the political theory of Jacques Rancière solidarity is the core of politics, as we have to identify our point of view with the „cause of the Other”. Solidarity means a community of peers (or equals), where account is taken of the ‘all unaccounted-for’¹, as Rancière puts it in his *Ten Theses on Politics*.

A gesture of solidarity which cuts through any police-like regulations – thus based on a logic of hierarchy and strict allocations – shows how the political transgresses the social. Politics of solidarity doesn’t emerge from similar social circumstances – interests, aspirations, limitations and possibilities – it means stepping outside of them and towards a constitution of political community and mutual identification with those, whose social status does not coincide with our own. For these reasons acts of solidarity in recent history are strongly imbued with the political, it is enough to remember protests against the violent police attacks in Algeria in 1950s, when the French declared „We are all Algerians!”, demonstrations in defense of Daniel Cohn-Bendit in 1968, when crowds chanted „We all are German Jews!” or an appeal to all working people of Eastern Europe made by the Polish „Solidarity” at the beginning of 1980s.

Such manifestations of solidarity help to construct a collective subject of political action, and it shows solidarity can be understood – as a procedure for constructing subjectivity. Its logics would be comparable, in broad terms, with the populist reasoning of Ernesto Laclau – best described as chains of equivalences that constitute the people; a collective subject of politics.

¹. Jacques Rancière, *Ten Theses on Politics*, „Theory & Event” Vol. 5, Issue 3, 2001

¹. Jacques Rancière, *Dziesięć tez o polityce*, w: tegoż, *Na brzegach politycznego*, przeł. Iwona Bojadziejewa, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

CORONATION BRICKWORKS

JANE CHEADLE

2011, video

Ten projekt wideo narodził się z serii rozmów, jakie odbyłam z moim ojcem, dotyczyły one jego zaangażowania w to, co zaczęło się w 1973 roku poza murami fabryki Coronation Brickworks. Pod koniec lat 60. organizacje zrzeszające czarnych robotników były w rozpypce, rozbite przez politykę apartheidu, a ich liderów osadzono w więzieniach albo skazano na wygnanie. Później, w styczniu 1973 roku, podczas spontanicznych strajków, które zaczęły się w cegielni i ogarnęły całe portowe miasto Durban, upomniano się o przyszłość dla ruchu robotniczego, który postrzegał sam siebie jako „laboratorium dla demokracji”, co doprowadziło do powstania pierwszej w Republice Południowej Afryki federacji ponad-rasowych związków zawodowych.

Jane Cheadle

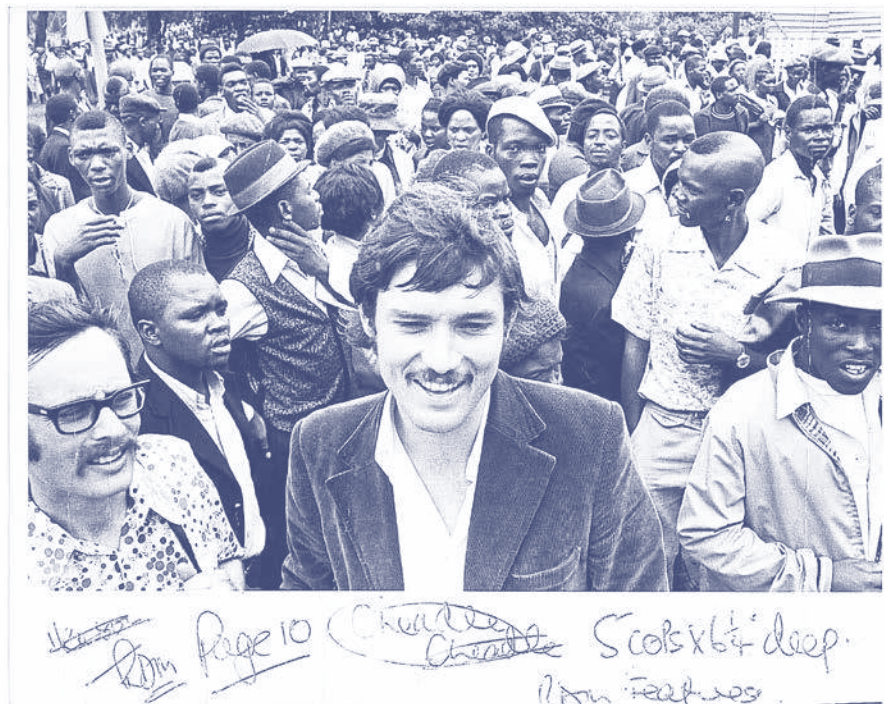
CORONATION BRICKWORKS

JANE CHEADLE

2011, video

This video project arose out of a series of conversations I had with my father about his involvement in what began outside the Coronation Brickworks factory in 1973. By the late 1960s the mass black worker organisations were in disarray, crushed by the apartheid state, its leaders imprisoned or in exile. Then, in January 1973, the spontaneous strikes that ensued and swept from the brickworks through the port city of Durban laid claim to a future for worker mobilisation that saw itself as a 'laboratory for democracy', which led to the formation of South Africa's first federation of non-racial trade unions.

Jane Cheadle



NA SZCZYTACH WŁADZY

CORA PANTONI

2013, wideo

Fragmenty wywiadów z: Andrzejem Kowalczysem, Mirosławem Rybickim
Nagranie: Cora Piantoni, Artur Trzeński,
Alina Żemojdzin
Audio mix: Daniel Hobi
Tłumaczenia: Ola Grzonkowska,
Magda Karcz, Radosław Orzel
Wspinacze: Piotr Jahołkowski, Lech Kosiak,
Tadeusz Samplawski, Jan Turowiecki

W filmie zrekonstruowano typową sytuację pracowników Spółdzielni *Świetlik* w otoczeniu przemysłowym. Spółdzielnia Usług Wysokościowych *Świetlik* była organizacją aktywistów opozycyjnych i indywidualistów; miejscem, w którym początek wzięły wieloletnie przyjaźnie laboratorium niezależnych metod pracy i takichże idei politycznych. Członkowie *Świetlika* byli grupą ludzi, którzy pragnęli zmiany systemu. Ich praca odbywająca się na dużej wysokości była ryzykowna. To fizyczne ryzyko miało swój odpowiednik w osobistym zagrożeniu wynikającym z utrzymywania ścisłych relacji z opozycją. Wysokościowcy ze *Świetlika* mieli różne poglądy. Mówią o swych doświadczeniach w ramach Spółdzielni, poparci dla opozycji, przenikaniu się życia zawodowego z prywatnym oraz o tym, jak doświadczenia z przeszłości stały się podstawą, na której budują obecny udział w polskim społeczeństwie i polityce. Na członków dawnego *Świetlika* można spojrzeć jak na grupę architektów, którzy zdekonstruowali stare struktury w latach 1980., a u progu lat 1990. rozpoczęli planowanie i budowę nowej Polski.

AT THE HEIGHT OF POLITICS

CORA PANTONI

2013, video

Excerpts of interviews with: Andrzej Kowalczyk, Mirosław Rybicki
Camera: Cora Piantoni, Artur Trzeński,
Alina Żemojdzin
Audio mix: Daniel Hobi
Translations: Ola Grzonkowska,
Magda Karcz, Radosław Orzel
Climbers: Piotr Jahołkowski, Lech Kosiak,
Tadeusz Samplawski, Jan Turowiecki

The industrial climbing cooperative *Świetlik* was founded in 1983 in Gdańsk and worked at heights in factories all over Poland. The film shows a re-enactment of a typical *Świetlik* working situation in an industrial setting. *Świetlik* was a network of oppositional activists and individualists, a starting point for life-long friendships, a laboratory for independent working methods and political ideas. The *Świetlik* members were a group of people who wanted to change the system. Climbing in high altitude was a physical risk. This was reflected in the personal risk the workers took in maintaining strong connections to the opposition. The climbers I have interviewed represent different views within *Świetlik*. They talk about their experiences within the company, their support of the opposition, the blending of their private and professional life and how their past experiences form the basis for their participation in today's society and politics in Poland. Former *Świetlik* members can be seen as a group of architects who deconstructed the old structures in the 1980s and started planning and constructing the new Poland at the beginning of the 1990s.

WYDARZENIE W ZAMRA- ZARCE.

KARNAWAŁ „SOLIDARNOŚCI”
(1980–1981) JAKO EKSPLOZJA
WYOBRAŹNI POLITYCZNEJ

CZY KOMUNIZM KIEDYKOLWIEK ZAISTNIAŁ?

Londyńska konferencja „O przyszłości komunizmu” z 2009 roku pokazała w inspirujący sposób, jak dziś działać może idea komunizmu i jakie znaczenie możemy jej obecnie nadać. Jednak nieobecna była na niej pewna istotna kwestia: historyczne doświadczenie istniejących „państw komunistycznych”. Wystąpienia prelegentów i towarzyszące im dyskusje nie dawały jasnej odpowiedzi, czy komunizm powinniśmy traktować w sposób Kantowski (jako ideę regulacyjną, niezależną od jej faktycznych realizacji) czy raczej Hegłowski (osądzając ideę ze względu na jej historyczne wcielenia). Formułując ten dylemat w nieco innym języku: nie wiemy, czy idea komunizmu powinna być rozumiana na sposób Platoński (idea jako coś zupełnie transcendentnego wobec jej ziemskich realizacji) czy Arystotelesowski (idea jako coś istniejącego wyłącznie w swoich konkretnych przejawach). Także druga konferencja o przyszłości komunizmu, jaka miała miejsce w Berlinie w 2010 roku, pozostawiła te pytania bez odpowiedzi.

Ponieważ pochodzimy z kraju dawnego Bloku Wschodniego, problem realnego socjalizmu ma dla nas szczególne znaczenie. Z dwóch powodów. Po pierwsze, ze względu na to, jaka jest właściwa treść idei komunistycznej i jak ma się ona do prób jej urzeczywistnienia przez bolszewików. Po drugie, z powodów poniekąd „PR-owych”. W kraju, w którym ludność została doświadczona przez reżim nazywany „komunistycznym”, propa-

EVENT IN THE ICEBOX.

THE CARNIVAL OF
SOLIDARITY (1980–1981)
AS AN OUTBURST
OF POLITICAL
IMAGINATION

DID COMMUNISM EVER HAPPEN?

The 2009 London conference *On the idea of Communism* showed in an inspiring way, how the idea of communism can function and be given meaning. However, an important issue that was not as deeply discussed as it is worth it, was the actual historic experience of “really existing” communist states. The papers presented and discussions held gave no clear conclusion whether we should approach this issue in a Kantian way and treat communism as a sort of regulatory ideal, independent of any historical reality or rather adopt a Hegelian perspective, that judges an idea according to its realization in the real world and actual history, or – to put it differently – should we look at the communism and the communist hypothesis in a Platonic way (idea as something completely transcendent from its earthly representations), or in a more Aristotelian one (ideas existing only in particular objects)? Neither did the 2010 Berlin conference address these issues in a fully sufficient way.

As we ourselves live in the ex-Soviet Bloc, coming to terms with the historical experience of the really existing communism is for us an issue of utmost importance. For two reasons: primarily, in order to decide what content the communist idea can have and how it should be related to the attempts of its actual realization undertaken by the Bolsheviks and their successors. Secondly – for a sort of PR reasons: for us, living in an ex-communist state to support the Communist Hypothesis is even more

gowanie idei komunistycznej wymaga jeszcze więcej determinacji i odwagi niż w świecie zachodnim. Każda radykalna krytyka współczesnego kapitalizmu formułowana w postkomunistycznym kontekście spotyka się z przekonującą dla wielu odpowiedzią: „Wiemy, jak wygląda alternatywa dla kapitalizmu, mieliśmy nieszczęście w niej żyć, ona nie działa i prowadzi nieuchronnie do gulagów”. W krajach takich jak Polska dziedzictwo tzw. realnego socjalizmu pozostaje więc ciągle jednym z najważniejszych wyzwań dla współczesnych ruchów antykapitalistycznych. My sami nie możemy uznać dziedzictwa realnego socjalizmu za „nasze własne”, ale nie możemy też udawać, że nie miał on nic wspólnego z bliskimi nam ideami i że jego klęska nie jest także naszym problemem. Chcemy więc przyjrzeć się w tym tekście praktycznej i historycznej kwestii: doświadczeniu tzw. państwa komunistycznego.

Nie chodzi nam tu jednak o kampanię oskarżeń i podejrzeń. Pytanie: „Czy kraje komunistyczne naprawdę były komunistyczne?” stawiane było już niejednokrotnie. Możemy wyróżnić trzy najważniejsze odpowiedzi, jakie zostały na nie udzielone. Pierwszej dostarczyli trockiści. Ich zdaniem komunizm radziecki był po prostu „kapitalizmem państwowym”. W wyniku „stalinowskiego wypaczenia” maszyna partii-państwa (dokładniej – kontrolująca ją klasa biurokratyczna) stała się wyłącznym dysponentem środków produkcji albo – inaczej mówiąc – jedynym kapitalistą i do końca postępowała zgodnie z logiką wyznaczaną przez tę pozycję. Praca Tony’ego Cliffa „Państwowy kapitalizm w Rosji” (1991), po raz pierwszy opublikowana w 1955 roku, dość dobrze rozwija te tezy.

Druga odpowiedź pochodzi od Guya Deborda. Dla niego radziecki (jak i chiński) komunizm jest po prostu kolejną formą spektaklu: skoncentrowaną, w przeciwieństwie do właściwej krajom kapitalistycznym formy rozproszonej. Według Deborda leninowskie „partie robotnicze” przekształciły się w „partie właścicieli robotników”, zarządzające właściwą krajom komunistycznym formą spektakularności. W latach osiemdziesiątych Debord (2006) przewidywał stopienie się tych dwóch form spektaklu i stworzenie jego nowej formy: zintegrowanej. Rozwinęła się ona w pełni w latach dziewięćdziesiątych (znana także jako neoliberalna globalizacja) i panuje po dziś dzień.

Trzecia próba wyjaśnienia doświadczenia realnego socjalizmu podjęta została przez Immanuela Wallersteina (2004). Twierdzi on, że kraje Bloku Wschodniego nigdy tak naprawdę nie miały szansy, by faktycznie rozwinąć „komunistyczny sposób produkcji”. W jego perspektywie sposoby produkcji mogą bowiem posiadać jedynie systemy-światy, nie zaś poszczególne państwa czy nawet bloki państw. W świetle teorii systemów-

difficult and demands even more determination than for somebody coming from the Western world or another place that had no experience with a regime calling itself “communist”. Any radical critique of capitalism articulated in post-communist reality has to face on a daily basis an argument that seems conclusive for many people: “We know the alternative to capitalism and we even lived it: it doesn’t work and inevitably ends in gulags”. Thus one of the most vital issues to deal with for the contemporary anti-capitalism movements in such countries as Poland, is the heritage of so-called really existing socialism or communism. We can’t accept its heritage, but we also can’t pretend that it has nothing to do with ideas we believe in, and that its failure is not our problem. So in our hereby contribution we would like to address quite a historical and practical issue and refer somehow the historical experience of the so-called “communist regime”.

However, we do not intend to mount any frontal campaign of demascations and accusations. The question “How communist was communism?” has been raised and answered many times. There have been three most notable attempts to sort out this issue: First Trotskyists – calling soviet communism “state capitalism” and showing that as a result of the “stalinist perversion” the State-Party machine (and bureaucratic class running it) has become the sole owner of the means of production – i.e. the sole capitalist – and it had acted accordingly ever since. Tony Cliff’s *State Capitalism in Russia* (1974) first published in 1955 elaborates quite well upon this thesis. The second approach to the Soviet question is the one adopted by Guy Debord, who described Soviet (and Chinese) communism as just another form of spectacle: the concentrated one as opposed to the dispersed spectacle of capitalism. According to Debord, Leninist “proletarian parties” turned itself into sole owners of a system of state capitalism, governing over a form of spectacle (“concentrated spectacularity”) specific for the “communist states”. In the early 80-ties Debord (1998) prophesied the merge of these two forms and creation of a “unified spectacle”, that actually came true in the 90-ties and goes today under the name of “neoliberal globalisation”. The third attempt was undertaken by Immanuel Wallerstein (1999). According to him, Eastern Bloc countries had never actually had a chance to establish a “communist mode of production”. In his perspective only world-systems can have modes of production, not individual states, or even blocs of states. In a framework of World-System Theory the Soviet Bloc was an integral, semi-peripheral part of global capitalism. It’s place in the global division of labour was determined not by itself, but by the capitalist Core. “Communist” states

-światów Blok Wschodni pozostawał integralną, pół-peryferyjną częścią globalnego kapitalizmu. Nie określał sam swojego miejsca w globalnym podziale pracy, wyznaczało go kapitalistyczne Centrum. Państwa „komunistyczne” nie mogły więc – nawet gdyby takie faktycznie były intencje ich elit politycznych – uciec od procesów nieskończonej akumulacji w skali globalnej i związanych z nią form racjonalności gospodarczej. W tym ujęciu cały „eksperyment komunistyczny” w Europie Wschodniej wydaje się być niczym innym niż próbą kolektywistycznej polityki merkantylistycznej, usiłującej stworzyć projekt rozwojowy w tradycyjnie zacofanej części kontynentu.

ZAMROŻONE WYDARZENIE

Nie chcemy wdawać się tu ani w polemiki, ani w apologię powyższych teorii, choć jesteśmy świadomi ich znaczenia dla teorii krytycznej i polityki emancypacyjnej (jak i ich błędów). Zamierzamy jednak spojrzeć na problem z ukosa i zejść go od flanki. Uważamy, że projekt komunistyczny czy też hipoteza komunistyczna – jak definiuje ją Alain Badiou (2008, 2010a) „możliwość innej możliwości” – została faktycznie wyartykułowana w Bloku Wschodnim. Stanowiła ona radykalnie nowe otwarcie, nie ograniczała się do skromnej zmiany historycznych dekoracji. Otworzyła całkowicie nową przestrzeń możliwości. Można więc uznać ją za wydarzenie w mocnym, filozoficznym sensie tego słowa (Badiou 2010b). Wydarzenie to miało miejsce w sierpniu 1980 roku i stworzyło podmiot polityczny działający do 13 grudnia 1981 roku. Ten podmiot nazywał się „Solidarność”.

W świetle dominującej, liberalnej interpretacji najnowszej historii Polski taki pogląd może wydawać się ekscentryczny, jeśli nie absurdalny. No bo jak to? Czy „Solidarność” nie była przede wszystkim grabarzem komunizmu w tej części świata? Nasza lokalna „wigowska wersja historii” przedstawia taki właśnie obraz: rządy komunistyczne zostały obalone w wyniku działających przez długi czas (co najmniej od praskiej wiosny) ruchów społecznych walczących o liberalną demokrację, połączoną z jakąś formą gospodarki wolnorynkowej. Ruchy te ostatecznie doprowadziły do demokratycznej i kapitalistycznej transformacji. Nie przesadzając o tym, jak wyglądało to w całym Bloku Wschodnim, możemy z pewnością powiedzieć, że w Polsce tak po prostu nie było. „Solidarność” nie miała prorynkowego czy prokapitalistycznego charakteru. Ustanowienie władzy kapitału na pewno nie należało do jej celów. Nie można jej

were therefore never able to break away (even if their political elites intended to) from the capitalist logic of infinite accumulation, nor from structures of economic rationality attached to it. In this perspective the “communist experiment” in Eastern Europe was nothing but an enterprise of collective, mercantilist economic policy aimed at creation of a developmental project designed for a traditionally backward region of global capitalist world-system.

THE FROZEN EVENT

We do not want to engage in neither polemics nor affirmations of these approaches, though we are well aware of their respective contributions to critical theory and emancipatory projects (as well as their mistakes and misjudgments). We rather intend to “look awry” and to confront the issue from a flank. We believe that a sort of communist project was on its way towards realization, or – to be more precise – that the Communist Hypothesis as Alain Badiou understands it (2008, 2010) – a possibility of another possibility – was indeed articulated within the Soviet bloc. It was a radically new possibility, not just a small rearrangement of historical decorations. It opened up a whole new space of subsequent possibilities, so – as we will try to prove later on – it can be rightly called “an Event” in the strong, philosophical sense (Badiou 2005). It took place in August 1980 and led to the emergence of a political subject operating until 13th December 1981. Its name was “Solidarity”.

For those who are used to the mainstream, liberal interpretations of modern history this point of view may seem strange or even absurd. How come? Wasn't Solidarity the actual grave digger for communism in this part of the world? The “Whig version of history” paints this kind of picture: the communist governments were overthrown by a popular movement acting for a long time (since Prague 68) in favor of liberal democracy combined with some market reforms and forcing capitalist transformation as well as human rights upon corrupt communist dictatorships. Not attempting to give a general explanation of the regime change in the entire Eastern Bloc, we can say that without a slightest doubt it was not the case in Poland. The Solidarity was not a pro-market and pro-capitalist movement and establishing an absolute rule of capital was not its original intent. Thus it cannot be reduced to a dissident movement fighting for liberal democracy and for liberal freedoms, neither for so called “socialism with a human face.”

zredukować do kolejnego dysydenckiego ruchu walczącego o liberalną demokrację, liberalne wolności czy nawet o „socjalizm z ludzką twarzą”.

By zrozumieć historyczną dynamikę umożliwiającą przejście od masowego ruchu społecznego z początku lat osiemdziesiątych, do brutalnej, neoliberalnej transformacji z końca dekady, musimy wprowadzić kilka istotnych, pojęciowych rozróżnień. Rozwój „Solidarności” proponujemy podzielić na sześć odrębnych faz:

1. samo Wydarzenie „Solidarności”, gdy niezależna organizacja robotnicza zostaje uznana przez maszynę partii-państwa;
2. polityczny podmiot, jaki wyłania się w efekcie tego zjawiska, tzw. pierwsza „Solidarność”, działająca między sierpniem '80 a grudniem '81;
3. stan wojenny, ogłoszony 13 grudnia 1981 roku;
4. tak zwana druga „Solidarność”, organizacja, która wróciła do życia po stanie wojennym w połowie lat osiemdziesiątych;
5. neoliberalna transformacja w latach 1989-1993;
6. liberalna reinterpretacja mitu „Solidarności” trwająca do dziś.

Chcemy skupić się tu na dwóch pierwszych fazach. Naszym celem jest analiza Wydarzenia i politycznego podmiotu, jaki wyłonił się w jego wyniku oraz udowodnienie, że interpretacja „Solidarności” jako artykulacji „hipotezy komunistycznej” ściśle opiera się na tym, co faktycznie miało miejsce między sierpniem '80 a grudniem '81. Co więcej, jesteśmy przekonani, że to właśnie fakt, iż „Solidarność” artykułowała hipotezę komunistyczną, był powodem, dla którego ruch ten został tak brutalnie zduszony przez reżim realnego socjalizmu, a następnie poddany był tak daleko idącym reinterpretacjom kastrującym go z jego niebezpiecznego, emancypacyjnego potencjału. Posunęlibyśmy się nawet do twierdzenia, że Polska na początku lat osiemdziesiątych była na skraju rewolucji, która – gdyby się tylko powiodła – zmieniłaby ideologiczny pejzaż Zachodu. Na pewno nie zniosłaby władzy kapitału, ale być może nie pozwoliłaby neoliberalizmowi triumfować tak niepodzielnie, a Francisowi Fukuyamie (1997) ogłaszać końca historii, co byłoby już czymś. Musimy pamiętać też, że Wydarzenie za każdym razem otwiera przestrzeń możliwości, nie KONIECZNOŚCI. Konsekwencje wydarzenia zależą wyłącznie od tego, czy jego podmiot pozostaje mu wierny. Dlatego uważamy, że warto dziś wrócić do tego, często błędnie interpretowanego wydarzenia z początku lat osiemdziesiątych i spróbować – mówiąc metaforycznie – „odmrozić” jego emancypacyjny potencjał. By to zrobić, musimy wyjąć je z dwóch

In order to understand the historic development that led from the huge social movement of the early 80-ties to the radical neoliberal transformation at the end of the decade, we have to introduce some important conceptual distinctions. They could take various forms, however we think it is worth to use the terms taken from the philosophy of Alain Badiou (2005) and to talk about the Event and its consequences. This leads us to delimiting six separate stages in the development of Solidarity:

1. the actual Event of August 1980, when an independent workers organization was recognized by the party-state machine,
2. the political subject that emerged as a result: so-called First Solidarity between August 1980 and December 1981,
3. The Martial Law introduced in winter 1981,
4. the so called Second Solidarity – the Union brought back to life after the Martial Law in mid 80-ties,
5. the neoliberal transformation between 1989 and 1993,
6. a liberal reinterpretation of the myth of Solidarity happening ever since.

We'd like to focus here on stages 1 and 2. Our aim is to analyse the original Event and the political subject it produced – the First Solidarity – and to show that recognizing it as an articulation of “the Communist Hypothesis” is motivated by a very factual description of what took place between August 1980 and December 1981. What's more, we believe that it is precisely because it was an articulation of the Communist Hypothesis – and not just a pro-market, pro-liberal movement – it got so brutally repressed by the state-communist regime and so radically reinterpreted later on in order to castrate its dangerous, emancipatory potential. We would go as far as to claim that Poland was in the early 80-ties on a way towards a revolution that – if fulfilled – would dramatically reshape power relations and ideological landscape of the Western world. It's too much to say that it would abolish the global rule of capital, but it would not allow neoliberalism to triumph so ruthlessly in the 90-ties and Francis Fukuyama (1989, 1992) to proclaim the end of history. Which is still a lot. We have to remember that what an Event opens up, is a space of POSSIBILITIES and NOT NECESSITIES. Event's consequences depend solely on subject's fidelity to it. This is the reason we believe it is worth going back to this misinterpreted event of early 80-ties and to look for the ways of – to put it metaphorically – “defreezing” its emancipatory potential. In order to

zamrażarek, do których zostało kolejno złożone: stanu wojennego i liberalnej interpretacji.

SOLIDARNOŚĆ JAKO PODMIOT POLITYCZNY

Zanim przejdziemy do komunistycznej interpretacji „Solidarności”, przedstawimy krótką analizę pierwszej „Solidarności”. Celowo będziemy w niej podkreślać te jej cechy, które na ogół wypierane są z obowiązujących, liberalnych interpretacji. Zaczniemy od kilku danych statystycznych: w czasie swojego krótkiego istnienia „Solidarność” osiągnęła liczbę 10 milionów członków, co równało się JEDNEJ CZWARTEJ POPULACJI ÓWCZESNEJ POLSKI. Czyni to z niej jedną z największych organizacji w nowoczesnej historii. Dla porównania – NSDAP osiągnęła maksymalnie 8,5 miliona członków. Wśród współczesnych jej organizacji „Solidarność” śmiało mogła konkurować z Komunistyczną Partią Związku Radzieckiego, liczącą 11 milionów członków, nie mówiąc o jej polskiej odpowiedniczce – mniejszej o ponad połowę. Oczywiście, poza konkurencją jest Komunistyczna Partia Chin – mogąca pochwalić się 72 milionami członków – choć jest to jedynie 10 % chińskiej populacji.

„Solidarność” powstała jako związek zawodowy i do dziś jest związkiem, choć od początku lat dziewięćdziesiątych do roku 2001 pełniła faktycznie rolę partii politycznej. Co więcej, powstała jako związek pracowników przemysłowych. Może wydawać się ironią historii, że wielu jej założycieli było robotnikami w pierwszym pokoleniu. W robotników zmieniła ich partia komunistyczna. Można nawet powiedzieć, że „Solidarność” była największym sukcesem realnego socjalizmu w polskim wydaniu: nie byłaby możliwa, gdyby robotnicy ciągle nie byli uczeni o politycznej sile i historycznym znaczeniu klasy robotniczej. W bezprecedensowym akcie „nad-ortodoksji” „Solidarność” dosłownie potraktowała komunistyczną ideologię, co okazało się nie do zniesienia dla panującej partii władzy i skończyło się ostatecznie brutalnym *passage a l'acte* stanu wojennego. Widoczna jest tu intrygująca dialektyka. Zaprowadzenie komunizmu w Polsce w roku 1944 było efektem geopolitycznej inżynierii, retroaktywnie (lecz fałszywie) ogłoszonym później jako Wydarzenie (pod postacią Manifestu Lipcowego), którego rocznica uroczyście była obchodzona każdego roku. Ta symulakra wydarzenia przygotowała w dłuższym okresie grunt pod Wydarzenie faktycznie godne tego miana. Możemy tu rozpoznać historyczną logikę, jaką Slavoj Žižek opisuje w „Rewolucji u bram” (2007): rewolucja zawsze musi uderzyć dwukrotnie. Sekwencję

do it, we would have to take it out of two subsequent freezers was put into: the Martial Law and the liberal interpretation.

SOLIDARITY – THE POLITICAL SUBJECT

Before we attempt to develop a communist interpretation of Solidarity let us give a brief and general sketch of the First Solidarity. We'll deliberately try to expose its repressed aspects and features that disappeared from the established, liberal interpretation. To start with simple statistics and formal characteristics: Solidarity during its short existence reached the number of 10 million members, constituting $\frac{1}{4}$ of the ENTIRE POPULATION OF POLAND. It makes it one of the largest formalized organizations in the European history. NSDAP at its peak reached only 8,5 million members. Among its contemporaries Solidarity could easily rival the Soviet Communist Party that had 11 million members, not talking about the Polish one with not even half of this number. Of course, we are still far from the Communist Party of China, claiming 72 million members, however this number does not even amount to 10 % of the Chinese population.

Solidarity originated as a trade union and formally it has remained one until today, though from the early 90-ties till 2001 it has practically functioned as a political party. What's more, it was originally an industrial workers union. What cannot but sound as an ironic twist of history, its founders were mostly part of the first generation brought up in the communist Poland. One is even tempted to say that Solidarity was the greatest success of the Polish state communism – it would have not been possible if workers had not been taught and frequently reminded about the importance and historical agency of the working class. In an unprecedented act of “over-orthodoxy” Solidarity took official communist ideology at its word, what turned out to be properly unbearable for the state communism and finally led it to the violent *passage à l'acte* of the Martial Law. Perhaps then we could discern here an intriguing dialectics. The introduction of state-communism in Poland in 1944 was an act of geopolitical engineering, retroactively, but falsely, hailed as an event under the name of “July Manifesto” and annually celebrated. This simulacric event prepared the ground and created conditions for a true Event in the long run. Or, put another way, one could also see here an example of the logic discussed by Slavoj Žižek in *The Revolution at the Gates* (2004), that the revolution has to strike twice. We can also interpret these sequence of events as an interesting revision of Marx' famous rule

wydarzeń prowadzącą do powstania „Solidarności” możemy też interpretować jako odwrócenie słynnej maksymy Marksa: „Historia powtarza się dwa razy, za pierwszym razem jako tragedia, za drugim jako farsa”. W Polsce rewolucja wydarzyła się najpierw jako farsa reżyserowana przez radzieckich okupantów w 1944 roku; następnie szansa autentycznej rewolucji politycznej zmiażdżona przez stan wojenny.

Drogę do powstania „Solidarności” wyznaczają kolejne konfrontacje organizującej się klasy robotniczej z władzą: w Poznaniu w 1956 roku, Gdańsku w 1970 roku, w Ursusie pod Warszawą w 1976 roku, by wymienić tylko najważniejsze z nich. Podkreślały to oficjalne dokumenty „Solidarności” (jak program związku z października 1981 roku) oraz wypowiedzi badaczy i publicystów. Amerykański historyk Lawrence Goodwyn w swojej pracy „Jak to zrobiliście?: powstanie Solidarności w Polsce” (1992) pokazuje, jak robotnicy rozwijali i udoskonalali swoje zdolności organizacyjne w trakcie trzech dekad protestu (w lecie 1980 roku Międzyzakładowy Komitet Strajkowy skupiał 522 zakłady przemysłowe północnej Polski w bardzo dobrze zaprojektowanej sieci wzajemnej komunikacji i wspólnego działania).

Jednak w ciągu roku od swojej rejestracji „Solidarność” straciła swój ściśle przemysłowy charakter i przekształciła się w ruch proletariatu w marksowskim znaczeniu tego słowa: wyzyskiwanych i pozbawionych zarówno własności, jak i kontroli nad środkami produkcji. Jej bazy nie dało się zawęzić do żadnej kategorii społecznej, co – jak postaramy się później pokazać – okazało się mieć kluczowe znaczenie polityczne. „Solidarność” jednociła ludzi reprezentujących w zasadzie każdą możliwą tożsamość społeczną: robotników przemysłowych, intelektualistki, nauczycieli, studentki, taksówkarzy, górników, pisarzy, dziennikarki itd. Co więcej, podjęła świadomą decyzję, by wbrew praktyce większości związków zawodowych nie organizować swoich struktur według przynależności branżowej czy statusu zawodowego. Wybrała zamiast tego kryterium geograficzne i zorganizowała się w regiony. Ten sprytny ruch utrudniał państwu rozgrywanie jednych branż przeciw innym (np. przez podwyżki dla górników mające zniechęcić do nich kadrę akademicką).

Związek zorganizowany był wedle zasad demokratycznych tak, by każdy jego członek miał jak największe możliwości wpływania na władze organizacji i ich politykę. Duży nacisk kładziono na zewnętrzną i wewnętrzną przejrzystość: np. w trakcie strajku w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku negocjacje między przedstawicielami „Solidarności” a przedstawicielami rządu transmitowane były przez interkom na cały zakład. Co ciekawe, jedną z pierwszych rad, jakiej robotnikom udzielili przybyli

„first as tragedy, then as farce”. This sequence got inverted in the history of Polish workers movement after the World War II: the revolution happened first as a farce orchestrated by Soviet occupants in 1944, then it was on its way towards a true political breakthrough, but it was crashed by the Martial Law of 1981.

Solidarity developed gradually, building upon several confrontations between workers and state-communist regime: in 1956 in Poznań, in 1970 in Gdańsk and in 1976 in Ursus near Warsaw to mention just the most important ones. This fact was stressed by official declarations of the Union (like the Solidarity’s Program formulated in October 1981) as well as by commentators and analysts. American historian Lawrence Goodwyn in his book *Breaking the Barrier. The Rise of Solidarity in Poland* (1991) shows how workers developed and perfected their organizational skills throughout three decades of protest (in summer 1980, the Interfactory Strike Committee unified 522 industrial plants in Northern Poland in a very well designed network of communication and coordinated action).

However during just a year after its legal registration in 1980 Solidarity lost its purely industrial identity becoming a movement of the proletariat in Marxist sense – the exploited and deprived of both control as well as ownership of means of production. Its base could not be narrowed any more to any social category, which is a fact of an utmost political significance as we’ll try to show later. Solidarity united people of almost every possible social identity: industrial workers, intellectuals, teachers, students, taxi drivers, miners, writers, journalists etc. What’s more, in a very clever political move it denied to organize itself like most trade unions according to industry branch and occupational status. It rather chose to use geographical criteria and formed itself into regions. By this smart move it did not allow the state to manipulate one branch against another and to destroy the Union’s unity (by, for instance, giving a pay rise to miners in order to alienate them from university teachers).

The Union was organized in a democratic manner, trying to give each and every member biggest possible control over the Union’s policy and actions. Considerable emphasis was put on internal and external transparency: for example during the negotiations with the government at the time of strikes in the Gdańsk Shipyard in August 1980 all talks between Solidarity and government representatives were broadcast in the entire plant through intercoms. It’s an interesting fact, that one of the first suggestions made by Warsaw intellectuals when they joined the workers in the Shipyard to take part in the talks was to make them secret (Goodwyn, 1991). This idea was put forward by Tadeusz Mazowiecki,

z Warszawy inteligentcy doradcy, było utajnienie tych rozmów (Goodwyn, 1991). Pomysł ten podsunął Tadeusz Mazowiecki, później pierwszy niekomunistyczny premier, którego rząd rozpoczął neoliberalną transformację w latach 1989–1990.

CZY KTOŚ POWIEDZIAŁ „KAPITALIZM”?

Równie ciekawa jak forma „Solidarności” jest jej treść. Starając się ją zrekonstruować, posługiwać się będziemy przede wszystkim wspomnianym już wyżej programem związku z października 1980 roku (Program NSZZ „Solidarność”, 1981), gdzie idee i cele związku znalazły swój najpełniejszy wyraz. Program ten możemy postrzegać jako wyraz politycznej podmiotowości, kształtującej się w wierności Wydarzeniu, jakie ją ufundowało. Radykalizm i złożoność politycznej wizji „Solidarności” oraz doświadczenie strajku generalnego, który w marcu 1981 roku zatrzymał kraj, przyczyniły się do decyzji władz o zaprowadzeniu stanu wojennego (który miał zmieścić „Solidarność” jednym ciosem) w grudniu tego samego roku.

Zacznijmy od liberalnego mitu o prokapitalistycznym i proliberalnym charakterze „Solidarności”¹. Nawet pobieżny rzut oka na program związku pozbawia go podstaw. W liczącym 60 stron dokumencie słowo „kapitalizm” NIE PADA ANI RAZU. I nie był to tylko sprytny zabieg retoryczny, mający na celu wyprowadzenie cenzorów w pole. Nie pojawia się żadne słowo, które miałoby być synonimem dla terminu „kapitalizm”. W programie znajduje się kilka wzmianek o rynku (nigdy w związku frazeologicznym „wolny rynek”), jest on jednak traktowany jako dodatkowy (pomocniczy) środek, mający działać w ramach uspołecznionej i społecznie kontrolowanej gospodarki. Podobnie rzecz się ma z inną świętą krową neoliberalizmu: własnością prywatną i prywatyzacją. Na sześćdziesięciu stronach słowo „prywatny” (i jego pochodne) pada jedynie cztery razy i tylko dwukrotnie dotyczy prywatnych przedsiębiorstw. Nic nie mówi się o prywatyzacji publicznej i państwowej własności. Właściwie to program domaga się czegoś wręcz przeciwnego. Najczęściej używanym w programie słowem – jak policzyliśmy, pada w nim 144 razy – jest słowo „SPOŁECZNE”, we wszystkich możliwych kombinacjach: sprawiedliwość społeczna, świadczenia społeczne, protesty społeczne, ruch społeczny, odrodzenie społeczne, inicjatywa społeczna, społeczne koszty reform, wreszcie najważniejsze – bo odnoszące się do ekonomii politycznej – PRZEDSIĘBIORSTWO SPOŁECZNE, SPOŁECZNA KONTROLA NAD GOSPODARKĄ i – co jest komunistycznym żądaniem *par excellence* – SPOŁECZNA WŁASNOŚĆ

¹. Być może powinniśmy zadać też sobie pytanie, dlaczego sami członkowie związku, tak chętnie przyjęli taką narrację po 1989 roku. Narrację, przedstawiającą zaprowadzenie reform rynkowych i liberalnej demokracji w Polsce, jako konieczność, jako „powrót Polski na właściwą drogę”, tam, gdzie „od zawsze należała”. Musimy mieć świadomość psychologicznie uspokajającej funkcji takiej narracji. Uznanie, że było się jedynie narzędziem w ręku historycznej konieczności, działa jak niezbędny mechanizm obronny, pozwalający podmiotowi uciec od traumy jego własnej sprawczości, zamknąć otchłań politycznej wolności, jaką otworzyła się wraz z pierwszą „Solidarnością”.

future politician and first prime minister of post-communist government, who introduced neoliberal reforms in Poland in 1989 and 1990.

DID SOMEBODY SAY “CAPITALISM”?

What is as interesting as the form of the Solidarity movement, is its content. In the reconstruction of its main features we rely on the abovementioned Programme of Solidarity formulated in October 1981 (*Program NSZZ „Solidarność”*, 1981), that is the fullest expression of the Union’s ideas and goals. This program can be justly called a document of a political subjectivity emerging as a result of the original Event. Radicalism and complexity of Solidarity’s political vision combined with the experience of general strike that put the entire country on stop in March the same year, was probably the decisive reasons why the Party decided to introduce the Martial Law in December 1981 in order to deal with Solidarity in one swift and efficient stroke.

Let’s start with the myth of pro-capitalist and pro-liberal character of Solidarity.¹ Even a brief look at the Program falsifies this claim. In this 60-pages-long document one doesn’t find EVEN A SINGLE APPEARANCE OF THE WORD “CAPITALISM”. And it was not just a smart rhetoric manoeuvre designed to fool the censors. There is no other word or term, where “capitalism” appears in disguise. There are a few mentions of “market” (but NEVER accompanied by the adjective “free”), however in each and every place the market is described as a supplementary measure intended to work within the frame of a desalinated and socially controlled economy. The same applies to another holy cow of neoliberal capitalist rhetoric: private property and privatization. On the 60 pages the word “private” (or any of its derivatives) appears ONLY FOUR TIMES and only two of them actually refer to private companies. There is absolutely no mention of any sort of privatization of state and public property. Actually, the program explicitly and consistently demands the contrary. The term used in the document more often than any other – we counted 144 uses – is “SOCIAL” in all possible forms and combinations: social justice, social welfare, social protests, social movement, social rebirth, social initiative, social costs of economic reforms and the most important ones, because referring to the question of political economy: SOCIAL ENTERPRISE, SOCIAL CONTROL OVER ECONOMY and a demand communist *par excellence* – SOCIAL OWNERSHIP OF MEANS OF PRODUCTION. Solidarity goes even further in a very symptomatic way: it addresses the communist Party with a demand of “REAL socializa-

¹. We should perhaps ask why the members of Solidarity themselves were so eager to embrace this narrative after 1989? The narrative, which presented the introduction of liberal democracy and capitalist reforms in Poland as a historical necessity, as putting Poland back “on the right track”, as placing it where it has always belonged? One should bear in mind the psychologically soothing effect of such narrative. The acknowledgement that one was just an executor of historical necessity works here as a defense mechanism, which allows the subject to avoid the trauma of his own agency, to shut the abyss of political freedom, which opened up with the first Solidarity.

ŚRODKÓW PRODUKCJI. „Solidarność” idzie nawet dalej, domagając się od partii „PRAWDZIWE społecznej kontroli nad gospodarką”. Tworzy to bardzo Lacanowski moment, w którym partia otrzymuje z powrotem swój własny komunikat w odwróconej formie.

Drugą najważniejszą i najczęściej przywoływaną w programie kwestią jest SAMORZĄD. Termin ten pojawia się w dokumencie 44 razy, pada niemal na każdej stronie. Nie chodzi tu jednak o samorząd, jaki może być praktykowany w ramach liberalnego społeczeństwa obywatelskiego. Stawką jest tu bowiem samorząd pracowników w MIEJSCU PRACY, umożliwiającą kontrolę nad procesem produkcji. Dokument podaje przykład tzw. Sieci – grupy zakładów przemysłowych kontrolowanych i zarządzanych przez komitety pracownicze – jako praktycznego modelu organizacji produkcji. Program przedstawia trzy grupy argumentów na rzecz takiego rozwiązania: pragmatyczne (robotnicy sami najlepiej wiedzą, jak organizować pracę w fabryce i zarządzać nią); polityczno-ekonomiczne (kolektywna forma organizacji produkcji jest WŁAŚCIWĄ formą organizacji gospodarki); „hegłowskie” (odwołujące się do godności robotnika, która nie mogła zostać uznana w ramach panującego systemu komunistycznego).

Ważny jest także brikolazowy charakter programu – składa się on z uniwersalnych deklaracji i postulatów, jak i z trzymających się ziemi konkretnych propozycji i rozwiązań. Program napisany jest w językach, jakie były wówczas, w konkretnym, historycznym momencie dostępne jego autorom: przekraczając oficjalne, ideologiczne podziały, czerpali oni w równej mierze z Hegla i Marksa, co ze społecznej nauki Kościoła katolickiego. Dlatego nikogo nie powinno dziwić, że na bramie stoczni, obok transparentu z napisem: „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!” wisiał obraz przedstawiający Najświętszą Panią. Wierzmy jednak, że żadna z tych konkretnych artykulacji nie wyczerpuje uniwersalnego dziedzictwa „Solidarności”.

Podsumowując program „Solidarności”: nie zmierza on w kierunku liberalizmu ani nie stawia prywatnej własności nad jej innymi formami. Jego podstawowe nastawienie może zostać pełnoprawnie określone jako emancypacyjne: domaga się on dezalienacji władzy (w tym prawa do kontroli procesu produkcji przez wolę powszechną) i społecznej kontroli nad środkami produkcji – co nie daje się zredukować do liberalnych wizji, zawsze stawiających gospodarkę poza jakąkolwiek kolektywną kontrolą zarówno w miejscu pracy, jak i na poziomie całej gospodarki. SPOŁECZNĄ KONTROLĘ ŚRODKÓW PRODUKCJI program „Solidarności” definiuje bowiem zarówno jako możliwość sprawowania kontroli w miejscu pracy, jak i nad planami pięcioletnimi. Koncepcja gospodarki planowej nigdzie nie jest

tion of control over economy”. It’s a very Lacanian moment, when the Party gets its own message in a reversed form.

The second most important and most often evoked issue in the text of the Program is “SELF-GOVERNMENT”. It appears 44 times, so almost on every page. However, it’s not only a demand for a local self-government that can become easily pacified as a part of liberal civil society. What is at stake is “self-government” of the workers IN THE WORKPLACE with a power to control the productive process. The document gives the example of a so called Net – a group of industrial plants controlled and run by the workers committees – as a model for practical organization of the production process. This issue is presented from three sides: a pragmatic one – the workers are those who know the best how to organize and run their factories, a political-economic one – the collective control over the production process is THE RIGHT form of social organization of economy and a „Hegelian” one, referring to the dignity of work and worker not respected by the communist regime.

What is also very important, is a *bricolage* character of the program – it consists of universal statements and postulates, as well as utterly concrete and down-to-earth demands and solutions; it is articulated in languages, notions and symbols which at that particular, historical moment were available for its authors, cutting across official and ideological oppositions, drawing simultaneously from Hegel, Marx and Christian social teaching (therefore, one should not be surprised seeing both “workers of the world, unite!” banner and a picture of Saint Mary hung side by side at the gate of the Gdańsk shipyard). But – as we believe – none of these particular articulations does exhaust its universal residue.

So, to make a general summary of Solidarity’s program: it does not go in the direction of liberal capitalism and does not put private property above any other forms of ownership. Its basic attitude can be rightly called emancipatory: it strives for DESALINATION OF POWER, including THE RIGHT OF THE COLLECTIVE WILL TO CONTROL ECONOMIC PROCESS and SOCIAL CONTROL OVER MEANS OF PRODUCTION – which cannot be brought down to any liberal vision, that deliberately and consistently puts economy beyond any collective control on the level of both workplace and general society. The SOCIAL CONTROL OVER MEANS OF PRODUCTION is defined as an ability to control the workplace as well as to maintain social control of the five-years-plans. The idea of planned economy remains unchallenged, which clearly shows that references to the market appearing in the Solidarity’s Program cannot be interpreted in the spirit of chaotic capitalist free market functioning as a locus of actual control over economy. It also proves

w nim kwestionowana, co pokazuje, że zawarte na stronach programu odniesienia do „rynku” nie mogą być czytane jako odnoszące się do chaotycznego, kapitalistycznego rynku, funkcjonującego jako instancja kontrolująca całość procesów gospodarczych. Dowodzi to także, że idei „Solidarności” nie da się zredukować do jakiejś wersji anarchosyndykalizmu. Program gospodarczy „Solidarności” opierał się na trzech filarach: samorządzie pracowniczym (najważniejszym z tej trójki), połączonym z elementami centralnego planowania i wymiany rynkowej (traktowanej nie jako źródło akumulacji kapitału, ale jako narzędzie do zapewnienia sprawiedliwej dystrybucji określonych dóbr). Było też oczywiste, że program rzucił wyzwanie istnjącemu wówczas systemowi i nie mógł zostać zrealizowany w jego ramach.

Ważnym krokiem na drodze narodzin „Solidarności” jako podmiotu politycznego było „Przesłanie do narodów i robotników Europy Środkowo-Wschodniej”, wystosowane na zjeździe „Solidarności” 8 września 1981 roku. „Solidarność” – ponad głowami państwa polskiego i innych państw regionu – przemówiła w nim do pracujących mężczyzn i kobiet Europy Środkowo-Wschodniej, wyrażając wsparcie dla ich walk o wolne, niezależne związki zawodowe. „Solidarność” – jak ująłby to Jacques Rancière – podejmuje tu „sprawę innego”. Ignorując „rację stanu” PRL i jego sojuszników, jako wolny głos polskiego społeczeństwa mówi wprost do swoich sąsiadów w Czechosłowacji, na Węgrzech i w innych krajach regionu, uznając ich sprawę za swoją własną.

W dominujących, liberalnych interpretacjach Wydarzenia „Solidarności” żądania samorządu pracowniczego interpretowane są (o ile w ogóle się je zauważa) jako pozbawiony znaczenia, taktyczny hold złożony dominującej wówczas ideologii. Hold, jaki „Solidarność” – rzekomo wyłącznie ruch walczącej o liberalnie rozumianą wolność „opozycji antykomunistycznej” – musiała złożyć, by móc prowadzić walkę o swoje „prawdziwe” cele (liberalny kapitalizm). Odrzucamy takie interpretacje jako ideologiczne. Ignorują one długą historię walki polskich robotników o samorząd, jaka toczyła się w Polsce od końca drugiej wojny światowej PRZECIW komunistycznemu państwu i kierującej nim biurokracji. Zaraz po wojnie polscy robotnicy spontanicznie organizowali się w „radę robotniczą”. Przejmowały one kontrolę nad zakładami przemysłowymi, wielkimi majątkami ziemskimi itd. Stalinowska Polska Partia Robotnicza (PPR) od początku patrzyła na ten ruch z wielką podejrzliwością. Gdy tylko stalinowska biurokracja umocniła swoją władzę w Polsce, stłumiła jakiegokolwiek przejawy autentycznego samorządu robotniczego (Hardy, 2010). Po wydarzeniach Października '56, od których zaczyna się proces destab-

that the Solidarity’s ideas cannot be reduced to anarcho-syndicalism. It’s economic programme was based on three basic principles: SELF-GOVERNMENT OF THE WORKERS (the most important of them), elements of CENTRAL PLANNING and MARKET EXCHANGE (seen not as a source of capital accumulation, but as means of securing a fair distribution of different goods). It is absolutely clear that the program was challenging the existing political system and that it was not able to fit into its framework.

An important step marking the birth of Solidarity as a political subject is *Message to the Workers of Eastern Europe*, articulated at the first convention of Solidarity on September 8th 1981. Solidarity – over the heads of both Polish and other Eastern European states spoke directly to the working men and women of Eastern Europe supporting them in their struggle for free, independent trade unions. Solidarity picked up at that point “case of the other” – as Jacques Rancière would put it (2007) – ignoring *raison d’etat* of People’s Republic of Poland and its allies, establishing itself as a free voice of Polish working people, speaking directly to its neighbours in Czechoslovakia, USSR, etc., and recognizing their case as its own.

In the dominant liberal interpretations of the Event of Solidarity all demands for greater workers democracy are interpreted (if they are acknowledged at all) as nothing but a meaningless tribute to the dominant language and ideology of that period. Tribute, which Solidarity – supposedly a movement just for political freedom and “anti-communist” opposition – had to pay in order to be able to fight for its “true” political aims (liberal, democratic capitalism, etc.). We believe that these interpretations are purely ideological and completely ignore a long history of struggle of Polish workers for a self-government in their workplace, which took place in Poland since the end of the World War II AGAINST the “communist state” and its bureaucracy. Right after the end of the World War II Polish workers spontaneously started to organize themselves into “workers councils”, which were taking control over their workplace (factories, large land estates, etc.) This movement, from the beginning, was treated by the Stalinist Polish Workers Party (PPR) with great suspicion. As soon as Stalinist bureaucracy established itself firmly in Poland, it crushed any genuine self-government of the workers (Hardy 2009). After the events of October 1956, which started the processes of “destalinization” in Poland, the promises of workers’ self-government was one the most important reasons of popularity of the new leader of Polish communist party, Władysław Gomułka. He failed to keep the promise. State-communist power created some institutions simulating

linizacji Polski, obietnice samorządu robotniczego były jednym ze źródeł niezwyklej popularności nowego, komunistycznego przywódcy – Władysława Gomułki. Gomułka tych obietnic nigdy nie dotrzymał. Stworzono instytucje mające symulować samorząd pracowniczy (rady fabryczne), nie były one jednak w stanie usatysfakcjonować żądań robotników.

Inna, dominująca we współczesnym polskim pejzażu ideologicznym interpretacja Wydarzenia „Solidarności” – konserwatywna – przedstawia ją jako ruch czysto moralnego sprzeciwu wobec „totalitarnych” czy „autorytarnych” praktyk państwa komunistycznego, podejmowanego w oparciu o wartości wywodzące się z chrześcijańskich, a przede wszystkim katolickich źródeł. Zdaniem Jadwigi Staniszkis (2010) „Solidarność” wywodzi się z „naturalnie tomistycznego” nastawienia Polaków, które musiało wejść w kolizyjny kurs z instrumentalną racjonalnością państwa realnego socjalizmu. W tej perspektywie „Solidarność” jawi się przede wszystkim jako całkowicie apolityczny wyraz „moralnej autonomii” i „osobistej godności” (rozumianej w katolickich, personalistycznych kategoriach), skierowany przeciw żądaniom autorytarnej maszyny państwowej. Konserwatywni intelektualiści przekonują także, że to wizyta Jana Pawła II w Polsce w 1979 roku była iskłą, która roznieciła pożar sierpnia. Odrzucamy te interpretacje, uważamy, że całkowicie zapoznają one polityczny wymiar „Solidarności”. Dostrzegamy wagę etycznych i religijnych inspiracji w „Solidarności”, ale jesteśmy przekonani, że w przypadku „Solidarności” możemy obserwować, jak etyczny opór przekształca się w ruch polityczny. Katolicyzm z pewnością dostarczył działaczom „Solidarności” integrujących symboli. Jednak „Solidarność” od początku była ruchem, którego Kościół katolicki nie był w stanie w pełni kontrolować. Pozostawał on zresztą wobec „Solidarności” sceptyczny, rzadko otwarcie popierał politykę związku (Goodwyn, 1991). „Solidarność” posługiwała się religijnym językiem, by wyrazić polityczne nadzieje i żądania przekształcenia społecznej rzeczywistości. Nadzieje te nic nie miały wspólnego z jakkolwiek pojmowanym tomizmem. Jeśli już szukać dla niego kontekstów religijnych, to język „Solidarności” przepełniony był mesjańską pasją, mesjańskimi obietnicami wolności, tak obcymi tomizmowi, jak to tylko możliwe. Obecność religijnego języka i symboli wynikała także z przygodnego faktu dostępności w tamtych czasach takich, a nie innych gotowych zestawów pojęć i terminów. Dlatego też postsekularna interpretacja religijnej symboliki „Solidarności” nie jest pozbawiona podstaw. Analiza świadectw historycznych pokazuje, że robotnicy wyrażali swoje żądania, sięgając także po cytaty z Bertolda

workplace democracy (factory councils, etc.), but they were not able to satisfy demands of the workers.

The other dominant – in contemporary ideological landscape in Poland – interpretation of Solidarity, the conservative one, portrays it as a movement of purely moral resistance against the totalitarian, or authoritarian practices of “communist state” carried out in the name of an ethical ideals stemming from Christian, especially Catholic sources. According to Polish conservative sociologist, Jadwiga Staniszkis (1984), the Solidarity originated from “naturally Thomist sentiment” of “Polish people”, which had to collide with the instrumental rationality of post-stalinist state. In this perspective Solidarity was first and foremost a completely apolitical articulation of “moral autonomy” and “personal dignity” (understood in catholic, personalist terms) against the demands of authoritarian state’s political machine. Conservative intellectuals emphasize also the role of the visit of Pope John Paul II in Poland in 1979, as the spark, which started the events of August 1980. We disagree with that interpretations, which completely fail to grasp the political dimension of the movement of Solidarity. We can’t deny the vital role of both ethical and religious component in the Solidarity movement, but we would argue, that in the case of Solidarity we can see how an ETHICAL resistance is transforming itself into a POLITICAL movement. Catholic religion definitely and undoubtedly provided members of Solidarity important symbols and images around which they were able to gather themselves (both symbolically and physically). But we shouldn’t forget, that from the beginning Solidarity was a movement which wasn’t and couldn’t be controlled by Roman Catholic Church, which remained sceptical of Solidarity and in many cases reluctant to support its policies (Goodwyn 1991). Solidarity was using the religious language in order to articulate political demands and hopes of transformation of social and political reality. Those hopes definitely didn’t have anything to do with “Thomism”. If anything, religious language of Solidarity was rather bursting with strong, messianic passion, messianic promises or freedom, as foreign to Thomism as it is possible. The references to religious language and symbols were also very much a contingent result of a directly present, so easily accessible set of terms and concepts. Thus a post-secular interpretation of their meaning and content would be quite accurate. One can clearly see from the historical documents, that Solidarity expressed itself also using quotes from Bertolt Brecht. It just grabbed whatever tools they had to transmit their message.

Brechta. Chwyтали oni wszystkie znajdujące się w zasięgu ich dłoni narzędzia, by za ich pomocą sformułować swój przekaz.

OD ROZUMU POPULISTYCZNEGO PRZEZ WIEŁOŚĆ DO WYDARZENIA

Przekonujące mogą się też wydawać interpretacje „Solidarności”, postrzegające ją jako ruch populistyczny w rozumieniu przedstawionym w pracy Ernesto Laclau „Rozum populistyczny” (2009). Laclau sam czterokrotnie powołuje się w niej na „Solidarność”. Na pewno sytuacja w Polsce na początku lat osiemdziesiątych wytworzyła korzystne warunki dla wykształcenia się populistycznego podmiotu politycznego. Władza była całkowicie wyalienowana od społeczeństwa. Z powodu klęski projektu technokratycznej modernizacji (spowodowanej także przez wejście globalnej gospodarki w fazę B powojennego cyklu Kondratiewa), wdrażanego przez ekipę Gierka, żądania ekonomiczne i społeczne nie mogły być już dłużej zaspokajane w ramach istniejącego systemu.

W tym kontekście możemy postrzegać „Solidarność” jako populistyczny ruch zbierający różne żądania i budujący z nich łańcuch ekwiwalencji. Z pewnością „Solidarność” była w stanie zebrać żądania reprezentujące interesy różnych grup społecznych i stworzyć z nich kolektywne ciało „ludu” (przeciwstawionego władzy), które nie istniało wcześniej, zanim poszczególne, partykularne żądania nie zostały powiązane w łańcuchu ekwiwalencji. Przypadek „Solidarności” pokazuje, jak sam proces reprezentacji (powstanie ruchu społecznego) retroaktywnie tworzy ciało politycznego „ludu”, jaki reprezentuje. Możemy nawet przyznać, że nazwa „Solidarność” stała się w latach osiemdziesiątych tym, co Laclau nazywa „pustym znaczącym”. Samo znaczące „Solidarność”, jak i główne związane z nim żądanie (wolnych, niezależnych, samorządnych związków zawodowych) zaczęło symbolizować wszystkie żądania formułowane przez „lud” pod adresem władzy, jak i granicę tego, co możliwe w ramach istniejącego wówczas systemu.

Populistyczna interpretacja „Solidarności” nastrocza jednak szereg problemów. Naszym zdaniem pierwsza „Solidarność” przekroczyła logikę Laclauowskiego populizmu. Choć z początku „Solidarność” artykułowała polityczny konflikt w imieniu ludu przeciwstawionego władzy, z czasem przestała definiować się wyłącznie w opozycji do niej. Podążając śladami Komuny Paryskiej, „Solidarność” była w stanie przejść od opozycji wobec „władzy” do ustanowienia siebie samej w roli władzy; od kontestacji istnie-

FROM A POPULIST REASON TO A MULTITUDE TO AN EVENT

It might be also tempting to put the movement of Solidarity in the theoretical framework of populism, as outlined by Ernesto Laclau in his *On Populist Reason* (2005); Laclau himself refers to Solidarity four times in his book. Definitely political situation in Poland in the beginning of the 80 s created conditions favourable to emergence of populist political subject. The communist power was completely alienated and separated from the society. Due to a failure of a technocratic project of Edward Gierek’s administration in the 70-ties (caused mainly by the entrance of world economy into B-phase of its post-war Kondratieff’s wave) many economic and social demands couldn’t be satisfied by the existing political and economic system.

We can look at the movement of Solidarity as a populist political subject, gathering various demands and transforming them into a chain of equivalences. Definitely Solidarity was able to bind different demands, representing interests of different social groups and create collective body of “the people” (situated in clear opposition to „the power”) bound by that chain into the new political subjectivity (body), which did not exist prior to the process of binding of different demands. The case of Solidarity shows how the process of representation (the emergence of social movement) is retroactively creating the body of the political “people” it represents. We can even admit, that the name of “Solidarity” after August 1980 became that what Laclau calls an “empty signifier”. Both Solidarity (as a name) and the most important political demand associated with it (demand for free, independent, self-governing trade unions) started to represent all other demands articulated by „the people” to „the power”, to represent the frontier of what is possible to achieve in the given political conditions.

However we see a problem stemming from such populist interpretation of Solidarity. We believe that the movement of the First Solidarity was able to transcend the logic of Laclauian populism. Solidarity, even if at the beginning was articulating political conflict in opposition to the alienated “power” separated from “society” (“people”) with time it ceased to define itself as simple opposition of “power”. Following the movement which can also be found in the history of Paris Commune, Solidarity was able to move from opposition to the “power” to establishing itself as a power, from contestation of existing political order, to establishing a new one, identical with a Solidarity movement itself (grounded in its own singularity). In terms of Antonio Negri (2000, 2005) we can

jącego porządku politycznego do ustanowienia nowego, identycznego z samym ruchem „Solidarności” (ufundowanym na jego własnej pojedynczości).

Posługując się terminologią Antonio Negriego (2004, 2005), możemy też zdefiniować „Solidarność” jako wielość. Była ona ruchem absolutnej, immanentnej demokracji, społecznością pojedynczości, nieokreślonych w jakikolwiek sposób przez kryteria klasy, płci czy przynależności narodowej. „Solidarność” powstała z oddolnej organizacji kilku zakładów pracy, połączonych rozległym systemem wzajemnej komunikacji, łącznie z własnymi kurierami przenoszącymi wiadomości między poszczególnymi zakładami poza oficjalnymi strukturami łączności. Ta sieć rozwijała się bez jakiegokolwiek wsparcia instytucji państwowych. Możemy postrzegać ją jako przejaw „ontologicznego komunizmu”, wyrastający w skorupie państwa realnego socjalizmu.

Jednak żadna z wymienionych wyżej interpretacji nie oddaje w pełni rewolucyjnego charakteru „Solidarności”. Była ona nie tylko w stanie rzucić wyzwanie współczesnej władzy, wyrażając niespełnione (i niedające się spełnić) demokratyczne żądania, ale była także w stanie wyzwolić polityczną wyobraźnię, otworzyć politykę na zupełnie nowe rozumienie takich pojęć jak „wspólnota”, „konflikt”, „reprezentacja”, wychodzące daleko poza ramy rozumu populistycznego. „Solidarność” była nie tylko przykładem „ontologicznego komunizmu” w pseudokomunistycznym państwie, ale również zdolna była stworzyć faktyczną możliwość innej możliwości. Innymi słowami, uważamy, że „Solidarność” można uznać za kolejną historyczną artykulację tego, co Alain Badiou nazywa „hipotezą komunistyczną”.

By uzasadnić tę intuicję, umieścimy historię „Solidarności” w perspektywie zarysowanej w pracy Badiou „Hipoteza komunistyczna” (2008, 2010a) i zestawimy ją z innymi ważnymi komunistycznymi wydarzeniami: Majem '68, Komuną Paryską i chińską Rewolucją Kulturalną. Nie ma tu miejsca, rzecz jasna, na szczegółową analizę, ale w obecnym kontekście wystarczy nam podkreślenie kilku istotnych punktów wspólnych.

Chcielibyśmy na początku zwrócić uwagę na głęboko polityczny (rozumiany jako przeciwieństwo społecznego) charakter wewnętrznej organizacji „Solidarności”. „Solidarność” celowo nie zamierzała reprezentować interesów żadnej konkretnej grupy społecznej. Nie można jej zawęzić do żadnej konkretnej tożsamości płciowej, narodowej czy zawodowej. Choć zaczęła swoje działanie jako organizacja robotnicza, „Solidarność” szybko zmieniła się w szeroki ruch społeczny reprezentujący ludzi zajmujących wszelkie możliwe pozycje społeczne. Sama nazwa ruchu komunikuje jego głęboko polityczny charakter, który można rozumieć jako „podejmowanie sprawy innego” czy – używając innego terminu – bardziej uniwersalistycz-

call Solidarity a multitude. It was a movement of immanent absolute democracy, a community of singularities not determined in any way in terms of class, national or gender identities. It originally developed as a grassroots network of various plants linked by an extensive system of communication and cooperation, including their own couriers carrying messages between workers independently of the official means of communication. It grew without any support of state institutions and it can be seen as a manifestation of “ontological communism” in the shell of a real-socialist state.

However, none of the abovementioned interpretations grasps the truly revolutionary character of Solidarity. It was not only able to contest the existing power, articulating unfulfilled (and impossible to fulfill) democratic demands but was also able to unleash the political imagination to open politics to completely new perspectives, new conceptualizations of the “community”, “conflict” and “representation” stretching far beyond frameworks of populist reason. Going beyond a simple emergence of „ontological communism” within pseudo-communist state, Solidarity created „a possibility of another possibility”. In other words we believe that we can look at the Solidarity as one of the historical articulations of that, what Alain Badiou calls a Communist Hypothesis.

To support this point of view, we would like to briefly put Solidarity in the perspective constructed by Badiou’s book *The Communist Hypothesis* (2010) and to compare it with three important communist events: May 1968, Cultural Revolution and Paris Commune. We do not have space for a very detailed analysis, but we believe underlining the most important points should be enough in the current context.

Regarding the organizational form of Solidarity, we would like to stress its deeply political (as opposed to social) character. Solidarity deliberately didn’t try to represent interests of any particular social group or milieu. It cannot be narrowed down to any social identity of class, gender or profession. Starting as workers movement it quickly became a political community assembling people of all possible social origins and positions. Its very name communicates its political character that can also be described in the terms of “identification with the cause of an other” or to put it simply – “brotherhood” of the French revolution articulated in a more universal way. We can rightly say that Solidarity’s political organization “was not modelled on the hierarchy of places” to use Badiou’s expression (2010). This feature puts Solidarity close to May 1968, whose force – as Badiou elaborates in his book – stemmed from a common political articulation of voices coming from different

nie pojmowane braterstwo z hasel Rewolucji Francuskiej. Z pewnością możemy powiedzieć, że organizacja „Solidarności” nie opierała się – by posłużyć się terminem Badiou (2010a) – na „hierarchii miejsc”. Zbliża to „Solidarność” do Maja ’68, którego polityczna siła – jak przekonuje Badiou w swojej książce – brała się ze wspólnej politycznej artykulacji głosów pochodzących z różnych grup społecznych (robotnic, studentów, nauczycielek, specjalistów itd.). Podobnie jak Maj ’68, „Solidarność” oznacza ZERWANIE Z IDEĄ HISTORYCZNIE UPRZYWILEJOWANEGO PODMIOTU EMANCYPACJI. Zarazem odmowa działania przez „Solidarność” w ramach istniejących struktur (uznawane przez Partię związki zawodowe), brak ambicji przejęcia władzy państwowej połączony z radykalnie nowatorskim charakterem praktyki politycznej związku umieszczają „Solidarność” wewnątrz tego, co Badiou nazywa „czwartym Majem ’68”, trwającego po dziś dzień procesu POSZUKIWANIA NOWYCH FORM PROWADZENIA WALKI O EMANCYPACJĘ.

Inna cecha ruchu zbliża „Solidarność” do chińskiej Rewolucji Kulturalnej: był to masowy, ludowy ruch wymierzony przeciw machinie partii-państwa, ale opierający się NA TYCH SAMYCH IDEACH, na których machina ta pierwotnie została zbudowana, takich jak: dezalienacja władzy, samorząd pracowniczy, kolektywna kontrola nad gospodarką, społeczna (w przeciwieństwie do państwowej) kontrola nad środkami produkcji itd. Podczas gdy Partia MÓWIŁA o dyktaturze proletariatu, „Solidarność” faktycznie NIA BYŁA, tak bliska obalenia reżimu, że musiała zostać spacyfikowana w brutalnym akcie kontrrewolucji, z radzieckimi czołgami czekającymi przy granicach, by w razie czego przyjąć z „braterską pomocą”, tak jak w Czechosłowacji w 1968 roku. Działacze „Solidarności” za Mao mogliby powtórzyć, że to w szeregach panującej partii komunistycznej tkwi burżuazja, a sama partia jest zbiorem „rewizjonistycznych renegatów”. Nie mówili takim językiem z dwóch powodów. Po pierwsze, w latach osiemdziesiątych Polacy byli o wiele bardziej rozczarowani partią komunistyczną niż Chińczycy w roku 1968 i nie wierzyli dłużej w sens prób kierowania partii na „właściwe tory”. Po drugie, na początku lat osiemdziesiątych realne pozostawało ryzyko interwencji radzieckiej – coś, czego Chińczycy nigdy nie musieli się obawiać. Dlatego „Solidarność” nigdy otwarcie nie kwestionowała panującego w Europie Wschodniej geopolitycznego porządku i nie domagała się wprost wystąpienia Polski z Układu Warszawskiego. Koncentrowała się głównie na wewnętrznych, polskich kwestiach.

Wreszcie pod wieloma względami „Solidarność” przypominała Komunę Paryską z 1871 roku. Program „Solidarności” wyraźnie podkreślał, że związek NIE ZAMIERZA PRZEKSZTAŁCIĆ SIĘ W PARTIĘ POLITYCZNĄ ani wspierać

social backgrounds (workers, students, teachers, professionals etc.). And just like in the case of May 68, it signifies a RAPTURE WITH THE IDEA OF ANY HISTORICALLY PRIVILEGED SUBJECT OF EMANCIPATION. At the same time Solidarity’s refusal to work within organizational structures of the time (the official trade unions supported by the Party), its lack of interest in taking over the existing political institutions combined with a radically new way of political praxis, locates it in what Badiou calls “the fourth May 68” – the on-going process of LOOKING FOR NEW WAYS AND MEANS OF CARRYING EMANCIPATORY STRUGGLE.

Another important aspect of Solidarity brings it close to the Chinese Cultural Revolution: it was a massive, popular movement aimed against the petrified machine of Party / State, but acting IN THE NAME OF THE SAME IDEALS, that this machine was initially built upon: desalination of power, workers self-government, collective control over the economy, social (as opposed to state) ownership of the means of production, etc. When the Party TALKED about the dictatorship of the proletariat, Solidarity was the dictatorship of the proletariat itself, so close to overthrow the regime, that it had to be pacified by the violent, military counter-revolution with Soviet tanks waiting at the border to provide “brotherly help” like they earlier did in Czechoslovakia. Just like Mao the Solidarity members could have affirmed that bourgeoisie was among the members of the Communist Party itself and could have called the Soviet communists “renegade revisionists”. They did not articulate this kind of critique for two reasons: first, in 1981 workers in so-called communist states were much more disillusioned with the communist parties than in 1968 and had no interest in putting them back on the right track of thinking and acting. Secondly – Poland was in a real danger of military intervention from the Soviet Union; something the Chinese workers did not need to fear. That was the primary reason why Solidarity didn’t question general, international power arrangements in Europe and never asked for pulling Poland out of the Warsaw Pact. It stayed concentrated on particular problems of internal Polish situation.

Finally, there are good reasons to compare Solidarity with Paris Commune of 1871. The Solidarity Program puts a specific stress on the fact, that the union DID NOT INTEND TO TRANSFORM ITSELF INTO A POLITICAL PARTY nor to directly support any. Analogically to the Commune leaders refusing to take Hotel de Ville in Paris, the workers knew as well as the Party that they had NO MANDATE TO HOLD POWER WITHIN THE EXISTING REGIME. And just like in the case of the Commune, the power that Solidarity actually had, was in no way a result of the existing arrangements. It rather came

jakiegokolwiek. Podobnie jak przywódcy Komuny, którzy świadomie zrezygnowali z przejęcia paryskiego ratusza, robotnicy wiedzieli (tak jak Partia), że NIE POSIADAJĄ ŻADNEGO MANDATU DO SPRAWOWANIA WŁADZY W RAMACH ISTNIEJĄCEGO SYSTEMU. I tak jak w wypadku Komuny, władza, jaką miała „Solidarność”, nie wywodziła swojej legitymacji z istniejącego układu władzy, ale miała swoje źródło w ZERWANIU z nim. Właśnie dlatego „Solidarność” przekracza horyzont „ontologicznego komunizmu”. „Solidarność” nie dążyła do „przejęcia władzy”. USTANOWIŁA NOWY RODZAJ WŁADZY, KTÓREMU LEGITYMACJE NADAWAŁA JEGO WŁASNA POJEDYŃCZOŚĆ. Działała przeciw machinie partii-państwa, ale jej działania prowadzone były z ZACHOWANIEM DYSTANSU DO PAŃSTWA. Podobnie jak wszystkie trzy omawiane przez Badiou wydarzenia, także „Solidarność” stawia w centralnym miejscu zagadnienie relacji między polityką emancypacyjną a istniejącymi strukturami państwowymi oraz konieczność wypracowania nowej formuły „państwa proletariackiego”. Program „Solidarności” z 1981 roku – poruszający tak szeroki zakres tematów jak opieka zdrowotna, władza, edukacja, kultura, transport publiczny, media – może być uznany za taką próbę.

Podsumowując tę część wyводу, uważamy, że powstanie „Solidarności” może być określone pełnoprawnie mianem Wydarzenia. Było ono „kategorią, która zawiera siebie samą, jako swój własny element” (Badiou 2010a), nie mogło i nie chciało być reprezentowane. Otwierało całą grę nieistniejących wcześniej możliwości. Wywołało szereg konsekwencji, które zmieniły istniejący porządek w Polsce i na arenie międzynarodowej. I podobnie jak w wypadku wielu Wydarzeń, możemy się dziś zapytać: „Co oznacza wierność Wydarzeniu Solidarności”.

KONSEKWENCJE „SOLIDARNOŚCI”

Tak jak w wypadku innych, historycznych artykulacji hipotezy komunistycznej, możemy zadać sobie pytanie: „Dlaczego Solidarność poniosła klęskę?”. Wierzimy, że podmiot polityczny, jaki wyłonił się w wyniku Wydarzenia z sierpnia 1980 roku, był w stanie realizować procedurę prawdy. Został on jednak spacyfikowany przez brutalną interwencję państwowego aparatu przemocy. Wyraźnie możemy dostrzec tu różnicę między klęską państwa jako aktora emancypacyjnej polityki, a klęską wielości, usiłującej prowadzić taką politykę przeciw państwu. O ile pierwsza wynika z immanentnych wad samej formy państwa, to ta druga jest na ogół efektem zbrojnej interwencji wymierzonej w zjawisko oddolnej, masowej mobilizacji.

as a definite RUPTURE in this arrangements. This is the main reason why Solidarity went beyond „ontological communism”. Solidarity didn’t seek to “take power”. It rather ESTABLISHED A NEW KIND OF POWER LEGITIMATED BY ITS OWN SINGULARITY. It acted against the Party-State complex, but its actions were carried out AT DISTANCE FROM THE STATE. Similarly to all three communist events discussed by Badiou, the movement of Solidarity clearly manifests the central problem of relationship between emancipatory politics and existing state structures as well as the need to invent new forms for the “proletarian state”. The Program of Solidarity from 1981 that encompasses a wide range of issues – economy, healthcare, power, education, culture, public transport, media etc. – can be treated as an attempt to sketch such a form.

Summarizing this Badiouian part, we believe emergence of Solidarity in 1980 can be rightly given the name of an Event. It was “a class that contained itself as its element” (Badiou 2010): it didn’t want and could not be represented. It opened up the whole new dimension of possibilities not existing before. It provoked a series of important consequences that reshaped local and international political order. And just like in the case of any Event, we can ask, what it means to remain faithful to it.

THE CONSEQUENCES OF SOLIDARITY

So one can ask, just as in case of other articulations of communist hypothesis why Solidarity failed? We believe that the political subject that emerged as a result of the original event of August 1980 had a capacity to carry the procedures of truth. However, it was confronted by the violent response of armed state. Here we can clearly see a distinction between a failure of a state form as an agent of emancipation and a failure of a multitude trying to carry on emancipatory struggle against the state. While the first one stems from an immanent, structural flaw of the state, the second one has always been a result of deliberate and often armed action aimed against such popular mobilization. For this reason we should clearly distinguish between these two failures.

The failure of Solidarity had far reaching consequences. We can see it in the situation of contemporary Poland, or more generally, the whole former Soviet Bloc. Instead of new forms of communist politics present day Poland is the playground of neoliberal capitalism in its most crude and ruthless forms. Solidarity in 2010, which has become an ordinary trade union, is at best Christian-democratic movement. It fully supported the most

Klęska „Solidarności” ma dalekosiężne konsekwencje. Są one widoczne we współczesnej sytuacji Polski i całego dawnego Bloku Wschodniego. Polska nie jest dziś miejscem, gdzie realizowałaby się nowa polityka komunistyczna, ale miejscem, gdzie neoliberalizm przyjmuje swoje najbardziej brutalne formy. „Solidarność” stała się zwyczajnym związkiem zawodowym, w najlepszym wypadku chrześcijańsko-demokratycznym. W latach dziewięćdziesiątych związek roztoczył parasol ochronny nad najbardziej drastycznymi, neoliberalnymi reformami. We współczesnym postpolitycznym pejzażu funkcjonuje raczej jako marka niż ruch społeczny. „Solidarność” stała się płynnym znaczącym, po które sięga szereg różnych aktorów życia społecznego, szukając w nim legitymacji dla bardzo odmiennych polityk. Nic dziwnego, że 10 lat temu, podczas obchodów 25. rocznicy powstania związku, artystą zaproszonym do opracowania muzycznej oprawy uroczystości został Jean-Michel Jarre – twórca idealnie pustych pejzaży muzycznych, pasujących do każdej okazji. W końcu kto ma coś przeciw muzyce Jeana-Michela Jarre’a? I kto ma coś przeciw „Solidarności”?

W trzydziestą piątą rocznicę „Solidarności” możemy sami się dziś zapytać: „Co znaczy być dziś wiernym wydarzeniu Solidarności?” Nie oznacza to, rzecz jasna, wierności jej obecnemu wcieleniu ani politykom powołującym się na „ideały Sierpnia”. W dziedzictwie „Solidarności” cenne dla współczesnych walk emancypacyjnych jest przede wszystkim jedno: ZDOLNOŚĆ DO WYOBRAŻENIA SOBIE ALTERNATYWY DLA ISTNIEJĄCEJ, OPRESYJNEJ SYTUACJI. „Solidarność” pojawiła się w mrocznym momencie historii. System radziecki z jednej strony utracił już cały swój emancypacyjny wymiar i trwał głównie siłą inercji i cynizmu; z drugiej strony ciągle unosiła się nad nim aura historycznej konieczności, był czymś tak szczelnie oplatającym rzeczywistość społeczną, że nie sposób było wyobrazić sobie, by mógł się skończyć. Czy nie znajdujemy się dziś w podobnej sytuacji? Liberalny kapitalizm – z wpisanymi weń katastrofami klimatycznymi, permanentnym kryzysem (jaki mieszkańcy Bloku Wschodniego pamiętają z lat osiemdziesiątych), cynicznymi politykami, pogłębiającymi się nierównościami społecznymi i rosnącą wszechobecną kontrolą – nie niesie już obietnicy zmiany świata na lepsze. Z drugiej strony wydaje się on być czymś, dla czego nie ma alternatywy. Wyobrażenie jej sobie jest poza zasięgiem naszej wyobraźni politycznej. Jak często pisze Slavoj Žižek: „Współczesnej popkulturze łatwiej jest sobie wyobrazić uderzenie w ziemię wielkiego meteorytu czy nową epokę lodowcową niż koniec kapitalizmu”. Doskonałego przykładu dostarcza film Ronalda Emmericha *2012*. Nawet nie sam film, ale jego planowany

drastic neoliberal reforms of the 90-ties and in the contemporary Polish post-political landscape Solidarity functions more like a trade-mark than a trade-union. It has become a vague, nostalgic signifier, brought up every once and then by different political agents to legitimize a whole variety of agendas. No wonder five years ago, during the celebration of Solidarity’s 25th anniversary, the musician invited to give a ceremonial concert at the bankrupt Gdańsk shipyard was no one else but Jean-Michel Jarre – a composer of perfectly empty, all-purpose musical landscapes. After all – who doesn’t love Jean-Michel Jarre? And who doesn’t love Solidarity?

On the occasion of the 30th anniversary of emergence of Solidarity happening in 2010, we can ask, what does it mean to be faithful to the event of Solidarity today? Of course, it does not mean to be faithfully neither to its current avatar, nor to people who currently legitimize their titles to political power by its legacy as was the case with both candidates in the presidential elections in Poland in 2010. One must remember that after the implementation of the Martial Law the name of Solidarity ceased to be an empty signifier and became rather a floating one. Different groups connected with different currents of the “original” movement started a hegemonic struggle for a definition of its meaning. This struggle carries on until this day. It doesn’t also mean that we have to be faithful to the particular forms or demands of the movement of first, historical

We believe there is an important dimension of Solidarity that remains a vivid source of inspiration for contemporary emancipatory struggle: ITS POWER TO IMAGINE AN ALTERNATIVE TO THE OVERWHELMINGLY PRESENT OPPRESSION. Solidarity appeared in a very dark moment and place in history. The Soviet regime was on the one hand already stripped of all its emancipatory promises and supported mainly by inertia and cynicism, on the other it still had an aura of historical necessity, of something so entirely embracing the social reality, that it was difficult to imagine how could it end. Isn’t it a similar situation to the one we are living in right now? With ecological disasters, financial crises (almost permanent, like the constant crisis we remember from our childhoods in the falling communist bloc), deepening inequalities, mounting social control and more and more cynical politicians (to give just Berlusconi and Sarkozy as the most obvious examples) neoliberal capitalism bears no more promise of creating a better world. On the other hand it seems something impossible to abolish: its end is completely beyond our capacities to imagine. Slavoj Žižek has got a pertinent way of describing it, when he says that it is easier for us to imagine a global disaster like a flood, a new ice age or a comet hitting the Earth than an end of capitalism. What it would

sequel 2013, serial telewizyjny mający pokazywać „dzień po” globalnej katastrofie, gdy ocalona ludzkość próbuje stworzyć nową cywilizację. Mimo początkowego entuzjazmu projekt Emmericha został zablokowany przez producentów, którzy uznali, że jest on „za duży na mały ekran”. „Zbyt duży na mały ekran” – czy w ten sposób nie zbywa się na ogół utopijnych projektów?

Działając w jeszcze bardziej rozpaczliwej sytuacji niż współczesny, późny kapitalizm, „Solidarność” była w stanie wyobrazić sobie inny świat, zmierzch panującego porządku symbolicznego. Rozpętała kar-nawał rzeczywistej wyobraźni politycznej. Nie tylko pozwoliła ludziom uwierzyć, że inny świat jest możliwy, ale dawała przykład tego, jak mógłby on wyglądać: w fabrykach zarządzanych przez robotników, przez swoją wewnętrzną, demokratyczną organizację, odwagę, z jaką działacze „Solidarności” mierzyli się z państwowym aparatem represji. Wymowne jest, że gdy dziś myślimy o praktykach i żądaniach pierwszej „Solidarności”, wydają się nam one niemal surrealistyczne. W swojej książce „Jak to zrobiliście?” Lawrence Goodwyn (1992) posuwa się nawet do stwierdzenia, że idea samorządu pracowniczego mogłaby być lepiej zrozumiana przez współczesnych Marksa, Tocqueville’a i Robespierre’a, czy nawet przez siedemnastowiecznych działaczy radykalnych nurtów Rewolucji Angielskiej (lewellerów i diggerów) niż przez obywateli współczesnej demokracji liberalnej. Pokazuje to drastyczne zawężenie pola wyobraźni politycznej. Dochodzimy tu do najbardziej fundamentalnego problemu – to zawężenie wyobraźni, ten *Denkverbot*, jest procedurą władzy, jaką neoliberalny kapitalizm sprawuje nad naszą podmiotowością. Alain Badiou twierdzi, że dziś najważniejszą cnotą jest odwaga myślenia – z pewnością możemy się jej nauczyć od „Solidarności”. To jest właściwa forma wierności Wydarzeniu „Solidarności”. To właśnie może i powinna dziś znaczyć „Solidarność”.

look like? How would we live? The most recent Hollywood example of this tendency is the case of Roland Emmerich’s 2012. Not even the film itself, but the project of its sequel, tv series 2013, showing the “day after” of humanity, trying to establish a new order after a global apocalypse. After initial enthusiasm, Emmerich’s plans were foiled by the producers who claimed the project was “too big for the small screen.” “Too big for the small screen” – isn’t it the usual sound bite against thinking in utopian terms?

Faced with a situation similarly desperate as the contemporary “late capitalism” Solidarity had a power to imagine another world, an end to the dominating symbolic order. It unleashed a genuine carnival of imagination. It created in people’s minds not only a belief that a different way of life is not out of reach, but showed in practice – by its democratic internal organization, by examples of factories controlled by workers, by its courage when facing armed state functionaries – how it could look like. It is symptomatic, that when we think today of its postulates and its practice they seem something almost surreal. Lawrence Goodwyn points in his book *Breaking the barrier* (1991), that the idea of self-government and collective control of economy could have been more easily understood by contemporaries of Marks, Tocqueville, Robespierre, Washington or even the 17th century radical political thinkers and activists like the diggers and the levellers than by contemporary citizens of liberal democracies. It shows a dramatic shrinking of political imagination. We touch here something of an utmost importance, because this blocking of imagination this *Denkverbot* is a procedure of power that neoliberal capitalism exercises over our subjectivities. When Alain Badiou says that our most important political virtue should be courage to think and to have ideas, we can certainly look up to Solidarity to learn, how it can be achieved. This would be the proper form of fidelity to the Event of Solidarity, that’s what the name of Solidarity could and should mean.

- Badiou Alain (2008), *The Communist Hypothesis*, „New Left Review” 49, January-February 2008
- Badiou Alain (2010a), *The Communist Hypothesis*, London, Verso
- Badiou Alain (2010b), *Byt i zdarzenie*, przeł. Paweł Pieniążek, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Cliff Tony (1991), *Państwowy kapitalizm w Rosji, od Stalina do Gorbaczowa*, przeł. Piotr Kędzierski, Andrzej Żebrowski, Warszawa, Solidarność Socjalistyczna
- Debord Guy (2006), *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy
- Fukuyama Francis (1997), *Koniec historii*, przeł. Tomasz Bieroń, Michał Wichowski, Warszawa, Zys i s-ka
- Goodwyn Lawrence (1992), *Jak to zrobiliście?: Powstanie „Solidarności” w Polsce*, przeł. Katarzyna Rosner, Gdańsk, Krajowa Agencja Wydawnicza
- Hardt Michael, Negri Antonio (2004), *Multitude*, New York, Penguin Books
- Hardt Michael, Negri Antonio (2005), *Imperium*, przeł. Sergiusz Ślusarski, Adam Kołbaniuk, Warszawa, W.A.B.
- Hardy Jane (2010), *Nowy polski kapitalizm*, przeł. Agata Czarnacka, Warszawa, Książka i Prasa
- Laclau Ernesto (2009), *Rozum populistyczny*, przeł. zespół pod kierunkiem Tomasza Szkudlarka, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław
- Program NSZZ „Solidarność” uchwalony przez Zjazd Delegatów dnia 7 października 1981 r. w Gdańsku (1981), „Tygodnik Solidarność” 29, 16.10.1981
- Rancière Jacques (2007), *On the Shores of Politics*, London, Verso
- Staniszkis Jadwiga (2010), *Samoograniczająca się rewolucja*, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk
- Wallerstein Immanuel (2004), *Koniec świata, jaki znamy*, przeł. Adam W. Jelonek, Krzysztof Tyszk, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar
- Žižek Slavoj (2007), *Rewolucja u bram*, przeł. Julian Kutyla, Kraków, Korporacja Ha!art

BIBLIOGRAPHY

- Badiou Alain (2008), *The Communist Hypothesis*, „New Left Review” 49, January-February 2008
- Badiou Alain (2010a), *The Communist Hypothesis*, London, Verso
- Badiou Alain (2005), *Being and Event*, London, Continuum
- Cliff Tony (1974), *State Capitalism in Russia*, London, Pluto Press
- Debord Guy (1998), *Comments on the Society of the Spectacle*, London, Verso
- Fukuyama Francis (1989), *The End of History?*, The National Interest, Summer 1989
- Fukuyama Francis (1992), *The End of History and the Last Man*, New York, Avon Books
- Goodwyn Lawrence (1991), *Breaking the Barrier: The Rise of Solidarity in Poland*, New York, Oxford University Press
- Hardy Jane (2009), *New Polish Capitalism*, London, Pluto Press
- Hardt Michael, Negri Antonio (2004), *Multitude*, New York, Penguin Books
- Laclau Ernesto (2005), *On Populist Reason*, London, Verso
- Program NSZZ „Solidarność” uchwalony przez Zjazd Delegatów dnia 7 października 1981 r. w Gdańsku (1981), „Tygodnik Solidarność” 29, 16.10.1981
- Rancière Jacques (2007), *On the Shores of Politics*, London, Verso
- Staniszkis Jadwiga (1984), *Poland's Self-limiting Revolution*, Princeton University Press, Princeton
- Wallerstein Immanuel (1999), *The End of the World as We Know It*, University of Minnesota Press, Minneapolis-St. Paul
- Žižek Slavoj (2004), *Revolution at the Gates: Zizek on Lenin, the 1917 Writings*, London, Verso

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

W dyskursie hegemonicznym warunkiem „demokracji” jest wolny (kapitalistyczny) rynek. Utopijny ideał, który starają się chronić siły sprawujące władzę, zderza się z bardzo realnym, agresywnym *kapitałoparlamentaryzmem* (Alain Badiou) i jego praktykami lobbyizmu, który coraz poważniej ogranicza możliwości oddolnego kształtowania relacji społecznych i decydowania ludzi o ich własnym życiu. Równocześnie transnarodowe korporacje – Światowa Organizacja Handlu, Międzynarodowy Fundusz Walutowy czy Bank Światowy – które współtworzą rynek, zyskują coraz większe wpływy, przenikając wszystkie obszary rzeczywistości społecznej. W układzie *postdemokratycznym* (Colin Crouch) obywatele zmuszeni są godzić się z wymaganiami narzucanymi przez globalne rynki, przestają być suwerennymi jednostkami. Tam, gdzie należałoby oczekiwać wolnego wyboru, jednostka pozbawiana jest wszelkiego wyboru. Peter McLaren nazywa kapitalizm i demokrację dwoma złodziejami, którzy planują wspólny napad rabunkowy, myśląc jednocześnie o tym, jak zagarnąć dla siebie udziały współnika¹.

Społeczeństwo alternatywne, tak jak ja je widzę, powinno formować się oddolnie. Nie da się budować go według z góry przyjętego planu opracowanego przez elity. Takie społeczeństwo musi być kształtowane krok po kroku przez wszystkich ludzi. W jednym z filmów wideo zrealizowanych w ramach projektu *Alternative Economics, Alternative Societies*² Christoph Spehr pokazuje, że dzisiaj myślenie utopijne nie może być myśleniem nakazowym, nie może dyktować nam, co mamy robić. Takie oddolne formuły przyjmują meksykańscy zapatyści, przyjmuje je także ruch alterglobalistyczny, ruch ochrony klimatu, a ostatnio – rzesze protestujących na placach Aten, Nowego Jorku, Madrytu czy Oakland.

Społeczeństwo alternatywne powinno powstawać w procesie dialogów prowadzonych przez możliwie jak największą liczbę za-

1. Peter McLaren w rozmowie z Sebastianem Lebanem, „Reartikulacja” 2008, nr 5 www.reartikulacja.org/RE5/ENG/radicalCP5_ENG_mcl.html oraz www.reartikulacja.org/RE6/ENG/radical_CP6_ENG_leban.html.

2. Zob. *Alternative Economics, Alternative Societies*, red. Oliver Ressler, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2007.

ALTERNATIVE SOCIETY

In the hegemonic discourse a prerequisite for “democracy” is the existence of free (capitalist) markets. This utopian ideal, that those in power try to preserve, is severely confronted by the reality of the aggressive lobbyist “capital-parliamentarism” (Alain Badiou), in which the possibilities of people to shape the form of their societies and how they want to live has become more and more limited. At the same time the “markets”, namely transnational corporations and international organizations such as the WTO, IMF or World Banks, gain more and more influence and are penetrating all spheres of life. In this situation of “post-democracy” (Colin Crouch), the citizen is no longer sovereign, but someone who must comply with the specific requirements of the global markets. Instead of a supposed free choice, one has no choice at all. Peter McLaren described capitalism and democracy as two thieves planning a joint robbery and simultaneously attempting to steal the spoils from each other.¹

An alternative society, as I imagine it, has to be developed from the ground up. It cannot be prescribed and predetermined, it cannot be achieved through a kind of master plan that some small elite group has in mind, but has to be developed step by step through the direct involvement of the people. In one of the videos realized for the project *Alternative Economics, Alternative Societies*², Christoph Spehr points out that today, utopian thinking does not have to be prescriptive in the sense that it dictates what to do. This way of grass-roots organizing has been practiced in the Zapatista communities in the Lacondonian forests in Chiapas (Mexico), in the alter-globalization movement, the climate camp movement, or most recently in the movement of the squares of Athens, Madrid, New York and Oakland among others.

1. Peter McLaren in an interview by Sebastian Leban in *Reartikulacija* 05, 2008, nr 5 www.reartikulacija.org/RE5/ENG/radicalCP5_ENG_mcl.html oraz www.reartikulacija.org/RE6/ENG/radical_CP6_ENG_leban.html.

2. *Alternative Economics, Alternative Societies*, Oliver Ressler (ed.), Wyspa Institute of Art, Gdańsk, 2007.

interesowanych – procesie otwartym, transparentnym, rozwojowym, kształtowanym przez różnego rodzaju zgromadzenia i rady decyzyjne.

Społeczeństwo alternatywne powinno opierać się na zasadach samoorganizacji i samorządności, powinna obowiązywać w nim demokracja bezpośrednia. Likwidacja struktur hierarchicznych we wszystkich sferach musi łączyć się z radykalną redystrybucją bogactw oraz własności – i to w skali globalnej. Demokracja w żadnym wypadku nie może być traktowana jako ukształtowana już formuła, to proces otwarty, coś, o kształt czego dopiero zaczynamy walczyć.

An alternative society has to be achieved through a broad process of dialogue involving as many people as possible. It has to be an open, transparent, bottom-up policy developmental process, whose exact form will be decided by the people in assemblies or other decision-making councils.

An alternative society should be based on the principles of self-organization and self-management, and on direct democracy. Hierarchies have to be reduced in all spheres of life, which will necessarily have to go hand in hand with a radical redistribution of wealth and property on a global level. Therefore, democracy has not reached its conceivable conclusion, but is rather somewhere at the beginning and we have to fight for it.

WYSTAWA

INNEM SPOSOBEM

KURATORKA: Marysia Więckiewicz-Carroll

ARTYŚCI: Ella de Burca, Kennedy Browne, Marta Fernandez Calvo, Jesse Jones, Seamus Nolan, Elaine Reynolds

Wystawa grupowa *Innym sposobem* nawiązuje do rozważań na temat *Dawnego Bloku Zachodniego* – spekulatywnej debaty o alternatywnym spojrzeniu na świat po upadku Żelaznej Kurtyny. Zachód podlega tu analizie jako geopolityczny termin, którego tożsamość określają dwa czynniki: migracja i nowa społeczna klasa późnego kapitalizmu: precariat.

W świetle powyższego dyskursu, pojęcie *Zachód* jest często uznawane za obumarłe w kontekście politycznym. Niemniej pozostaje ono aktualne jako geograficzny punkt odniesienia, w dużej mierze determinowane przez ekonomicznie stymulowaną mobilność ludności. W tym kontekście, pomimo formalnego zniesienia fizycznej i ideologicznej granicy między Wschodem i Zachodem w 1989 roku, swobodny przepływ ludności i dostęp do rynku pracy wciąż podlegają restrykcjom. Przykładem tego jest choćby powołanie przez Unię Europejską agencji Frontex, której zadaniem jest wzmocnienie granic pomiędzy Unią a krajami poza-unijnymi i która w rezultacie ustanawia nowy podział na Wschód i Zachód.

Wystawa *Innym sposobem* skupia się na poczuciu ograniczeń i odosobnienia, które są bezpośrednim wynikiem geograficznej przynależności i rozterek, jakich doświadczamy, gdy stajemy się częścią ruchu migracyjnego. Jej celem jest przeanalizowanie obecnych warunków zatrudnienia pracowników i powstania kategorii społecznej precariatu w kontekście roku 1989 – historycznie przełomowego okresu, gdy przez chwile mogliśmy sobie wyobrazić inny, wspólny świat, nieoparty na hegemonii żadnego z systemów; gdy istniała szansa, że wydarzenia potoczą się innym tokiem.

Marysia Więckiewicz-Carroll, 2014

EXHIBITION

OTHERWISE

CURATOR: Marysia Więckiewicz-Carroll

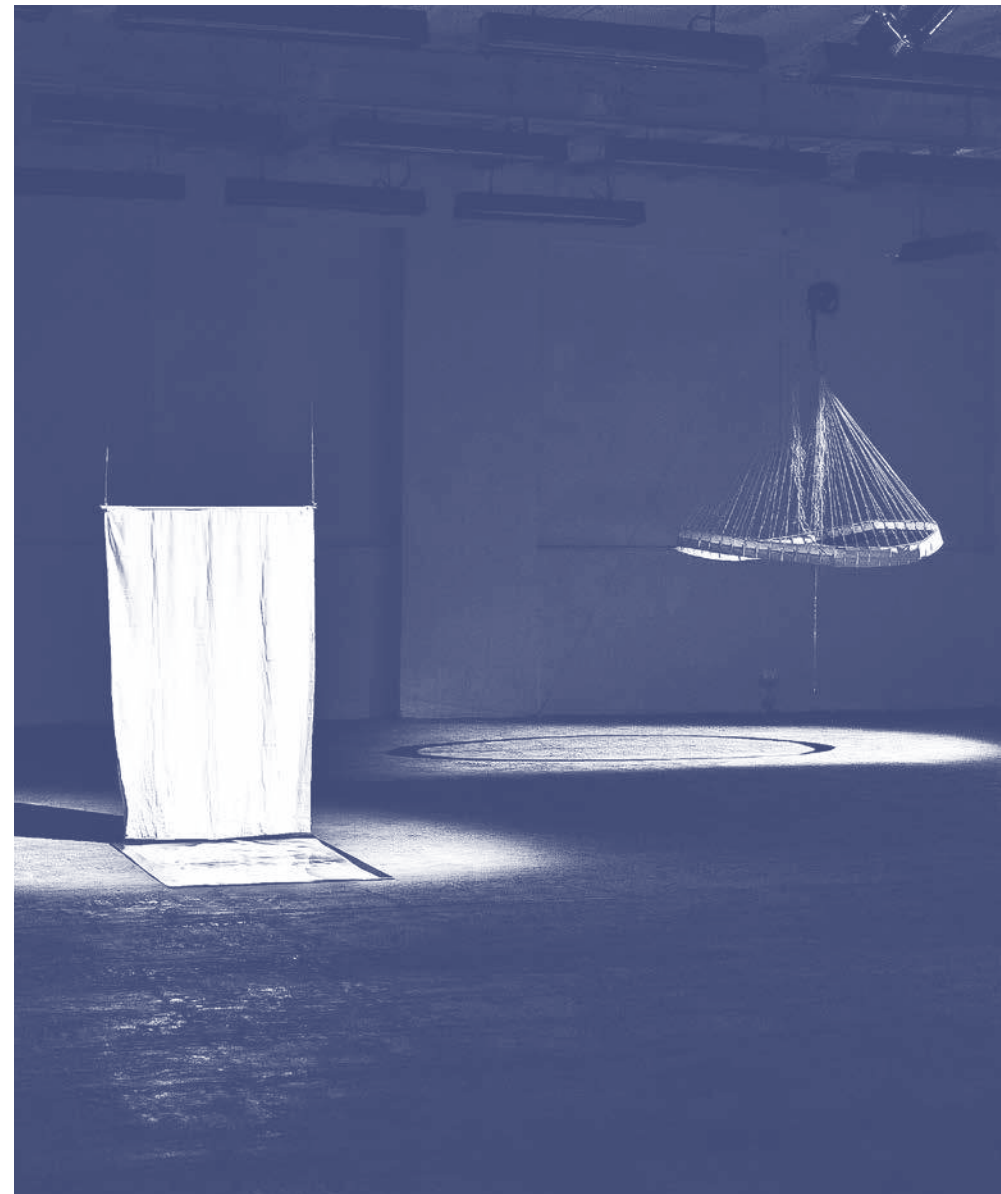
ARTISTS: Ella de Burca, Kennedy Browne, Marta Fernandez Calvo, Jesse Jones, Seamus Nolan, Elaine Reynolds

Continuing the debates around the notion of *Former West* and the complex implications of the political and economic shifts post-1989, the group show *Otherwise* aims to explore the geopolitical meaning of the term *West* in the context of migration and precarity within postindustrial societies.

Should we agree that the West is exhausted as a political construct, then it must also be acknowledged that it remains in force as a geographical configuration, with migration as the movement which nowadays reinforces its format. Though technically the physical and ideological borders between the former East and the West were lifted in 1989, the real freedom of movement and access to the labour market is still restricted. EU agencies such as Frontex have been established to reinforce the borders between the EU and non-EU countries, thus creating a new East and West division.

Otherwise will investigate this sense of limitation and the restrictions derived from one's geographical positioning and the struggles one faces upon entering the cycle of migration. It will focus on the conditions of contemporary workers and the rise of the precariat in the context of historical changes brought about by the events of 1989 in order to reflect on the short-lived potential of a common world free from the hegemony of any systems; the once-imagined possibility of things happening otherwise.

Marysia Więckiewicz-Carroll, 2014



OD LEWEJ:

Ella de Burca, *I know my own*, 2014, instalacja
Ella de Burca, *We wear our shadows before us, so we don't have to look back*, 2011, instalacja

FROM LEFT:

Ella de Burca, *I know my own*, 2014, installation
Ella de Burca, *We wear our shadows before us, so we don't have to look back*, 2011, installation



OD LEWEJ:
 Jesse Jones & Maciej Pestka, Keith. *Samolubna
 Społeczność*, zdjęcie cyfrowe, 2014;
 Jesse Jones & Maciej Pestka, Rosalind. *Samolubna
 Społeczność*, zdjęcie cyfrowe, 2014;
 Seamus Nolan, *Międzynarodowy Klub Zawodowy*,
 instalacja, 2014

FROM LEFT:
 Jesse Jones & Maciej Pestka, Keith. *Samolubna
 Społeczność*, digital image, 2014
 Jesse Jones & Maciej Pestka, Rosalind. *Samolubna
 Społeczność*, digital image, 2014;
 Seamus Nolan, *Traders' Club International*,
 installation, 2014

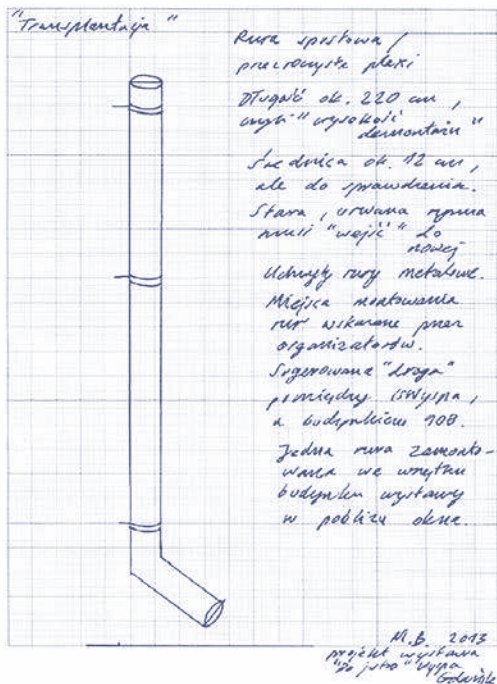
TRANS-PLANTACJA

MIROŚLAW BAŁKA

2013, interwencja in-situ

Mirosław Bałka w swojej pracy interweniuje w rzeczywistej przestrzeni Stoczni Gdańskiej, która była niegdyś częścią modernistycznego mitu produktywności i industrializacji. To tu dokonują się obecnie największe zmiany w mieście, które jeszcze nie są konstrukcją, a raczej sukcesywną ruiną historycznej tkanki jego przemysłowej części. W miejsce urwanych, skorodowanych lub najwyżej ukradzionych rur spustowych na budynkach stoczniowych Bałka montuje ich pleksiglasowe zamienniki. Mają one tę samą funkcję odprowadzania wody, ale są niewidoczne, przezroczyste dla zapalonego ziomiarza, który z determinacją wycina wszystko, co wpadnie mu w ręce. Wysokość interwencji określona jest wysokością cięcia po rzeczywistym zniknięciu rury z budynku Instytutu Sztuki Wyspa w okresie wizyty artysty w Gdańsku.

Transplantacja w intencji artysty nawiązuje do symboliki *szklanych domów* odgrywającej kluczową rolę w powieści Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie*. Powieść ta powstała pod wpływem niezwykle ważnych momentów politycznych pierwszych dekad XX wieku, w tym odzyskania przez Polskę niepodległości, wychodzenia ze zniszczeń wojennych, ale też ruchów rewolucyjnych oraz migracji ludności. Jest to również prezentacja modernistycznych ideałów, które Seweryn Baryka zaszczerpa swojemu synowi Cezaremu w nadziei, że ten powróci do ojczyzny i zaangażuje się w budowę jej przyszłości. Przekonuje go, że na polskim, odzyskanym po traktacie wersalskim, Wybrzeżu jego przyjaciel zbudował fabrykę domów ze szkła. Domy te są, jak byśmy dziś powiedzieli, ekologiczne. Wykorzystują w sposób oszczędny i zrównoważony energię słońca i wody, to przejrzyste domy dla szczęśliwych ludzi. To chyba jedna z najsilniejszych metafor zbudowanych w polskiej literaturze XX wieku. Tu jak w kropli wody odbijają się wielkie narracje tego okresu: wielki plan modernizacyjny, rewolucja jako metoda zaszczepienia sprawiedliwości społecznej, marzenie o mieście idealnym, wyobrażenie Polski jako kraju sprawiedliwości, równości i dobrobytu. Nie bez powodu jest też imaginowana lokalizacja fabryki domów, nad morzem, w ważnym okręgu przemysłowym nowej Polski. Miasto zaś jest prefabrykowane, gotowe, idealnie zaplanowane. Miejska utopia – soczewka marzeń o kraju odzyskanym nie tylko w sensie politycznym, ale i wspólnotowym, i gospo-



darczym. Miasta tego, jak wiemy, Cezary Baryka po przyjeździe do Polski nie znalazł. Dlatego też mówiąc o szklanych domach, mówimy o lokalnym idiomie zawiedzionych ideałów. W pewnym sensie Żeromski poprzez energię swojej metafory pokazuje wpływ materii na definiowanie ideowej rzeczywistości. Materiały to nie tylko obiekt i produkt technologii, ale nade wszystko znaczenie, które definiuje miasto, jego przekaz i nastrój przebywania w nim. A jakie miasto jest możliwe? Miasto kompromisu partycypacyjnego? Architektonicznej dominacji? Politycznej woli?

Powstałe w okresie tuż przed wojną lub już na początku wojny budynki, na których odbywa się interwencja, to nieliczne już pozostałe fragmenty tego, co kiedyś było wielką stocznia. Wyniszczanie fizycznej tkanki jest aktem rozmontowywania pozostałości po tym, co niegdyś definiowało miasto na niespektakularnym, elementarnym bardzo poziomie. I tu zachodzi pytanie, czy i dlaczego powinniśmy rezygnować z miejskich utopii sprawiedliwości i szczęścia wyrażonych w możliwej materializacji miasta? I dlaczego niby mit szklanych domów nie mógłby być napelniony nowymi sensami?

Aneta Szylak

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

TRANS-PLANTATION

MIROŚLAW BAŁKA

2013, intervention in-situ

In his work Mirosław Bałka interferes with the actual space of Gdańsk Shipyard, which once was part and parcel of a modernist myth of productivity and industrialisation. It is here, where the biggest changes in the city have occurred, which hasn't yet become a construction site, being more of a successive demolition of the historical tissue of the city's industrial district. Bałka installs Perspex replacements of broken, missing, corroded or simply stolen downpipes of Shipyard buildings. Like their predecessors they also maintain the same function of carrying water downward form gutters but...they are invisible. This transparency complicates matters for any would-be ardent scrap-metal collector who is determined to remove anything he can find. The artist's intervention even reaches as far as a stolen metal pipe which was cut off from the building of



the Wyspa Art Institute in the time when the artist visited Gdańsk. Motif in Stefan Żeromski's novel "Przedwiośnie". This book was written in response to the important political moments of the first dozen years of the 20th century, including Poland's regained independence and the country's recovery after the ruination of the war, along with the revolutionary movements and people's forced migrations. It is also a presentation of modernist ideals which Severyn Baryka implanted into his son Cezary, hoping that his son would return to his homeland and commits himself to the building of its future. He convinces his son that his friend had built the factory of glass houses on the coast, reclaimed by Poland after the Treaty of Versailles. Those houses were, as we would call them today – ecological. They efficiently use solar and water energies in sustainable ways, as the transparent houses of happy people. This is probably one of the strongest metaphors of the Polish literature of the 20th century. Here, the grand narrative of that time is reflected as if in a single drop of water: a big modernisation plan, revolution as a method for installing justice, equality and well-being in the country. It is also for one of the reasons why the Żeromski's imagined placement of glass houses is in the coastal area – an important industrial centre of a new Poland. A city, in turn, is pre-fabricated, ready-made and ideally planned. The urban utopia – the lens-focusing dreams of a regained country not only politically but jointly socially and economically, too. As we know, Cezary Baryka failed to find this city on his return to Poland. Therefore, when we talk about glass houses we are talking about a local idiom of disappointed ideals. In a sense, Żeromski, thanks to the energy of his metaphor, shows the influence of matter upon the definition of ideological reality. Materials are not only the object and product of technology but, above all, the significance which defines a city, its message and the moods of those who abide in it. And what kind of city is possible? A city of participatory compromise? Architecturally dominant? Political will?

These buildings where the artist's intervention takes place, were built shortly before or at the beginning of the war, and are now scarce fragments of what the great shipyard once used to be. The demolition of physical tissue is an act of dismantling of the remnants of something which once defined the city on a level which perhaps not spectacular, proves to be very elementary. Here a question arises: Should we give up urban utopias of justice and happiness, expressed in a possible materialisation of the city? And if so why? Could not the myth of glass houses be filled with a new sense?

Aneta Szylak

ALTERNATIVE SOCIETY
MATERIAL PERFORMATIVITY

MIKROBRYGADY, WARIACJE HISTORII

LISA SCHMIDT-COLINET,
ALEXANDER SCHMOEGER
I FLORIAN ZEYFANG

2012, instalacja

Projekt *Mikrobrygady. Wariacje historii*, poświęcony jest różnym aspektom programu samodzielnego wznoszenia dzielnic mieszkaniowych. Pierwsze mikrobrygady powstały w 1971 roku w odpowiedzi na ogromny deficyt mieszkaniowy na Kubie. Grupy pracowników zwalniano z dotychczasowych obowiązków i przydzielano do pracy przy budowie cztero- i pięciopiętrowych bloków; gotowe mieszkania rozdzielano według potrzeb i zasług. Ponieważ członkowie mikrobrygad nie znali się na budownictwie przygotowywano prefabrykaty, które można było montować ręcznie. Choć wznoszone budynki były standardowe i niewiele się od siebie różniły powstały dzielnice, które dzisiaj mają unikalny charakter. W latach 1971 – 75 mikrobrygady doprowadziły do wzrostu podaży mieszkań produkując rocznie 20 tysięcy kompleksów, do momentu kiedy brak materiałów budowlanych spowolnił ten proces i w 1978 roku rząd ograniczył program. Nawet dzisiaj pojawiają się próby reaktywacji inicjatywy budownictwa przez samych mieszkańców.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO
SOLIDARNOŚĆ

MICROBRIGADES, VARIATIONS OF A STORY

LISA SCHMIDT-COLINET,
ALEXANDER SCHMOEGER
AND FLORIAN ZEYFANG

2012, installation

The project *Microbrigades, Variations of a Story* explores, through installations and images, divergent views on the phenomenon of self-built urban neighbourhoods. In 1971 the first microbrigades were formed to counteract the tremendous housing deficit in Cuba. Groups of workers put aside from ordinary enterprises and were commissioned to construct four- or five story apartment blocks, which were distributed according to the needs of workers and their merits within the organization. To involve nonprofessionals in the field of construction, prefabricated elements had to be adapted to systems combining them with manually assembled parts. Though standard types of buildings were developed and constructed with only small variations, complex neighbourhoods were produced which are today highly specific and very different from each other. Between 1971 and 1975 the microbrigades boosted the housing supply by finishing 20.000 units per year; until the deficiency of building materials slowed down production and the government in 1978 reduced the program. But until today several attempts were undertaken to reactivate the intriguing concept of housing built by the people.

ALTERNATIVE SOCIETY
SOLIDARITY



EDWIN BENDYK
ROZMAWIA
Z ANETĄ SZYŁAK
O KULTUROWEJ
NIEWIDZIALNOŚCI,
SYMBOLICZNYM
I MATERIALNYM
MIEJSCU STOCZ-
NI GDAŃSKIEJ,
PRAKTYKACH
ARTYSTYCZNYCH
I SPOŁECZNYM
KONTEKŚCIE
FUNKCJONOWANIA
MIASTA¹

1. Zapis rozmowy
Edwina Bendyka
z Anetą Szyłak,
która odbyła się
jako część projektu
„Spisek kultury”
realizowanego
przez Fundację
Nowej Kultury Bęc
Zmiana w ramach
programu „Inter-
wencje” Narodowego
Centrum Kultury.
„Spisek kultury”
to podsumowanie
cyklu seminariów
„Kultura i rozwój”.
Rozmowa odbyła się
18.10.2013 w mieszkaniu Anety Szyłak
w Gdańsku, ostatnie
trzy pytania zostały
dopisane w 2014
roku, całość zredagowa-
na w październiku
i listopadzie 2015
roku.

ZYWE DOŚWIAD- CZENIE, KTÓRE BYŁO DOŚWIAD- CZENIEM TRANS- FORMUJĄCYM

EDWIN BENDYK Czy uważasz, że istnieją istotne obszary praktyk społecznych i kulturowych, które są niewidoczne w dominującym nurcie reprezentacji w kulturze i mediach? Mam na myśli chociażby sferę wykluczenia społecznego, która jest niedostatecznie zbadana pod względem różnego typu praktyk. Być może istnieją też jakieś inne niewidoczne sfery, które napotkałeś w swojej pracy?

ANETA SZYŁAK To, w jaki sposób postrzegamy współczesną kulturę i media, wzięło się z podziałów dyscyplinarnych, które powstały kiedyś. Takie obszary braku ciągłości czy wiedzy pojawiały się już dużo wcześniej, na przykład na polu nauki. W latach 90. próbowałam tworzyć projekty, które miały zbliżyć do siebie sztukę i naukę. Chodziło przede wszystkim o pole sztuk wizualnych. Chciałam, żeby zbliżyło się ono do pola biologii, matematyki, astronomii i tak dalej. Interesowało mnie na przykład to, w jaki sposób wiedza z tych dziedzin nauki jest wizualizowana, w jaki sposób znajduje się w polu zainteresowania sztuki i na odwrót. Jakie praktyki stosuje się w różnych miejscach, by w warunkach laboratoryjnych doprowadzić, na przykład, do powiązania nowych idei technologicznych ze sztuką. Wydaje mi się, że problem niewidoczności pewnych praktyk kulturowych i artystycznych leży także w tym, że już od stuleci jesteśmy wytrenowani w myśleniu dyscyplinarnym. Muzea również są podzielone na departament mediów, departament malarstwa i inne, przez co nie sprzyjają szerokiemu, transdyscyplinarnemu myśleniu i formatują swoich adresatów. Staram się spowodować zaburzenie w takim transdyscyplinarnym polu. Istotą działań Wyspy jest

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

PL—86

EN—87

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

A LIVING EXPERIENCE THAT WAS A TRANSFOR- MATIVE ONE

EDWIN BENDYK Do you believe that there exist important areas of social and cultural practices that are invisible in the dominant current of culture and media representation? I mean, for example, the sphere of social exclusion, a sphere that is insufficiently researched in the context of different kinds of practices. Perhaps there also exist other invisible spheres that you have encountered in your work?

ANETA SZYŁAK The way we perceive contemporary media and culture is the result of disciplinary divisions created in the past. Such areas of discontinuity or lack of knowledge had already appeared much earlier, e.g. in the field of science. In the 1990 s, I tried to create projects that would combine art and science, primarily in the field of the visual arts, projects that would bring it closer to the fields of biology, mathematics, astronomy and so on. I was interested, for example, in how the knowledge of these disciplines is visualised, in how it is engaged by art and vice versa. What practices are used in various places in order to, for example, combine, in laboratory conditions, new technological ideas with art. It seems to me that the problem of the invisibility of certain cultural and artistic practices is due partly to the fact that for centuries we have been trained in thinking in terms of disciplines. Museums, too, are divided into media departments, painting departments and so on, something that formats their recipients and is not conducive to broad, transdisciplinary thinking. What I try to do is effect an immersion in such a transdisciplinary field.

ANETA SZYŁAK
TALKS TO EDWIN
BENDYK ABOUT
CULTURAL IN-
VISIBILITY, THE
GDAŃSK SHIPYAR-
D'S SYMBOLIC AND
MATERIAL PLACE,
ARTISTIC PRACTICES AND THE
SOCIAL CONTEXT
OF THE CITY¹

1. The conversation took place as part of the project *Culture Conspiracy* realised by Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana under the National Centre for Culture's Interventions programme. *Culture Conspiracy* was a recapitulation of the lecture series Culture and Development. The conversation took place on 18 October 2013 at Aneta Szyłak's home in Gdańsk, the last three questions were added in 2014, and the whole was edited in October and November 2015.

skomplikowanie, złożoność. Nie mamy ambicji odkrywania szczegółów, ale zależy nam bardziej na potraktowaniu tej złożoności jako pewnego uwarunkowania, w którym się wszyscy spotykamy.

EB Czy można w takim razie powiedzieć o Wyspie, że jest instrumentem pokonywania barier i budowy systemu kognitywnego, który jest nastawiony na dostrzeganie tego, co niedostrzeżone przez klasyczne podziały?

AS Tak, chodzi nam o rozumienie, ale także o wytwarzanie nowego rodzaju relacji. Jest to oczywiście sytuacja dynamiczna. Zmieniała się ona w ciągu tych ponad dziesięciu lat, od kiedy jesteśmy związani ze Stoczną, a to stanowiło materiał do namysłu, zanim jeszcze powstał Instytut Sztuki Wyspa. Robiliśmy wystawę *Drogi do wolności*, potem zakładaliśmy kolektyw Modelarnia, aż powstał Instytut Sztuki Wyspa, który wynikał z doświadczenia czterech lat pracy w tym miejscu. Przekroczenie bramy Stoczni było momentem, w którym zdaliśmy sobie sprawę, że wewnątrz niej tkwi coś zupełnie innego niż to, co dostrzegamy na zasadzie napięcia powierzchniowego fotografii, pewnego obrazu, przedstawiającego heroiczną historię, do którego ogranicza się to, co na ten temat wiemy. Funkcjonowanie wewnątrz bardzo szybko nam uświadomiło, że mamy do czynienia ze swego rodzaju systemem społecznym, który kieruje się zasadami i który ma własny *savoir-vivre*, wewnętrzne powiązania, ekonomię, estetykę, życie codzienne, wernakularność itd.

Pierwsze projekty – przede wszystkim BHP² – były próbą zmapowania pola, w którym się znajdujemy, żeby je zrozumieć. To właśnie kognitywność, o której mówisz. Próbuje się zobaczyć w tym miejscu siebie i zastanowić się, w jaki sposób ludzie związani ze sferą kultury wizualnej mogą tutaj funkcjonować. W miejscu, do którego nie przynależymy, w którym jesteśmy tym niepasującym elementem.

Bardzo szybko zrozumieliśmy również, że nasza funkcja nie jest korekcyjna, zaś funkcja komunikacyjna, którą możemy pełnić, nie polega na mówieniu: „to nie było tak, tylko tak”. Nie dokopujemy się do prawdy, nie dokopujemy się do faktów. Staramy się pokazywać złożoność relacji międzyludzkich i relacji pomiędzy różnymi sposobami formatowania dyskursu o Stoczni.

Próbowaliśmy znaleźć także inne zagadnienia. Nie jest to tylko dyskurs Stoczni jako miejsca pracy, ekonomii i możliwości upadku, ani też dyskurs historii „Solidarności”. Interesowała nas również subwersywna rola indywidualnej pamięci, alternatywne ekonomie, które mogły być formą propozycji oraz to, w jaki sposób możemy się pochylić nad materialnością Stoczni i jej niedocenionym materialnym dziedzictwem.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO **BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE**
DIALOGICZNOŚĆ **SOLIDARNOŚĆ** **KONTEKST KURATORSKI** **KURATORSTWO**
POLITYKA **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

2. BHP – wystawa na terenach Stoczni Gdańskiej w dniach 3.09 – 3.10.2004, inaugurująca działalność Instytutu Sztuki Wyspa. Kuratorką wystawy była Aneta Szyłak, artyści biorący udział w wystawie: Grupa Azorro, Maureen Connor, Oskar Dawicki, Helene Caubel & Anne Lalair, Fundacja 36,6, Adam Garnek, Ellen Harvey, Agnieszka Kalinowska, Grzegorz Kłaman, Dominika Krechowicz, Kamil Kuskowski, Jacek Niegoda, Monika Pudlis, Oliver Ressler, Allan Sekula, Dominika Skutnik, Marek Sobczyk, Michał Szłaga, Twożywo, Anna Witkowska, Piotr Wyrzykowski.











The essence of Wyspa's practices lies in complicatedness, in complexity. We don't have the ambition to discover details, but rather to treat the complexity as a condition where we are all present.

EB Can it be said about Wyspa, therefore, there it is an instrument for overcoming barriers and building a new cognitive system, a system aimed at acknowledging that which is ignored by the classical divisions?

AS Indeed, we are interested in understanding, but also in generating a new kind of relationships. This is, of course, a dynamic situation. It has been changing during the more than ten years since we came to the Shipyard and it gave us food for thought even before the Wyspa Art Institute was founded. We did the *Roads to Freedom* exhibition, then we founded the Modelarnia collective, and then Wyspa was founded as a result of four years' work there. Passing through the Shipyard's gate was a moment when we realised that it is actually something completely different from its stereotypical image of a site of heroic history, to which the common knowledge of it is limited. Functioning inside the Shipyard, we soon became aware that we were dealing with a kind of social system governed by its own rules, with its own *savoir vivre*, inner connections, economy, aesthetics, daily life, vernacularity and so on.

The early projects, first of all BHP,² were an attempt to map that field in order to understand it. This is the cognitivity you mention. We try to see ourselves in that place and imagine how we can function there. In a place we don't belong to, where we are an incompatible element.

We also realised very quickly that our function wasn't corrective, and that the communicative function that we could perform didn't consist in saying 'no, it wasn't like that.' We weren't trying to discover the 'truth,' we weren't trying to dig up the facts. What we were trying to do is reveal the complexity of the relationships between people and between the different modi of formatting the Shipyard discourse. We also pursued other lines of enquiry. This was not only a discourse about the Shipyard as a workplace, an economy, and the possibility of collapse, nor a discourse about the history of Solidarity. We were also interested in the subversive role of individual memory, in alternative economies that might serve as a sort of proposition, and in how we could reflect on the Shipyard's materiality and its underappreciated material heritage. We were curious to see how we could look in a different way at the social relationships and the meaningfulness of the Shipyard people. We were searching for those who had been excluded from the field of vis-

2. BHP was an exhibition held at the Gdańsk Shipyard on 3 September – 3 October 2004, inaugurating the Wyspa Art Institute. Curated by Aneta Szyłak, it featured the following artists: Grupa Azorro, Maureen Connor, Oskar Dawicki, Helene Caubel & Anne Lalaire, Fundacja 36,6, Adam Garnek, Ellen Harvey, Agnieszka Kąlinowska, Grzegorz Kłaman, Dominika Krechowicz, Kamil Kuskowski, Jacek Niegoda, Monika Pudlis, Oliver Ressler, Allan Sekula, Dominika Skutnik, Marek Sobczyk, Michał Szłaga, Twożywo, Anna Witkowska, Piotr Wyrzykowski.

Ciekawiło nas, w jaki sposób możemy inaczej popatrzeć na relacje społeczne i na ważność osób związanych ze Stoczną. Nie szukaliśmy bohaterów „Solidarności”, których znamy z ekranów telewizora. Szukaliśmy ludzi, którzy zostali wykluczeni z pola widzialności i którzy nie przeszli tego procesu indywiduacji, wyodrębnienia z ruchu.

Inną istotną dla nas rzeczą było korzystanie z wiedzy, kompetencji i ginących umiejętności ludzi, takich jak umiejętność obróbki metalu. Panowie, chodzący do szkoły zawodowej, której warsztaty odbywały się w budynku, będącym obecnie siedzibą Wyspy, opowiadali, że kiedy zaczynali swoją edukację i praktyki w Stoczni, pierwszą rzeczą, którą musieli wykonać, był ich własny młotek. Wydało mi się to niesłychanie ważne i fascynujące. Początek naszej działalności skupiał się na znalezieniu, wypracowaniu i wypolerowaniu tego własnego młotka, którym będziemy operować. Nie chciałabym by, młotek stał się zbyt silną metaforą, gdyż nie chodzi o uderzanie młotkiem, ale o narzędzie. O to, że bardzo szybko nauczyliśmy się szacunku do pola kompetencyjnego, z którym mamy do czynienia. Oczywiście, stanowiąc nie tylko umiejętności wytwórcze, ale też formy organizacji miejsca spotkania. Mieliliśmy projekt „Obóz Solidarność” z użyciem znalezionych przez Grzegorza Klamana dawnych budek robotniczych, które zostały odebrane robotnikom przez nowego właściciela Stoczni. Były to budki, które wykonano z użyciem materiałów Stoczni i miejscowych technologii. To typowo wernakularny zabieg w ramach industrialnego środowiska. Jednocześnie były miejscem spotkania, romansu czy konspiracyj. Interesowało nas to, w jaki sposób ludzie przemieszczają się po swojej Stoczni, jakie tworzą sobie wehikuły.

Ważną okazała się także organizacja czasu w Stoczni. Jak robiliśmy pierwszą wystawę, Janek Simon, który należał wówczas do grupy nazywającej się Fundacja 36.6, zaproponował projekt: *Sześciodniowy tydzień*. Umieścił w Wyspie zegary, pokazujące czternaście godzin i osoby z ich fundacji funkcjonowały według tego czasu. Stoczniovcy pracowali w systemie trzymianowym, my jako organizacja artystyczna funkcjonowaliśmy w swoim prekaryjnym czasie nieustającej pracy, oni natomiast według dyscypliny dwudziestoosmiodzinnej doby. Zaczęliśmy rozjeżdżać się w czasie. Z dłuższej perspektywy był to dla mnie jeden z najciekawszych projektów, na czysto conceptualnym, myślowym poziomie. Ta praca okazała się dla mnie bardzo ważna, co jest trochę zabawne, ponieważ oni wcześniej organizowali także Stowarzyszenie Ośrodek Zdrowia w Krakowie, czyli również tworzyli swoje miejsce i zastanawiali się nad możliwymi ekonomiami. Nieomal to

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

ibility and hadn't experienced the process of individuation, liberation from the movement.

Another important thing for us was to draw on the knowledge, expertise and vanishing skills of the workers, such as the art of metal processing. Gentlemen who attended a vocational school and did their hands-on training classes in the building where Wyspa is located today told us that the first thing they were told to make was their own hammer. I thought that greatly important and fascinating. Our initial task was to find, to work out and polish the hammer that we would then use. I don't want the hammer to become too strong a metaphor: what matters is the tool figure, not the act of hitting with the hammer. And the fact that we learned very quickly to respect the competence field we were dealing with. Of course, it isn't constituted solely by the productive abilities, but also by the forms of organising the place of encounter. We did a project called *Solidarity Camp* which used former worker booths, discovered by Grzegorz Klamana, that the workers had been expropriated from by the Shipyard's new owner. The booths had been made with the Shipyard's materials and using its technologies. A typical vernacular gesture in an industrial environment. They were places to meet, to flirt, to conspire. We were interested in how people moved around their Shipyard, how they created vehicles for themselves.

The organisation of time at the Shipyard proved important too. When we were doing the first exhibition, Janek Simon, then member of the collective Foundation 36.6, proposed a project called *A Six-Day Week*. He installed 14-hour clocks at Wyspa and members of the Foundation functioned according to their time. The shipbuilders worked in a three-shift system, we, as an artistic organisation, functioned in our precarious time of endless work, and they followed the discipline of their 28-hour day. We began moving apart in time. In hindsight, it was one of the most interesting projects on a purely conceptual, intellectual level. The work proved very important for me, which is a bit funny, because they earlier did the Health Centre Association project in Kraków, i.e. they also set up their own place and reflected on the potential economies. It was virtually the same circle that later started Goldex Poldex, so these are people who constantly analyse the framework within which they function.

The early projects were for me a reflection on what our tools are and what is the framework within which we function, because coming from the world of art, even alternative art, means transposing a certain modus operandi, e.g. the independent place of art. It is kind of format,

samo środowisko, które zrobiło później Goldex Poldex, a więc to ludzie, którzy cały czas zastanawiają się nad ramą, w której funkcjonują.

Pierwsze projekty były dla mnie rozważaniem tego, co jest naszym narzędziem i czym jest rama, w której funkcjonujemy, dlatego że przyjdzie ze świata sztuki, nawet alternatywnej, to przenoszenie pewnego modelu funkcjonowania, na przykład niezależnego miejsca sztuki. Jest to pewien rodzaj formatu, koncepcji, ideologii, która zawodzi w momencie, gdy wchodzi się w miejsce, które nie jest pustą przestrzenią, jest zamieszkane, jest społeczne, polityczne, ekonomiczne. Był to moment ogromnego namysłu nad tym, kim my tutaj właśnie jesteśmy. Kompletnie nie zdawaliśmy sobie sprawy, jak dynamiczna to będzie sytuacja. Wiedzieliśmy, że zajdą zmiany i my będziemy za tymi zmianami podążać. To nas interesuje. Ale nie wiedzieliśmy, że sami będziemy mieli także potencjał zmian, że nagle będziemy uznawani za kogoś, kto jest punktem odniesienia. Oczywiście, zanim zbudowaliśmy pewien rodzaj kapitału, musiało upłynąć trochę czasu.

EB Czy w formach życia społecznego, o których wspomniałaś, istnieją jakieś załączki wiedzy o charakterze uniwersalnym? Na ile to jest etnograficzny projekt mapowania jakiegoś plemienia, które jest skazane na zagładę i które trzeba udokumentować, ale niewiele stracimy, jeśli chodzi o ważność praktyk, czyli po prostu historia – a na ile to jest życie, które warto zachować, dlatego że może zasilić praktyki poza tą przestrzenią?

AS Nie interesowało nas podejście etnograficzne. Mieliśmy w pamięci ważne teksty, jak na przykład *Artysta jako etnograf* Hala Fostera. Świat sztuki od długiego czasu namyślał się nad tym, czym jest wyprawa artysty, ale również kuratora, przedstawiciela pewnego rodzaju kompetencji na to odległe pole, niekoniecznie geograficznie. Czasami jest ono odległe dyscyplinarnie, mentalnie czy przestrzennie – w sensie organizacji przestrzeni – i definiuje ono, w jaki sposób funkcjonujemy. Nie interesowała nas krótkotrwała wyprawa harcownicza do miejsca, w którym opisujemy życie znajdujących się tam osób. Nie interesowała nas funkcja muzealizująca. Chcieliśmy się dowiedzieć, czego możemy nauczyć się z / od tego miejsca. Było to zdecydowane poszukiwanie wiedzy, z ogromnym poszanowaniem zastanego materiału, lecz nie po to, by unieruchomić go później jak motyla na szpilce. Chcieliśmy, by była to dla nas nowa sytuacja społeczna, w której możemy nauczyć się czegoś nowego o sobie i o społeczeństwie, w którym funkcjonujemy. Bo to miejsce było wyłączone. Pamiętamy, że Stocznia wciąż była otoczona murem. Kiedy zaczynaliśmy pracować na jej terenie, obowiązywały przepustki. Obecnie system się rozluźnił, co istotnie wpływa

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

conception, ideology, which fails when you enter a place that is not a void, but is inhabited, which is social, political, economic. It was a moment of profound reflection on who we are here. We completely didn't realise how dynamic the situation would prove to be. We knew that there'd be changes and that we'd follow them. This is something that interests us. But we didn't know that we ourselves would represent a potential of change, that we would suddenly be recognised as someone who is a point of reference. Of course, some time had to pass before we built up a sort of capital.

EB Do there exist any germs of universal knowledge in the forms of social life that you mentioned? To what extent is this an ethnographic project of mapping a vanishing tribe that needs to be documented, but we'll lose little in terms of the importance of its practices – so simply history – and to what is it life that is worth preserving because it can supply practices outside that space?

AS We weren't interested in an ethnographic approach. We had important texts in mind, such as Hal Foster's *The Artist as Ethnographer*. The art world has long reflected on what is this trip that the artist, or curator, a representative of a certain kind of competence, undertakes into the distant – not necessarily geographic – field. Sometimes it is distant in disciplinary, mental or spatial terms – in terms of the organisation of space – and it defines the way we function. We weren't interested in a short-term expedition to a place where we'd describe the life of its inhabitants. We weren't interested in the musealising function. We wanted to find out what we could learn from the place. It was a firm quest for knowledge, with great respect for the material we found, but not in order to then immobilise it like a transfixed butterfly. We wanted this to be a new social situation for us, one where we could learn new things about ourselves and the society we are part of. Because it was an off-limits place. The Shipyard was still surrounded by a wall. You had to show a pass to enter. Today the system has gotten lax, aiding the area's integration with the rest of the city, but this wasn't a systematic process. We didn't come here with a ready-made method, with anthropological or sociological tools to begin our research with. We were interested in getting immersed in the situation. This required a great deal of humility as well as bearing in mind that we were also a vanguard of change that wasn't to the liking of those attached to the Shipyard professionally, politically and emotionally. We have recordings that Grzegorz Klaman made for the work *RobotNikt*, where the shipbuilders speak about their emotional relationship with the Ship-

na stawanie się tego terenu miastem, choć nie następowało to systematycznie. Nie przyszlismy z gotową metodą, antropologicznymi lub socjologicznymi narzędziami, którymi mielibyśmy rozpocząć badanie. Interesowało nas zanurzanie się w tę sytuację. Wymagało to ogromnej pokory i świadomości, że jesteśmy również forpocztą zmiany, która nie odpowiada ludziom związanym ze Stoczną zawodowo, politycznie i emocjonalnie. Mamy nagrania, które Grzegorz Klamana wykonał do pracy *RobotNikt*, w której pracownicy Stoczni mówią o swojej emocjonalnej relacji ze Stoczną i jej wpływie na ich życie rodzinne. O tym, że więź ze Stoczną była dużo silniejsza niż związek z żoną czy rodziną. Rodzaj emocji, który tam powstawał, przekraczał nasze wszelkie możliwe wyobrażenia o organizacji i znaczeniu pracy w przemyśle. I ciągle zastanawiamy się, w jaki sposób do tego rodzaju więzi można byłoby powrócić. Jest to ogromna nauka lojalności, odpowiedzialności, poczucia wspólnoty. Stoczniovcem zostało to odebrane. To także jest rodzaj wykluczenia. Wprowadzenie zmian systemowych i neoliberalnej ekonomii kompletnie zniszczyło tradycyjne więzi w miejscu pracy. Jedną z konsekwencji jest upadek szacunku do pracy fizycznej, która nie jest wiedzą ekspercką, tylko wiedzą praktyczną.

EB W którym momencie nastąpił moment wykluczenia i jak on przebiegał? Jedną z rzeczy jest oczywiście zmiana systemowa z jej racjonalizującą podstawą ekonomiczną. Jednak wymagała ona symbolicznej legitymizacji. Coś musiało się wydarzyć w dyskursie, żeby bohaterowie ze Stoczni, którzy stworzyli „Solidarność”, nagle stali się grupą roszczeniową czy wręcz wykluczoną, nieobecną. Jak zagrały tutaj kwestie reprezentacji symbolicznej, praca szeroko rozumianej kultury – od mediów po inne elementy tworzenia dyskursu?

AS Aby to zrozumieć, trzeba było przejść przez bramę i za nią zostać. Było to absolutne olśnienie. Nie przyjmowali nas z otwartymi ramionami. Pojawiło się bardzo dużo gniewu, rozczarowania, nieufności. Myślę, że osoby związane ze Stoczną, zwłaszcza robotnicy, z którymi mieliśmy do czynienia, dość szybko zrozumieli, że my, pomimo świadomości bycia częścią problemu niszczącego Stoczną, jesteśmy szczerze zainteresowani tym, co dzieje się w środku i że szanujemy ludzi, którzy tam pracują. Chcemy ich poznać i zobaczyć inaczej niż jako masę ludzi. Nie jest tak, że to, czy zakład upadnie lub nie, to problem, który nas nie dotyczy, bo zajmujemy się czymś innym. Zobaczyliśmy, jak ogromna jest skala niewysłuchania i nieobecności. Pamiętajmy, że problemy ekonomiczne, przez które Stocznia upadła po transformacji, nie były tylko utrudnieniem w dostępie do pracy. Był to także upadek mitu

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

yard and its impact on their family life. About how the bond with the Shipyard was much stronger than their relationship with their wife or kids. The emotions that were present there exceeded all our expectations about the organisation and significance of industry work. And we have kept wondering how this kind of bond might be returned to. It's a great lesson of loyalty, responsibility, community. These things have been taken away from the Shipyard workers. It's also a kind of exclusion. The systemic transformation and the introduction of a neoliberal economy have utterly destroyed the traditional workplace bonds. One of the consequences of this have been a collapse of respect for physical labour, which is not an expert knowledge but a practical one.

EB At what point did the exclusion occur and how did it proceed? There was, of course, the systemic transformation with its rationalising economic basis. But it still required symbolic legitimisation. Something had to happen in the discourse for the Shipyard workers, the Solidarity heroes, to suddenly become an arrogant group, or actually an excluded, absent one. What was the role of symbolic representation here, the work of the various aspects of culture – from the media to other discourse-forming elements?

AS To understand that, one had to pass through the Shipyard gate and stay there. It was an absolute revelation. They didn't welcome us with open arms. There was a lot of anger there, a lot of disappointment and mistrust. And yet I think that the Shipyard people, the workers in particular, realised quite soon that, despite being part of the problem that was destroying the Shipyard, we were truly interested in what went on inside and that we respected the people working there. That we wanted to get to know them and see them as not just a mass of people. That it wasn't so that we weren't interested in whether the Shipyard would collapse or not because we were preoccupied with something else. We saw how much they felt ignored and invisible. You must remember that the economic issues that had brought about the Shipyard's demise didn't just result in joblessness. It was also the collapse of a myth, the myth of the mighty Shipyard as an important industrial plant, a source and deposit of specific knowledge and competences. Suddenly the internal organisation system, which made that knowledge visible and practical, was breaking apart. This was one of the things that drew attention and, of course, it also meant job cuts and rising unemployment. It meant that the special status of the Shipyard workers had been shattered. A shipbuilder used to be someone. He was important not only because of the official communist

3. Tekst znajduje się w niniejszej publikacji.

4. Barbara Piasecka-Johnson (1937–2013), historyczka sztuki, kolekcjonerka, przedsiębiorczyni, która w 1989 roku wysunęła propozycję zakupu Stoczni. Po przeprowadzeniu audytu zaproponowała cenę, którą ówcześni decydenci, związani ze Stoczną, odrzucili.

5. Chodzi o zainteresowanie mediów jedynie wybranymi osobami związanymi ze Stoczną.

wielkiej Stoczni jako ważnego zakładu przemysłowego, który był związany z określoną wiedzą i kompetencjami. Nagle okazało się, że pęka wewnętrzny system organizacji, który pozwalał tej wiedzy być wi- doczną i realizowaną. Była to jedna z rzeczy, które przyciągały uwagę, wiązało się to oczywiście ze zmniejszeniem zatrudnienia i bezrobociem wielu osób. Na przykład oznaczało to absolutny koniec ważności ludzi, którzy tam pracowali. Dawniej Stocznowiec to był ktoś. Był ważny nie tylko z powodu dyskursu państwa komunistycznego, które celebrowało pewne grupy zawodowe z przemysłu ciężkiego czy wydobywczego, ale przede wszystkim ze względu na szacunek związany z wpływem tych środowisk na systemową zmianę w Polsce i Europie. I nagle ci ludzie stali się niechciani, ponieważ upomnieli się o swoje prawa, chcieli mieć kontrolę nad Stoczną. Pamiętajmy, że w Stoczni nagle nastąpiło starcie dwóch różnych wizji dotyczących tego, co znaczy nowa ekono- mia Stoczni. Janek Sowa, Kuba Majmurek i Kuba Mikurda⁵ napisali bardzo ciekawy tekst, na podstawie analizy materiałów z pierwszego zjazdu Solidarności. Solidarność pierwotnie nie była bowiem nasta- wiona na zmianę systemu, tylko na ekstremalną radykalizację dostępu do posiadania środków produkcji. Oni rzeczywiście chcieli być właścicielami Stoczni. Po zmianie systemowej mamy ten cały system emisji papierów wartościowych Stoczni. Jest grono ludzi, którzy w tej chwili są już zupełnie odcięci od widzialności, a którzy skupując „cegiełki” uczestniczyli w zbiórce społecznej środków na zmianę Stoczni. Trwał więc dalej eksperyment – Stocznio- wcy chcieli być sami właścicielami swojej Stoczni, miejsca, z którego byli dumni i o które chcieli się troszczyć. Ale nie udało się tego przeprowadzić, doszło do dość bru- talnego poddania Stoczni kompletnie innym procesom ekonomicznym i Stocznio- wcy zostali pozbawieni kontroli.

Myślę, że to był jeden z kluczowych momentów, wówczas pojawił się ogromny zawód i żadne działania ratownicze, jak np. pani Piaseckiej- -Johnson, Polki-milionerki z zagranicy⁴, nie mogły pomóc. Było wiele prób zachowania Stoczni nie tylko, dlatego że jest miejscem pracy, ale dlatego też, że jest miejscem ważnym. Jednak ochrona miejsca pracy zawsze była istotna i widoczna chociażby w postulatach związków. Ale to się nie udaje, myślę, że zawód wynikający z niemożności utrzymania w nowej sytuacji ekonomicznej Stoczni, jaką znaliśmy, był najbardziej bolesnym i brutalnym z lokalnych doświadczeń. To moment utraty godności. Nikogo już nie obchodzi, że jesteś bohaterem, że się poświę- całeś, że chodziłeś na strajki, byłeś zagrożony, bo wybrano te pięć głów, które będziemy teraz lansować⁵.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

discourse which celebrated certain professional groups from the heavy or mining industries, but first of all because of the respect these groups enjoyed as the driving forces of changes in Poland and Europe. And suddenly these people became unwanted because they asserted their rights, because they wanted to have a say over the Shipyard's future. Let's remember that two different visions of what the new economy should mean clashed at the Shipyard. Jan Sowa, Kuba Majmurek and Kuba Mikurda wrote a very interesting text⁵ based on the materials of the first Solidarity congress (1981). Originally, Solidarity didn't want to change the system; the idea was to radicalise access to the ownership of the means of production. They really wanted to own the Shipyard. After the systemic change, we have the whole system of the Shipyard stock issues. There is a group of people who are now completely cut off from visibility and who, by buying the shares, participated in a popular 'whip-round' of funds for changing the Shipyard. So the experiment continued – the shipbuilders wanted to own the Shipyard, a workplace they were proud of and wanted to take care of. But that didn't happen; the Shipyard was subjected, and rather brutally, to completely different economic processes and the shipbuilders were deprived of control.

I think it was one the crucial moments, there was immense disap- pointment, and no emergency actions, like those attempted by Barbara Piasecka-Johnson,⁴ a Polish American millionaire, could help. There were many attempts to save the Shipyard not only because of jobs, but also because it's an important place. On the other hand, the protection of jobs always mattered too, as reflected, for example, in the unions' postulates. But this hasn't worked and I think the disappointment resulting from the impossibility of keeping the Shipyard as we knew it afloat in the new economic conditions was the most painful and brutal local experience. It's a loss-of-dignity moment. No one cares any more that you are a hero, that you made sacrifices, participated in strikes, took risks, because there are now these five high-profile faces that everyone will focus on.⁵

When we did *Roads to Freedom*,⁶ there was a VIP zone at the opening while the workers stood behind a fence. It was a project that later led to the *Subjective Bus Line*.⁷ The idea was precisely to split the official representation of history in which we had a role to play, but didn't enti- rely control the organisational framework. This forces you to rethink your role. Participating in a commemorative project, that is creating an official message, was an interesting experience, but our task lies elsewhere. It is, among other things, to make this action polyphonic.

3. Featured in this publication.

4. Barbara Piasecka-Johnson (1937–2013) was an art historian, collector and busi- nesswoman who in 1989 proposed to buy the Gdańsk Shipyard. She conducted an audit and sug- gested a price, which, however, was rejected by the Shipyard's management.

5. Allusion to the media's preoccupa- tion with only the Shipyard's selected actors.

6. *Roads to Free- dom*, 29 August – 31 December 2000, curators: Bożena Czubak, Jerzy Holzer, Jarosław Rybicki, Aneta Szyłak. The exhibition, coordinat- ed and produced by cca Łaźnia (director: Aneta Szyłak), was staged in the Gdańsk Shipyard's historic BHP Room in connec- tion with the 20th anniversary of the signing of the August Agreements.

7. *Subjective Bus Line* is a project authored y Grzegorz Kłaman where former Gdańsk Shipyard employees guide participants round their work- place, recounting its economic, political, but above all per- sonal and subjective history. Every time

6. Wystawa *Drogi do wolności*, 29.08 – 31.12.2000, kuratorzy: Bożena Czubak, Jerzy Holzer, Jarosław Rybicki, Aneta Szyłak. Koordynacja i realizacja wystawy: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (dyrektor: Aneta Szyłak). Wystawa zorganizowana była na terenach Stoczni Gdańskiej, w historycznej sali BHP, w związku z dwudziestolecim podpisania porozumień sierpniowych.

7. *Subiektywna Linia Autobusowa* to autorski projekt Grzegorza Klamana, w którym dawni pracownicy Stoczni Gdańskiej oprowadzają po swoim miejscu pracy, jego gospodarce, politycznej a przede wszystkim osobistej, subiektywnej historii. Za każdym razem 33 pasażerów rusza w podróż historycznym „ogórkiem”. Przedsięwzięcie było realizowane w latach 2002, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 oraz okazjonalnie w 2015 roku.

Kiedy robiliśmy *Drogi do wolności*⁶, na otwarciu wystawy była strefa vipów, a robotnicy stali za płotem. To projekt, z którego potem wynikała *Subiektywna linia autobusowa*⁷. Chodziło właśnie o rozszczępienie oficjalnej reprezentacji historii, w której mieliśmy swój udział, ale nie do końca kontrolowaliśmy ramę organizacyjną. Wymusza to inne myślenie o swojej roli. Uczestniczenie w realizacji projektu upamiętnienia, czyli tworzenia komunikatu oficjalnego, było ciekawym doświadczeniem, ale teraz nasze zadanie jest gdzie indziej. Polega ono między innymi na tym, żeby uczynić tę akcję polifoniczną.

EB Wracając do procesu wykluczania, czy możesz wskazać jakichś głównych aktorów? Interesuje mnie proces, który pokazał, że mamy do czynienia z bardzo spójnym systemem wykluczania, który ciągnie się od założeń ekonomicznych do uzasadnienia ideologicznego i kulturowo-symbolicznego. Czy widać tutaj głównych uczestników – może instytucje – którzy ten dyskurs wykluczenia i marginalizacji Stoczni reprodukowali, reprodukują do dzisiaj? I czy można dostrzec ich wewnętrzną logikę, z której wynikała później ta niezdolność dostrzegania tego, co wy zobaczyliście po wejściu do środka?

AS Czymś, co mnie niesłuchanie zaskoczyło, była ówczesna (w okolicach 1996 roku) postawa miasta, które przeoczyło fakt, że prywatyzacja Stoczni Gdańskiej będzie miała tak daleko idące konsekwencje. Ogromna wiara rządzących wówczas Gdańskiem liberałów w skuteczność niewidzialnej ręki rynku, twierdzenie, że teraz wszystko będzie grało, gdy będzie prywatny właściciel, że nie jest to obszar, który władze lokalne powinny kontrolować. Myślę, że to niedocenienie szansy na stworzenie innego systemu ekonomicznego, który zaproponowała „Solidarność” i jej rewolucja. O tym piszą właśnie Mikurda, Majmurek i Sowa. Oczywiście, stało się tak również z powodu stanu wojennego i internowania kluczowych postaci, które inaczej myślały o ekonomii, a zostały wykluczone z widoczności i pozbawione performatywnego wpływu. Kompletnie inne środowisko stało się ważne już w procesie transformacji Polski ku demokracji i kapitalizmowi. Była to wielka nadzieja i niewykorzystana szansa systemowej zmiany. Mogła zaoferować coś innego niż reprodukcja systemu, będącego połączeniem zachodniej demokracji parlamentarnej z neoliberalną ekonomią.

Pojawiła się też propozycja przejęcia przez miasto części terenów, z których stocznia się wycofała, w ramach kapitalistycznej racjonalizacji dotyczącej posiadania nieruchomości. Ale miasto tego nie bierze. Biorą to deweloperzy z obcym kapitałem i następuje wycofanie się. W mojej interpretacji miasto czy państwo nie bierze w tym udziału, bo

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO **BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE**
DIALOGICZNOŚĆ **SOLIDARNOŚĆ** **KONTEKST KURATORSKI** **KURATORSTWO**
POLITYKA **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

ALTERNATIVE SOCIETY **BROWN ROOMS/GREY HALLS** **DIALOGICITY** **SOLIDARITY**
CURATING CONTEXT **THE CURATORIAL** **POLITICS** **EVERYDAY LIFE PRACTICES**

EB Returning to the process of exclusion, can you name its main actors? I’m interested in a process which showed that we are dealing with a highly cohesive system of exclusion, complete from economic premises to ideological and cultural-symbolic justifications. Do you see any key participants here – institutions perhaps – that reproduced, and continue to reproduce, this discourse of the Shipyard’s exclusion and marginalisation? Can we discern an inner logic here which led to their ultimate inability to see what you saw after entering inside?

AS What greatly surprised me at the time – around 1996 – was the attitude of the city which failed to realise that the Shipyard’s privatisation would have such far-reaching consequences. The unshakeable faith of the liberals who controlled the city council in the invisible hand of the market, their insistence that everything would be fine now that the Shipyard had a private owner, that this isn’t an area that local government should interfere with. I think they missed an opportunity to create an alternative economic system, one that Solidarity and its revolution had proposed. This is what Mikurda, Majmurek and Sowa write about. That, of course, was also due to the martial law and the internment of key activists who thought differently about the economy and were excluded from visibility and deprived of performative influence. Later, during Poland’s transition towards democracy and capitalism, a completely different milieu gained importance. That transition was a great hope and a missed opportunity of systemic change. It may have offered something more than just a reproduction of a system that was basically a combination of Western parliamentary democracy with a neo-liberal economic model.

There was also a proposition, as part of the capitalistic rationalisation of real estate ownership, for the city to take over some of the areas vacated by the Shipyard. But the city doesn’t take it. Foreign-owned developers take it and there is a withdrawal. As I interpret it, the city, or the state for that matter, doesn’t want to participate because it is afraid, because everything is still very fragile. They are afraid of the workers, afraid that the shipyard will withdraw, that it will halt production, that there will be a scandal. So one area of denial is the anxiety that the workers have a lot of agency and can spoil things for us politically or image-wise. Another is the thinking about real estate as a private place. The fact that a developer would be building something there completely cut off the thinking of local and national policymakers. And yet this is part of the city. It’s a great opportunity to expand the downtown and the city hall should have a lot of say over how the space is going to look like.

33 passengers go on a tour in a vintage 1970 s bus. The project’s installments have taken place in 2002, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 and occasionally in 2015.

się boi, gdyż ciągle to wszystko jest bardzo kruche. Boją się robotników, boją się, że stocznia wyjdzie, stocznia stanie, że będzie afera. Jeden obszar wyparcia występuje na poziomie lękowym, że robotnicy dużo mogą i popsują nam coś politycznie i wizerunkowo. Drugi to taki, który jest reprodukcją myślenia o terenie jako o miejscu prywatnym. To, że deweloper będzie coś budował, kompletnie wycięło z myślenia osoby decydujące o mieście i kraju. A przecież to jest miasto. To niezwykła okazja do poszerzenia ścisłego centrum i miasto powinno mieć duży wpływ na to, jak ta przestrzeń będzie wyglądała.

Miasto, oczywiście, wykorzystało swoje prawo do narzucenia pewnych rozwiązań. Wówczas uważano, że tym, czego Gdańsk potrzebuje, jest ulica Nowa Wałowa. To tak naprawdę droga szybkiego ruchu przecinająca dzielnicę na pół. Już z punktu widzenia planowania miasta jest to bardzo agresywne działanie, ale jest to także ewidentne działanie agresywne na polu własności prywatnej. „Mamy prawo to zrobić, bo to jest miasto, nic dookoła nas nie interesuje, wsadźmy im tam drogę, bo przecież to nie nasze”.

Kolejnym powodem takiego postrzegania tych terenów jest, przeciwnie, fetyszyzacja własności prywatnej. Po obu stronach, bo deweloperzy mówią: to jest nasze, a miasto mówi: to jest ich. W ten sposób jedni i drudzy wykluczają się z odpowiedzialności. Oczywiście, wykonano parę ruchów, poproszono eksperta, by powiedział, co jest ważne, historyczne... Jednak nie zostało to zrobione pod kuratelą publiczną i społeczną, by mogło być rzeczywiście wystarczającą, by ta wiedza ekspercka okazała się wystarczającą⁸.

Tym bardziej nikt nie pytał ludzi, którzy są wewnątrz stoczni. Pierwszym etapem ochrony została objęta ze względów historycznych i politycznych sala BHP. Wydaje mi się, że był to drugi ważny element tego zaniedbania, które spowodowało rozmaite wykluczenia. Na przykład, wykluczenie stoczni z widzialności jako dziedzictwa materialnego. Stocznia to niesłyszany kompleks industrialny, który ma wewnętrzną organizację miejską, jest urbanistycznie bardzo zdyscyplinowany, ma piękne brukowane ulice, budynki określonej skali, spójną estetykę, zwłaszcza architekturę z lat 30. i 40. ubiegłego wieku. A to wszystko zostało wyparte z pamięci, co wiąże się z procesem symbolizacji stoczni. Stocznia jest dla nas ważna pod względem historycznym, ale to nie fizycznie istniejące, tylko abstrakcyjne miejsce, w którym wydarzyła się „Solidarność”. Następuje proces wyboru miejsc, które będą dla nas ważne, a decyzje są czysto polityczne. Ostaje się Pomnik Poległych Stoczniovców i Plac Solidarności, bo to są miejsca wi-

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

The city, of course, used its right to impose certain solutions. At the time it was believed that what Gdańsk needed was Nowa Wałowa Street. It is in fact an expressway cutting the neighbourhood in half. This is a very aggressive action from the vantage of city planning, but also a very aggressive action in the domain of private ownership. ‘We have the right to do it because it’s the city, we don’t care what’s around, we’ll stick a road there since it’s not a municipal plot anyway’.

Another reason why this area is so perceived is, on the contrary, the cult of private property. And on both sides, because the developers say, ‘this is ours’, and the city says, ‘this is theirs’. Thus both sides exempt themselves from responsibility. Of course, some moves were made, an expert, for example, was asked to explain what’s important, historic here... But this wasn’t done under public and communal scrutiny so that it could be truly satisfactory, so that the expert knowledge would prove sufficient.⁸

Obviously, no one consulted the Shipyard workers either. The first to get listed, for historical and political reasons, was the BHP Room. This, it seems to me, was the second important aspect of the negligence that resulted in various kinds of exclusions. For example, the Shipyard’s exclusion from visibility as a material heritage. The Shipyard is a unique industrial complex, with its own urban organisation, a highly disciplined layout, beautiful cobbled streets, buildings of a certain scale, and a cohesive aesthetic, especially the 1930 s and 1940s architecture. All that has been repressed from memory as a result of the process of the Shipyard’s symbolisation. The Shipyard is important for us historically, but it’s not a real place; it’s an abstraction where Solidarity happened to be born. The places that will be important for us are being chosen, and these choices are purely political. The Fallen Shipyard Workers Memorial and Solidarity Square will be retained, because they are sites of political visibility. They have been marked as an arena or stage of visibility – it’s where politicians lay flowers, make speeches, where various manifestations and rallies take place. The BHP Room was an exhibition site for some time, then became a conference room, but also a place that absorbs a kind of non-mainstream discourse about the Shipyard. A relocation of certain things and phenomena occurred there. A limited space of visibility of people who shared radical views, incompatible with mainstream thinking, is embedded in a symbolic place that is the BHP Room.

EB What were the reactions – and their evolution – once you entered inside and started discovering the life there, once you started com-

⁸ Such a document was drawn up only in 2015: *Gdańsk Shipyard's Former Sites and Facilities. Study of the Possible Forms of Conservation Protection*, ed. Marcin Gawlicki, produced by the Polish National Committee of the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) for the City of Gdańsk.

⁸ Taki dokument powstał dopiero w 2015 roku – „Studium wyboru form ochrony konserwatorskiej terenów i obiektów postocznioowych w Gdańsku”, pod red. naukową Marcina Gawlickiego, zrealizowany przez zespół Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS z siedzibą w Warszawie na zlecenie Gminy Miasta Gdańsk.

doczności politycznej. Zostały naznaczone jako arena czy też scena widzialności – to tam politycy składają kwiaty, wygłaszają przemowy, tam odbywają się różnego rodzaju protesty. Sala BHP przez pewien czas była miejscem wystawy, potem stała się salą konferencyjną, ale także miejscem, które pochłania pewien rodzaj niemainstreamowego dyskursu o stoczni. Tam nastąpiło przesunięcie lokalizacji pewnych rzeczy i zjawisk. Ograniczona przestrzeń widzialności ludzi, którzy mieli radykalne poglądy, niemieszczące się w mainstreamie, jest osadzona w miejscu symbolicznym, jakim jest sala BHP.

EB Jakie były reakcje – i ewolucja tych reakcji – kiedy już weszliście do środka i zaczęliście odkrywać to życie wewnątrz oraz komunikować na zewnątrz poprzez swoje działania? Czy jesteś zadowolona z tego, na ile udało wam się uobecnić wasze działania i to, co tam odkryliście?

AS Kiedy zaczęliśmy, trochę się zakotłowało, bo powstawało nowe miejsce sztuki, więc było duże zainteresowanie, ale zaskoczyły mnie recenzje i udział w tych projektach tak złożonej publiczności. A także to, że rzeczywiście udało nam się przyciągnąć publiczność stoczniową. Poza ludźmi, którzy są związani ze sztuką, przychodzili robotnicy, przychodziła pani z kiosku, przychodzili działacze z „Solidarności”, nieraz bardzo radykalni. Była to dla nas największa nagroda. Zostaliśmy obdarzeni zaufaniem i zainteresowaniem, a baliśmy się potwornie. Nie tego, że ktoś nam zrobi krzywdę, tylko tego, co było chyba najbardziej prawdopodobne, czyli własnej instytucjonalnej, kompetencyjnej czy artystycznej arogancji, że wchodzimy tam i tworzymy jakieś miejsce sztuki. Wiedzieliśmy, że nie może tak być. To nie miała być manifestacja niezależności sztuki. I nie jest tak i nie powinno tak być, że skoro nie mamy miejsca, to je znajdujemy, bierzemy i w nim funkcjonujemy, bo sztuce się należy niezależność. Mieliśmy poczucie, że ważne jest to, by wejść w to miejsce i mieć kontakt z ludźmi. Okazało się, że odbiór jest bardzo dobry, również na poziomie lokalnym, jesteśmy obdarzeni zaufaniem i zainteresowaniem, robotnicy zaczynają nie tylko uczestniczyć w projektach, ale nawet o nas mówią. Max Cegielski i Anna Zakrzewska zrobili kiedyś film o naszych działaniach, na którym robotnicy i członkowie związków zawodowych mówią, do czego jesteśmy im potrzebni. Dla mnie to było niezwykle doświadczeniem. Zaistniała ogromna świadomość, że na poziomie pragmatyki i kulturowej widzialności Stoczni odgrywamy rolę, która jest potrzebna.

Zbyszek Stefański⁹ coś takiego powiedział mi w prywatnej rozmowie: „Nikt nas nie słucha, nikt nas nie słyszy, nie mamy w tej chwili narzędzia, a wy macie to narzędzie, wy wiecie, jak to zrobić”. Była to

⁹ Zbyszek Stefański – stoczniowiec, nazywany bardem „Solidarności” lat 80. W 1990 roku wydał płytę „Jesteśmy Solidarności”.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

municating it outside through your practices? Are you happy with how much you’ve managed to make manifest your practices and what you discovered there?

AS When we started, it was pretty hectic, because a new art venue was taking off, so there was a lot of buzz, but what surprised me were the reviews and the participation in those projects of such a complex audience. As well as the fact that we actually managed to attract the Shipyard people. Besides those who have ties with the art world there came the workers, the newsagent lady, there came Solidarity activists, some of them very radical. That was the greatest reward for us. We had been favoured with trust and friendly interest – and we were badly afraid. Not that someone would do us any harm, but of the prospect, which was probably the most likely scenario, of our own institutional, competential and artistic arrogance, that we enter there and create just an art place. We knew we couldn’t do that. This wasn’t supposed to be a manifestation of art’s independence. And it isn’t so, and shouldn’t be so, that if we don’t have a place of our own, then we find it, take it in possession and function in it, because art should be independent, period. We had a sense that it’s important to enter the place and get in touch with the people there. The reception turned out to be very good, also on the local level, we are shown trust and friendly interest, the workers not only begin to participate in projects, but actually talk about us. Max Cegielski and Anna Zakrzewska made a film once about our projects, where the workers and union activists say what they need us for. That was an incredible experience. There was this profound sense that we play an important role in terms of the Shipyard’s pragmatics and cultural visibility.

Zbyszek Stefański⁹ once told me privately: ‘No one listens to us, no one hears us, we have no tool at this point, and you have the tool, you know how to do it!’ It was a consciousness that was shown by people that we work with. This wasn’t a very great crowd of people, but a certain group of people who know that we can give them a different kind of visibility. What was important for us was to reach beyond the obvious circle of people who gain visibility through the history of Solidarity and the Shipyard. Or to show these people differently. As in Grzegorz Klamana’s project with a Lech Wałęsa look-alike. We don’t mean the person themselves, but a look-alike, serving as a screen on which we project all our history-related frustrations. This was largely a subversive action, but we tried to do it in such a way so as not to harm anyone while helping to release hidden, blocked emotions,

⁹ Zbyszek Stefański was a shipyard worker known as the ‘bard’ of Solidarity in the 1980 s. In 1990, he released the album *We Are Solidarity*.

10. *Strażnicy doków* – wystawa zrealizowana w dniach 2.09 – 30.10.2005 roku w Instytucie Sztuki Wyspa na terenach Stoczni Gdańskiej. Kuratorką wystawy była Aneta Szyłak. Artyści biorący udział w wystawie: Fanny Adler, Elżbieta Jabłońska, Rene Lueck, Grzegorz Kłaman, Zbigniew Libera, Jacek Niegoda, Cecile Paris, Jadwiga Sawicka, Marek Sobczyk, Andrzej Syska, Michał Szlaga, Ania i Adam Witkowski, Alina Żemojdzin.

11. Krzysztof Wyszkowski – współzałożyciel Wolnych Związków Zawodowych na Wybrzeżu, autor Deklaracji Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża, w której postulował m.in. pokojowe metody walki o założenie niezależnej organizacji reprezentującej rzeczywiste interesy robotników. Uczestnik strajku sierpniowego w Stoczni Gdańskiej im. Lenina w 1980, od 1981 sekretarz redakcji „Tygodnika Solidarność”. Uczestnik strajków w Stoczni Gdańskiej w maju i sierpniu 1988 roku.

12. Andrzej Gwiazda i Joanna Beata Duda-

świadomość, którą wykazały się osoby, z którymi współpracujemy. Nie była to ogromna ilość ludzi, tylko pewna grupa osób, które wiedzą, że możemy im nadać inny rodzaj widzialności. Było dla nas ważne, by sięgnąć poza oczywiste grono ludzi, którzy uzyskują widzialność poprzez historię „Solidarności” i Stoczni. Albo też pokazać tych ludzi inaczej. Jak w projekcie Grzegorza Kłamana z sobowtórem Wałęsy. Nie chodzi o osobę samą w sobie, ale o sobowtóra, stanowiącego ekran, na który projektujemy całą naszą frustrację związaną z historią.

Stanowiło to w dużej mierze działanie subwersywne, ale staraliśmy się robić to w taki sposób, żeby nasze praktyki nie były dla nikogo raniące i by pozwalały wyzwolić ukryte emocje, a jest ich ogromna ilość i nie znajdują ujścia. Procesy heroizacyjne dotyczyły niewielkiej liczby osób. Mainstream blokuje widoczność postaw radykalnych albo szkodliwych dla wizerunku osób, które ten proces heroizacji przeszły.

Jednak interesowały nas też inne rzeczy. Fascynowało nas to, w jaki sposób od praktyki rewolucyjnej przechodzi się do praktyk instytucjonalizujących ruch, czyli instytucjonalizacji nowego myślenia o ekonomii, tego, co myślimy o pamięci, także o tworzeniu instytucji demokratycznych. Marek Sobczyk zrobił na naszą wystawę *Strażnicy doków*¹⁰ bardzo ciekawy projekt pt. *Soliterność*. Były to filmy pokazywane na rumowisku reprezentacji, bo Sobczyk stworzył niejako powidoki różnych patriotycznych obrazów, symboli, czyli tego wszystkiego, co buduje tę ikonosferę polskości i katolicyści. Na tym tle pokazywał nagrania i wywiady z osobami związanymi z ruchem „Solidarność”, między innymi z Krzysztofem Wyszowskim¹¹, Gwiazdami¹² czy osobami, które pracowały w „Solidarności” trochę na zapleczu, na przykład z sekretarkami Lecha Wałęsy.

Cały ten projekt jest dla mnie niesłychanie ciekawy dlatego właśnie, że mówi o koncepcie Soliterności, czyli samotnictwa i pasożytnictwa, a więc o zdradzie ideału rewolucyjnego. Ideał rewolucyjny to, po pierwsze – wspólnota, po drugie – śmiałość myślenia i pewien rodzaj radykalności. Pragmatyka działania i instytucjonalizacja pozbawiają ten ideał tego, co było najcenniejsze. W tym projekcie stało się to bardzo widoczne.

Myślę, że jest to jeden z największych problemów, jakie niesie w sobie dziedzictwo „Solidarności”. Niemożność utrzymania radykalizmu (syndykalistycznego choćby), podczas gdy następuje heroizacja i profesjonalizacja, na przykład polityki. Nie robimy już razem polityki, nie ma demokracji performatywnej, o której bardzo pięknie w swojej

of which there are plenty. The heroisation processes involved small numbers of people. The mainstream blocks the visibility of attitudes that are radical or harmful for the image of those who have undergone this process of heroisation.

But we were also interested in other things. We were fascinated by how you move from revolutionary practices to institutionalising ones, to the institutionalisation of a new way of thinking about the economy, of what we think about memory, also about the creation of democratic institutions. For our exhibition *Guardians of the Docks*,¹⁰ Marek Sobczyk created a very interesting project called *Solitariness*. Those were films shown on a rubble heap of representation, for Sobczyk had created something like afterimages of various patriotic images, symbols, all that which builds the iconosphere of Polishness and Polish Catholicism. Against this background he showed recordings and interviews with people associated with the Solidarity movement, e.g. Krzysztof Wyszowski,¹¹ the Gwiazdas,¹² or persons who did ‘back office’ work at Solidarity, such as Lech Wałęsa’s secretaries.

The whole project is truly fascinating precisely because it deals with the concept of ‘solitariness’, that is, solitariness and parasitism, a betrayal of the revolutionary ideal. The revolutionary ideal means, firstly, community, and secondly, boldness of thinking and a kind of radicalism. Pragmatism and institutionalisation deprive this ideal of what is most valuable about it. That project showed it very clearly.

I think it’s one of the greatest problems with the Solidarity heritage. The impossibility of maintaining radicalism (such as syndicalist radicalism) in the face of heroisation and professionalisation, e.g. of politics. We no longer do politics together, there is no performative democracy that Elżbieta Matynia so beautifully talks about in her book.¹³ She writes there about the emotion of being together, an emotion of community which is then killed by the process of building a democratic institution. Year later, curating the exhibition *Over and Over Again*,¹⁴ one of the things I reflected on was that first there was people, then nation, and finally society. I was considering the transitional dynamics towards forms of organisation, but also of specialisation, because society isn’t a community but a conglomerate of all kinds of communities with highly individualised identities and political / economic needs. They no longer work together, lacking the necessary binding agent, so there are only pressure groups. But no single social movement. Here the nurses are protesting, there the steel workers, and

10. *Guardians of the Docks*, 2 September – 30 October 2005, Wyspa Art Institute, Gdańsk Shipyard. Curator: Aneta Szyłak. Featured artists: Fanny Adler, Elżbieta Jabłońska, Rene Lueck, Grzegorz Kłaman, Zbigniew Libera, Jacek Niegoda, Cecile Paris, Jadwiga Sawicka, Marek Sobczyk, Andrzej Syska, Michał Szlaga, Anna Witkowska and Adam Witkowski, Alina Żemojdzin.

11. Krzysztof Wyszowski – co-founder of the Free Trade Unions of the Coast, author of the *Declaration of the Free Trade Unions of the Coast*, which postulated non-violent methods in the struggle for founding an independent organisation representing workers’ actual interests. Participant of the Gdańsk Shipyard strike in August 1980, secretary of *Tygodnik Solidarność* from 1981. Participant of the May and August 1988 strikes at the Gdańsk Shipyard.

12. Andrzej Gwiazda and Joanna Beata Duda-Gwiazda – participants of the 1980 strikes in Gdańsk. Andrzej Gwiazda was a co-founder of the Free Trade Unions

-Gwiazda – uczestnicy strajków na Wybrzeżu w 1980 roku, Andrzej Gwiazda był współzałożycielem Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża, w sierpniu 1980 został członkiem prezydium Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w Stoczni Gdańskiej. Joanna Beata Duda-Gwiazda była współautorką 21 postulatów MKS, po powstaniu „Solidarności” zasiadała w Prezydium Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w Stoczni Gdańskiej i była jego rzecznikiem prasowym.

13. Zob. Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

14. *Na okrągło* 1989-2009 – wystawa zrealizowana w dniach 3.06 – 5.08.2009 we Wrocławiu w Hali Stulecia. Kuratorką wystawy była Aneta Szyłak, artyści biorący udział w wystawie: Piotr Bikont, Rafał Bujnowski, Hubert Czerepok, Stanisław Dróżdz, Elżbieta Jabłońska, Zbigniew Libera, Alicja Karska i Aleksandra Went, Grzegorz Kłaman, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski,

książce mówi Ela Matynia¹⁵. Píše tam o emocji bycia razem, o emocji wspólnoty, którą potem zabija budowanie instytucji demokratycznej.

Robiąc po latach wystawę *Na okrągło*¹⁴, zastanawiałam się między innymi nad tym, że najpierw był lud, potem naród, wreszcie społeczeństwo. Rozważałam dynamikę przechodzenia do formy zorganizowania, ale też form specjalizacji, bo społeczeństwo nie jest wspólnotą, tylko zbitką różnego rodzaju wspólnot o bardzo zindywidualizowanych tożsamościach i potrzebach politycznych i ekonomicznych. One już nie działają razem, jest za mało kleju między nimi, są tylko grupy nacisku. Nie mamy jednego ruchu społecznego. Tutaj protestują pielęgniarki, tam hutnicy, gdzie indziej górnicy. Nie chcemy zmiany systemowej, chcemy zmiany miejscowej i jesteśmy dla siebie konkurentami.

EB Czy możliwe jest pozyskanie tej zdolności bycia razem, jaką mieli ludzie w Stoczni? Na ile zdołaliście przekodować ich doświadczenie i praktyki na zestawy innych praktyk adekwatnych do dzisiejszych czasów, do innych miejsc? Czy można w ogóle pokusić się o proces takiego transkodowania doświadczenia, do którego już nie wrócimy, bo Stoczni nie będzie, cała transformacja – nie tylko nasza – w kierunku poprzemysłowym spowodowała, że miejsc takich jak Stocznia po prostu już nie ma? Czy jesteśmy w stanie tamto doświadczenie przełożyć na inne, czy było to po prostu doświadczenie historyczne, do którego już nie ma dostępu, bo wraz z rozpadem tych struktur i miejsc, straciliśmy również te kompetencje?

AS Następuje archiwizacja. Już nie mamy w sobie tego doświadczenia, mamy tylko jego obrazy. Czyniąc porównanie z polem sztuki czy performansu, doświadczenie określonej grupy ludzi w określonym miejscu i czasie może zostać przeniesione do muzeum. Są muzea, które się w tym specjalizują. Chcąc zachować pamięć o tym doświadczeniu, my także zbieramy świadectwa. Nie tylko zapis wideo i fotograficzny. Prosimy uczestników o świadectwa, w jaki sposób to zapamiętali, jak zapamiętali swoją emocję. Ale, oczywiście, nie mamy tego doświadczenia samego w sobie, więc ta próba dochodzenia, powrotu do doświadczenia „Solidarności”, doświadczenia Sierpnia, to próba powrotu do emocji i tekstury.

Co to dzisiaj znaczy? To pytanie, które między innymi zadaje sobie Europejskie Centrum Solidarności w projekcie *Zrozumieć sierpień*. Co dzisiaj znaczy stworzyć wspólnotę, co to znaczy działać razem? W naszym przypadku było inaczej. Kiedy coś się działo i jeszcze nie wiedzieliśmy, ku czemu to zmierza, nagle otwierały się miejsca wi-
dzialności, spotkania. Jest to także kwestia jednocześnie wyrażonej

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO **BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE**
DIALOGICZNOŚĆ **SOLIDARNOŚĆ** **KONTEKST KURATORSKI** **KURATORSTWO**
POLITYKA **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

ALTERNATIVE SOCIETY **BROWN ROOMS/GREY HALLS** **DIALOGICITY** **SOLIDARITY**
CURATING CONTEXT **THE CURATORIAL** **POLITICS** **EVERYDAY LIFE PRACTICES**

somewhere else the miners. We don’t want system change, we want local change, and in this we’re competitors for each other.

EB Is it possible to gain this ability to be together that the people at the Shipyard had? How successful have you been at recoding their experience and practices into sets of other practices, adequate for the present time and for other places? It is possible at all to undertake such a process of transcoding experience that we won’t ever return to because the Shipyard won’t be there, because the whole postindustrial transformation – not only in Poland – means that there are simply no such places as the Shipyard any more?

AS Archiving is taking place. We no longer have the experience in ourselves, we just retain its images. Comparing this to the field of the visual or performative arts, the experience of a specific group of people at a specific place and time can be transferred to the museum. There are museums that specialise in this. In effort to keep a memory of the experience, we also collect testimonies. Not just videos and photographs. We ask the participants to recount what they felt, how they’ve remembered their emotions. But, of course, since we haven’t been through it ourselves, this attempt at going back to the experience of Solidarity, of August [1980], is an attempt to return to emotions and textures.

What does it mean today? This is one of the questions asked by the European Solidarity Centre in the project *Understanding August*. What does it mean today to forge a community, to act together? In our case it was different. When something was happening and we didn’t know yet where it was heading, suddenly there would open up places of visibility, of encounter. This is also a question of the simultaneously expressed will of many people, which doesn’t entail any privileges yet, because there was no structure here, no hierarchy or institution. There was a will, expressed collectively at a specific time and place.

When the political establishment emerges that draws on this residual memory of the performative experience, that’s when the first moment of disappointment occurs: ‘why, we remember it was different.’ That’s what we have in the *Subjective Bus Line*: ‘it wasn’t like that, it wasn’t here but there, not at the K2 but at the K3, he didn’t say this but that’, or ‘we told him to say it’. So those who remember the experience have an awareness and know the mechanism.

We don’t know the mechanism, we only know its images. And yet that situation was the product of an atmosphere and a political will that made something possible. Our problem today is that we can’t create such an atmosphere. Of course, there are certain moments, such as

of the Coast, from August 1980 praesidium member of the Inter-Enterprise Strike Committee (MKS) at Gdańsk Shipyard. Joanna Beata Duda-Gwiazda was a co-author of the MKS 21 postulates, then its praesidium member and press spokesperson.

13. Cf. Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

14. *Over and Over Again 1989-2009*, 3 June – 5 August 2009, Centennial Hall, Wrocław. Curator: Aneta Szyłak. Featured artists: Piotr Bikont, Rafał Bujnowski, Hubert Czerepok, Stanisław Dróżdz, Elżbieta Jabłońska, Zbigniew Libera, Alicja Karska & Aleksandra Went, Grzegorz Kłaman, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Ewa Majewska, Ciprian Muresan, Jacek Niegoda, Laura Paweła, Aleksandra Polisieicz, Linda Pollack, Konrad Pustola, Joanna Rajkowska, Anna Reinert, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Allan Secula, Jakub Szczesny / Grupa Centrala, Michał Szlaga, Milica

Ewa Majewska,
Ciprian Muresan,
Jacek Niegoda, Laura
Pawela, Aleksandra
Polisiewicz, Linda
Pollack, Konrad
Pustola, Joanna
Rajkowska, Anna Re-
inert, Wilhelm Sasnal,
Jadwiga Sawicka,
Allan Secula, Jakub
Szczęsny / Grupa
Centrala, Michał
Szłaga, Milica Tomic,
Twożywo, Anna
i Adam Witkowsky,
Julita Wójcik, Maria
Zmarz-Koczanowicz,
Alina Żemojdzin,
Artur Żmijewski.

woli wielu ludzi, która jeszcze nie wiąże się z żadnymi przywilejami, bo tutaj nie było struktury, hierarchii czy instytucji. Była wspólnie wyrażona wola w określonym miejscu i czasie.

Gdy powstał polityczny establishment, który korzysta z tego osadu pamięci doświadczenia performatywnego, następuje pierwszy moment rozczarowania: „dlaczego on, my pamiętamy, że było inaczej”. To mamy w *Subiektywnej linii autobusowej*: „Ale przecież to wcale tak nie było, to nie było tu, tylko było tam, nie na k2 tylko k3, nie to powiedział, tylko tamto” albo: „To myśmy mu powiedzieli, żeby to powiedział”. Więc ludzie, którzy pamiętają to doświadczenie, mają świadomość i znają mechanizm.

My nie znamy mechanizmu, znamy tylko obrazy. A przecież tamta sytuacja była wytworem atmosfery i politycznej woli, która powodowała, że coś jest możliwe. Naszym dzisiejszym problemem jest to, że nie potrafimy wytworzyć tej atmosfery. Oczywiście, zdarzają się takie momenty, jeżeli weźmiemy np. „Occupy movement” czy Turcję. Były momenty, kiedy rzeczywiście ludzie byli niesłuchanie poruszeni pewną sytuacją i chcieli być w określonym miejscu i czasie, nawet jeżeli było to obciążone dużym ryzykiem. Ale to nie spowodowało tej zmiany, której byśmy sobie życzyli. Dużo się dowiedzieliśmy o państwie tureckim, a przede wszystkim dużo dowiedzieli się jego obywatele. To na pewno wytworzy kompletnie nową generację myślenia o tym, czym jest państwo, czym jest społeczeństwo, w jaki sposób możemy działać. Ale w pewnym momencie utrwali się to jako zmiana systemowa i znacznie powodować frustrację. Więc pojawia się pytanie: co to znaczy? Czy istnieje możliwość wytworzenia ruchów odnowy? W jaki sposób może się odnowić społeczeństwo i w jaki sposób może następować powtórne „załadowanie” demokracji?

Pamiętam, jak na początku lat 90. byliśmy pewni, że już wszystko działa. Mamy demokrację, mamy nową ekonomię i to działa, ponieważ wierzymy, że są ludzie, którzy wiedzą, co robią. Chociażby przejęcie władzy przez ludzi obdarzonych społecznym zaufaniem. A potem okazuje się, że to wcale nie działa, że jeżeli nie ma społecznej kontroli i uczestnictwa, rozdrobnienia partycypacyjnego, to demokracja natychmiast usztywnia się jako system rozdawania przywilejów i się biurokratyzuje. Dziś rozmawiamy o tym, w jaki sposób biurokratyzuje się nauka i edukacja i jak staje się takim samonapędzającym się systemem, który funkcjonuje tylko technokratycznie i administracyjnie, a nie ma nic wspólnego z twórczością, nową wiedzą i generowaniem prawdziwych autorytetów.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

the Occupy movement or Turkey. There have been moments when people were genuinely moved by a situation and wanted to be at a specific place and time together, even if it meant taking a major risk. But this didn't cause the change that we'd expect. We learned a lot about the Turkish state, its citizens learned a lot in the first place. This will surely produce a completely new generation of thinking about what the state is, what society is, what kind of action is possible. But at some point this too will become entrenched and start causing frustration. So the question arises: what does it mean? Is it possible to spark reform movements? How can we reform society and 'reload' democracy?

I remember how, in the early 1990 s, we thought: oh, everything finally works. We have democracy, we have a new economy, and it all works because we believe that there are people who know what they are doing. People who are trusted. But then it turns out that it doesn't work at all, because if there's no social control and participation, no participatory politics, democracy immediately hardens into a privilege-distribution system and becomes a bureaucracy. Today we're talking about how science and education are becoming bureaucratised, turning into a self-propelled system that functions in technocratic and administrative terms, but has nothing to do with creativity, new knowledge and the production of truly authoritative voices.

EB Let's return to the Shipyard. You spoke of reconstructing emotions, of reconstructing the performance that was the emergence of Solidarity. I'd explore this vernacularity a bit more deeply. The performative ability was also a result of vernacular practices which caused these people to be together. How far can we transcode and translate these practices into the experience of our being in the world and into the places we visit?

AS We've already pointed out that we had a sense of being in an environment that – though wounded and separated in every respect, repressed from consciousness – has its own language. This is precisely about the sphere of language, the codes of certain practices: honesty, decency, dignity. The great thing about Solidarity was that it spoke up for dignity and decency, qualities that aren't ideologically charged, nor linked to the political stage and the values professed by political parties or the official practice of democracy. Speaking up for basic human rights was terribly important. Entering the Shipyard, I had a sense that the people working there knew precisely what it was all about. And they wanted it to work like this. Meaning that certain values are indispensable, no matter what your political views might be. It's a sphere of the common good. It's well defined, we know perfectly well what it is, we

Tomic, Twożywo,
Anna Witkowska and
Adam Witkowski,
Julita Wójcik, Maria
Zmarz-Koczanowicz,
Alina Żemojdzin,
Artur Żmijewski.

EB Powróćmy jeszcze do Stoczni. Mówiłaś o rekonstruowaniu emocji, tego performansu, jakim było pojawienie się „Solidarności”. Wszedłbym jeszcze trochę głębiej w tę wernakularność. Zdolność performatywna była też skutkiem wernakularnych praktyk, które powodowały, że ci ludzie byli razem. Na ile te praktyki jesteśmy w stanie transkodować i przełożyć na doświadczenia naszego bycia w świecie i na miejsca, w których bywamy?

AS Zwracaliśmy uwagę na to, że mieliśmy świadomość znajdowania się w otoczeniu, które – chociaż niesłuchanie pod każdym względem zranione i odseparowane, wyparte ze świadomości – ma swój język. Chodzi właśnie o sferę języka. Są to kody pewnych praktyk: uczciwości, przyzwoitości, godności. Ogromnym walorem ruchu „Solidarność” było upominanie się o godność i przyzwoitość, które nie są nacechowane ideologicznie, nie są przypisane do scen politycznych i wartości wyznawanych przez partie polityczne czy do oficjalnego sprawowania demokracji. Ważne było upominanie się o elementarne prawa człowieka. Wchodząc do stoczni, miałam poczucie, że ludzie, którzy tam pracują, doskonale wiedzą, na czym to polega. I chcą, żeby to w taki sposób działało. Czyli są pewne wartości niezbywalne, niezależnie od tego, jakie poglądy polityczne wyznajesz. To jest sfera dobra wspólnego. Jest ona bardzo dobrze zdefiniowana, mamy kompletną świadomość tego, czym jest, mamy język i system weryfikacji. I on nie jest instytucjonalny. To kwestia naturalnego mechanizmu etycznego. „Dla mnie to jest dobre” – dobre na takiej zasadzie, że służy nam wszystkim, nikomu nie szkodzi. Myślę, że straciliśmy zdolność takiego spontanicznego funkcjonowania w poczuciu wspólnego dobra, które przekracza granice potrzeb środowisk czy grup zawodowych.

EB Ale czy możemy odzyskać tę zdolność analizując chociażby doświadczenie Stoczni, ucząc się stamtąd?

AS Tak, ale myślę, że trzeba przede wszystkim mieć kontakt z ludźmi, którzy naprawdę brali w tym udział. Nie tylko opierać się na obrazach i umużalać do doświadczenia, ale rzeczywiście spotykać się z tymi osobami i słuchać czy nawet zgodzić się na to, by byli naszymi nauczycielami.

Nie żyje już Paweł Zińczuk, który był jednym z pierwszych przewodników *Subiektywnej linii autobusowej*. W nim była ogromna prawda – za każdym razem, kiedy opowiadał tę samą historię i pokazywał te same dokumenty i zdjęcia. Był wiarygodny na każdym poziomie swojego istnienia: tego, jak mówił, kim był, jaki był język jego ciała, jaka była jego historia i nawet to, w jaki sposób on się nie zdecydował na to, żeby wyjść ze stoczni i funkcjonować politycznie. To ogromna

have a language and a system of verification. And it's not institutional. It's a natural ethical mechanism. 'For me this is good' – good in the sense that it benefits everyone, harming no one. I guess we've lost the ability of spontaneously maintaining a sense of a common good that transcends the needs of certain milieus or professional groups.

EB Can we regain the ability by analysing, for example, the experience of the Gdańsk Shipyard, by learning from it?

AS Sure, but I think it's crucial to be in touch with people who actually took part in it. Rather than contenting oneself with images and musealising the experience, one needs to actually meet with those persons and listen to them, or even accept them as our teachers. Paweł Zińczuk, who was one of the first guides of the *Subjective Bus Line*, is no longer among the living. There was an immense truth in him – every time he told the same story and showed the same documents and photographs. He was credible on every level of his existence: how he expressed himself, who he was, his body language, his story, even the fact that he had decided against leaving the Shipyard and pursuing a political career. There was a great teaching in that. The idea wasn't to capitalise on a historical moment, but to do your job because that's the right thing to do.

It doesn't matter if someone was an eyewitness, what matters is a living, transforming experience. The point is not, however, for the experience to harden and ossify, but to be conveyed further. I don't think we have enough tools to do that, to convey that experience to the younger generation.

EB Looking at the young generation, e.g. during the ACTA protests, what do you think about them? Is there a potential for change in their movement? Or is it just a one-off revolt sparked by a specific issue?

AS I think the world is changing, that societies have changed and no longer buy a reality where you can't say 'check'. The forms of protest have changed, sure, as have the identities and narratives around which people rally. It's a dynamic process. It's harder to control, but participating in it also means different things. A common cause seems more of an economic or structural postulate today and less of an ideological one. More communal than diversifying, but this community seems ephemeral, pertaining only to the matter at hand. And yet, rebelling, we have to be able to say what our alternative proposition is.

EB The city has become the contemporary factory, the place where economic value and accumulation are created. It is also becoming a battlefield. Can you notice any analogies between the self-organisation of urban activists and the self-organisation of the Shipyard workers?

nauka. Nie chodziło o to, żeby odcinać kupony od momentu historycznego, w którym się znalazło, tylko o spełnianie swojej funkcji, dlatego że tak należy.

Nie chodzi o to, że ktoś był świadkiem, ale o żywe doświadczenie, które było doświadczeniem transformującym. Nie chodzi też jednak o to, żeby to doświadczenie znieruchomiło w tamtym miejscu, tylko o umożliwienie ludziom przenoszenia go dalej. Myślę, że mamy za mało narzędzi przenoszenia tego dla młodszej generacji.

EB No właśnie, obserwując młodą generację, ich walkę np. podczas protestów przeciwko ACTA, o czym myślisz? Czy w ich ruchu kryje się ów potencjał odnowy? Czy też raczej należy go traktować jako jednorazowy bunt w konkretnej sprawie?

AS Myślę, że świat się jednak zmienia, że zmieniały się społeczeństwa, które już nie kupują rzeczywistości, której nie wolno było powiedzieć „sprawdzam”. Formy organizacji protestu na pewno uległy znaczącej zmianie, podobnie jak tożsamości i narracje, wokół których ludzie się skupiają. To proces o znacznej dynamice. Trudniej go kontrolować, ale też uczestniczenie w nim jest inne. Wspólna sprawa wydaje się być dziś postulatem ekonomicznym czy strukturalnym, a mniej ideologicznym. Bardziej wspólnotowym niż różnicującym, ale ta wspólnota wydaje się być nietrwała, dotyczy załatwianej sprawy. Tymczasem buntując się musimy być w stanie odpowiedzieć na pytanie – jaka jest nasza inna systemowa propozycja.

EB Współczesną fabryką, miejscem kreowania wartości ekonomicznej i akumulacji stało się miasto. Miasto też staje się miejscem walki. Czy można dostrzec jakiegokolwiek analogie między samoorganizacją uczestników ruchów miejskich a samoorganizacją robotników w Stoczni?

AS Ta walka dzieje się w kompletnie innej rzeczywistości politycznej i ekonomicznej. Skupienie jest raczej na sprawach i procedurach. To bardzo ważne, ale ma inny rodzaj spoiwa. Ruchy miejskie nie są ideową, etyczną jednością. Osoby w nich działające mają często bardzo odmienne poglądy polityczne. Mają też inny profil klasowy. Ale stały się ciekawą szkołą politycznego myślenia głównie dla młodszego pokolenia. Nauczyły się nowych form współpracy. Ruchy te dość skutecznie monitorują samorządy. Ale jak dziś już wiemy, wygenerowały też nowy, ożywczy ruch na lewicy. Myślę, że gdy kilka lat temu ruchy te były bardzo świeże, ta zdolność generowania odnowy była zbyt słaba, niedostrzegalna lub zbyt retoryczna. Dzisiaj urosła w siłę, bo pracowano bardzo mocno nad programem i językiem. Powstała imponująca kompetencja całej nowej generacji.

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
DIALOGICZNOŚĆ | SOLIDARNOŚĆ | KONTEKST KURATORSKI | KURATORSTWO
POLITYKA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

ALTERNATIVE SOCIETY | BROWN ROOMS/GREY HALLS | DIALOGICITY | SOLIDARITY
CURATING CONTEXT | THE CURATORIAL | POLITICS | EVERYDAY LIFE PRACTICES

AS The struggle today is taking place in a completely different political and economic actualities. The focus is largely on specific issues and procedures. This is very important, but the binding agent is different. Urban movements are not an ideological, ethical unity. Their participants are politically often far apart. The class profile is also different. But they've become an interesting school of political thinking mainly for the young generation. They've learned new ways of cooperation. They've learned to monitor local governments quite effectively. They've also generated a new, refreshing movement on the left side of the political scene. I think that a couple of years ago, when these movements were still in their infancy, that ability to generate reform was too weak, imperceptible or too rhetorical. Today it's grown stronger, because they've been working hard on their agendas and their language. An impressive competence of a whole new generation has emerged.

EB Have you noticed any mutual exchange occurring here, in Gdańsk, between the shipbuilders and the urban activists? The wall is gone, after all, the Shipyard and the city are one, similar ruins of modernity...

AS When you look, for example, at what the two groups think about the demolition of the Shipyard infrastructure, especially the scrapping of the cranes, it's clear that their views diverge on the class level. What the workers and the unions want in the first place are jobs, with all the tools necessary for them. They aren't in favour of wastefulness, but they don't want to get listed as historical heritage either. For many of them, the preservation of the industrial heritage spells job cuts, though in fact the Shipyard site is off-bounds for potential conservation protection. For the urban activists, it is important to preserve the spirit of the place through the protection of material culture. They know such places will generate jobs for their class and their generation. We are all aware that it's impossible to bring back the past, that some of the areas that the Shipyard has left will be absorbed by the city. But when these two groups meet and talk, it's clear that, beyond all rationalisations, both the Shipyard's degradation as well as its musealisation or revitalisation will long remain contentious issues.

- EB** Czy dostrzegasz jakąś wzajemną wymianę tu, w Gdańsku, między stoczniovcami a aktywistami miejskimi? Przecież muru już nie ma, Stocznia i miasto to jedno, podobne ruiny po nowoczesności...
- AS** Gdy popatrzysz dla przykładu na stosunek do wyburzania stoczni, zwłaszcza złomowania dźwigów, widać jasno, że rozmowa się rozjeżdża na poziomie klasowym. Robotnicy i związki chcą przede wszystkim miejsca pracy z wszelkimi potrzebnymi do tego celu narzędziami. Nie chcą marnotrawstwa, ale nie chcą też być na liście zabytków. Dla wielu z nich utrwalanie dziedzictwa industrialnego tworzy obawę czy też zapowiedź utraty pracy, choć w istocie teren dzisiejszej stoczni jest poza obszarem ewentualnej opieki konserwatorskiej. Dla osób z ruchów miejskich istotne jest utrzymanie ducha miejsca poprzez ochronę kultury materialnej. Wiedzą też, że takie miejsca będą generować pracę dla ich klasy i pokolenia. Wszyscy mamy świadomość tego, że do stanu historycznego powrócić się nie da, że część terenów, które opuściła stocznia, zostanie wchłoniętych przez miasto. Ale gdy dochodzi do rozmowy pomiędzy tymi grupami, to jest jasne, że ponad wszelkimi racjonalizacjami i degradacją, i muzealizacja czy rewitalizacja stoczni będą jeszcze długo ludzi dzielić.

ALTERNATYWNA GOSPODARKA

Prawdziwa demokracja zapanuje wówczas, gdy ludzie uzyskają kontrolę nad wszystkimi sferami życia, a więc także nad sferą gospodarczą. Demokratyzacja ekonomii jest nie do pomyślenia, dopóki środki produkcji skupione są w rękach mniejszości, która podejmuje wszystkie decyzje i podporządkowuje sobie większość, zmuszając ją do posłuszeństwa i nieustannego wysiłku. Konieczne jest wywłaszczenie posiadających i redystrybucja zasobów, a warunkiem wstępnym zmiany będzie poddanie systemu ekonomicznego demokratycznej kontroli.

Po upadku realnego socjalizmu umocniło się przekonanie, że nie ma alternatyw dla kapitalizmu, a jednak kryzys postawił hegemonię ideologii neoliberalnej pod znakiem zapytania. Nawet w zasobnych centrach kapitalizmu ludzie tracą zaufanie dla systemu i jego reprezentantów. Badania przeprowadzone przez agencję Polis / Sinus na zlecenie związanej z SPD Fundacji Friedricha Eberta wykazały, że w Niemczech jeden na trzech obywateli nie wierzy w efektywność demokracji przedstawicielskiej¹. Jest dzisiaj rzeczą oczywistą, że „demokracja przedstawicielska” reprezentuje interesy kapitału, a nie ludzi.

Nie mamy żadnych wzorców, które pokazywałyby nam, jak powinna wyglądać gospodarka alternatywna, muszą one dopiero zostać wypracowane na drodze demokratycznych procesów decyzyjnych.

Mówi się, że alternatywne rozwiązania gospodarcze są nierealistyczne, ponieważ w większości krajów (w zasadzie wszędzie, poza Wenezuelą, Boliwią i Ekwadorem) nie istnieją warunki społeczne, które pozwalałyby na dokonanie transformacji, ale innej drogi nie ma, jeśli chcemy zaspokoić oczekiwania potrzebujących i powstrzymać degradację środowiska. Przykłady nowych rozwiązań wprowadzanych w Wenezueli, Argentynie i Brazylii dowodzą, że pracownicy są w stanie sami zarządzać przedsiębiorstwami wolnymi od hierarchicznych struktur, opartymi na nowych koncepcjach własności, gdzie cała załoga wspólnie podejmuje decyzje i sprawuje kontrolę nad procesem produkcyjnym.

ALTERNATIVE ECONOMY

A real democracy will only come to exist, if people gain control over all spheres of life. This necessarily has to include the economic sphere as well. As a democratization of the economy is not imaginable with a division of people into a few groups who possess the means of production and make all the decisions and the many who continuously have to work and obey, an expropriation of those who possess and a redistribution of wealth is necessary. It is the prerequisite to bring the operating system of the economy and its corporations under democratic control.

After the breakdown of socialism, it was said that there were no alternatives to capitalism. But in times of crises the hegemony of the neoliberal ideology diminishes. Even in the rich centres of capitalism people have overwhelmingly lost confidence in the system and its representatives. According to a Polis / Sinus survey for the SPD-affiliated Friedrich Ebert Foundation, one in three German citizens doubts the effectiveness of representative democracy.¹ It has become too obvious in the meantime, that “representative democracy” actually represents capital rather than people.

A blueprint on how an alternative economy should look like does not exist, as it is something that has to be shaped through democratic decision-making processes.

Alternative economies are regarded as “unrealistic”, because at this time, in most countries (perhaps with the exception of Venezuela, Bolivia and Ecuador) the social conditions do not exist for a transformative process. But there is no alternative to outlining alternative models on how to organize the economy, so that it better meets the needs of people and reduces environmental degradation. Examples in Venezuela, Argentina and Brazil show that workers are capable of organizing enterprises themselves, of reducing hierarchies in the workplace and developing new models of ownership, decision-making processes and workers’ control.

¹. Florian Rötzer, *Demokratie überzeugt nicht mehr*, Telepolis, 30.06.2008, www.heise.de/tp/artikel/28/28222/1.html.

¹. Florian Rötzer, *Demokratie überzeugt nicht mehr*, „Telepolis” 30.06.2008, www.heise.de/tp/artikel/28/28222/1.html.

WYSTAWA

WIZJE
POLITYCZNE:
ŚWIAT OD NOWA
— OLIVER RESSLER

KURATORKA: Aneta Szylak

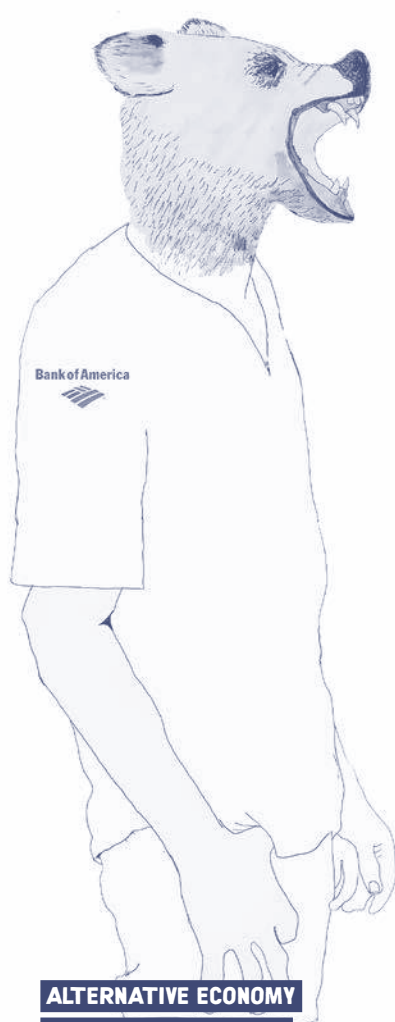


ALTERNATYWNA GOSPODARKA
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO
DIALOGICZNOŚĆ

EXHIBITION

POLITICAL IMAGI-
NARIES: MAKING
THE WORLD ANEW
— OLIVER RESSLER

CURATOR: Aneta Szylak



ALTERNATIVE ECONOMY
ALTERNATIVE SOCIETY
DIALOGICITY

Jak, jeśli w ogóle, możemy zacząć od początku? Czy świat może zostać wyobrażony jako lepsze, uczciwsze, równorzędnie dostępne miejsce? Wyobrażania to słowo zbyt długo zapomniane w myśleniu politycznym. Zamieszkały w Wiedniu artysta, z którym Wyspę połączyła już jej pierwsza wystawa w stoczni BHP w 2004 roku, jest dla nas kluczową postacią kształtującą wyobrażenia o zagadnieniach takich jak alternatywne formy organizacji życia społecznego, ekonomicznego i ochrony środowiska. Pracując z Resslerem regularnie, wiemy, że jest on artystą, który poprzez swoją postawę, zaangażowanie i pole zainteresowań jest dla nas stałym punktem odniesienia. Jak możemy się zorganizować jako obywatele i mieszkańcy? Jaka jest nasza relacja do pola władzy? Jakże powiązania ekonomiczne i zależności ograniczają nasze działanie? W jaki sposób wszystkie te okoliczności mogą być przemyślane na nowo? Od połowy lat 90 Ressler podróżuje po świecie badając, uczestnicząc, dokumentując i upowszechniając alternatywne wobec głównego nurtu modele organizacji wspólnoty, jej ekonomii, form protestu i zagadnień środowiskowych. Tą pierwszą dużą wystawą przeglądową w Polsce Ressler powraca do Wyspy, aby zaprezentować projekty indywidualne i zrealizowane we współpracy, które dają nam wgląd w istotę kilku ważnych ruchów społecznych będących odpowiedzią na globalny kryzys ekonomiczny. Prezentuje też prace o brutalnym zaprowadzeniu neoliberalnego porządku w krajach postkomunistycznych oraz szerokie rozważania nad demokracją. Wreszcie stawia szereg pytań na temat przemocy i oporu, zagadnień, którym trzeba przyglądać się na nowo w bieżącej sytuacji politycznej. Wystawa Resslera odbywa się w całym budynku Wyspy. Na parterze artysta przedstawia pięć prac, które przywołują globalny kryzys ekonomiczny i finansowy, oddłużenie banków ze środków publicznych, surowe ograniczenia ekonomiczne i ich konsekwencje społeczne. Dwie prace zajmują się formami oporu wobec form rozwiązywania problemu kryzysu: 3-kanalowa wideo-instalacja *Take The Square* (2012), oparta na rozmowach pomiędzy aktywistami na placach i w ruchach okupacyjnych w Madrycie, Atenach i Nowym Jorku, które Ressler zainicjował i sfilmował oraz jego najnowszy film *In the Red* (2014, współreżyserowany z Aną Pečar), na temat Strike Debt, organizacji, która powstała z ruchu Occupy Wall Street w Nowym Jorku. Na piętrze Ressler pokazuje 9 filmów powstałych w latach 2002 – 2013, niektóre z nich we współpracy z partnerami takimi jak Dario Azzellini i Zanny Begg, które opowiadają o ruchach alter-globalistycznych, zmianach politycznych w Wenezueli, globalnym ociepleniu oraz problemach transformacyjnych w dawnych republikach sowieckich. Wszystkie te filmy związane są z określonymi formami walki, oporu i organizacji.

Aneta Szylak, 2014

How, if at all, can we start over? How can the world be imagined as a better, fair, equally accessible location? Imagination is the long-forgotten word in mainstream political thinking. The artist, who is based in Vienna and with whom Wyspa bonded with its inaugural show *Health and Safety* in 2004, is the key artist shaping our thinking upon matters of alternative forms of organisation of social, economic and environmental life. For Wyspa, frequently working with Ressler, he is the artist who, by his stance, engagement and matters of concern, is the recurring point of reference. How we can get organised? What is our relation to power structures? What are the economic links and dependencies? How, if at all, can these conditions be thought anew? Since the mid-1990s, Ressler has travelled around the world to research, work in the field, document and distribute alternatives to the mainstream models of communal organisation and its economies, modes of protest and environmental issues. With his first large survey in Poland, Ressler returns to Wyspa to present his individual and collaborative projects and give us an insight into the number of important social movements responding to the global economic crisis. He also brings to the table the examples of brutal implementation of neoliberal order in post-communist countries and broad international perspectives on democracy. He finally poses a series of questions around violence and resistance, a matter which we are to revisit in the context of the recent political situation. Ressler's exhibition is taking place in the entire Wyspa building. On the ground floor, the artist brings together five works that address the global financial and economic crisis, the bailout of banks, austerity measures and their social consequences. Two works focus on forms of resistance against how the crisis is being handled: the 3-channel video installation *Take The Square* (2012), based on conversations Ressler initiated and filmed among activists of the squares and Occupy movements in Madrid, Athens and New York, and Ressler's most recent film, *In the Red* (2014, co-directed by Ana Pečar) about the Strike Debt group, an offshoot organisation of Occupy Wall Street in New York. On the first floor, Ressler brings together nine films he made between 2002 and 2013, some of them with his collaboration partners Dario Azzellini and Zanny Begg, that focus on themes such as the alter-globalisation movement, the political changes in Venezuela, global warming and transition problems in former Soviet republics. All these films relate to specific struggles, forms of resistance and organising.

Aneta Szylak, 2014

OŻYWCZE DEBATY O DZIAŁA- NIACH KOLEK- TYWNYCH I DEMOKRACJI

BRUCE BARBER: Kiedy 14 lat temu po raz pierwszy spotkaliśmy się na konferencji „Was Tun” (Co robić?) w Depocie w Wiedniu (grudzień 1999 r.), dopiero zaczynałeś swoją działalność i przemyśliwałeś artystyczne strategie polityczne. Być może tak jak niektórych austriackich aktywistów, na przykład Wolfganga Zinggla i jego kolegów w Wochenklausur, w 1980 r. inspirowały cię ruchy prawicowe austriackich polityków oraz rosnąca siła Jörga Haidera i FPÖ. Pamiętam ówczesne demonstracje przeciwko FPÖ na ringu wiedeńskim i to, że niektórzy aktywiści byli na tyle zainteresowani sprawą, że rzucili wyzwanie uczestnikom „Was Tun”, żeby przyłączyli się do nich na ulicy. Czy byłeś uczestnikiem tych demonstracji?

OLIVER RESSLER: Jasne, przyłączyłem się do kilku demonstracji przeciwko koalicji pomiędzy Austriacką Partią Ludową (övp) a skrajnie prawicową Wolnościową Partią Austrii (FPÖ), które w końcu zaczęły działać jako koalicja w lutym 2000 r. Wkrótce rozpoczął się nowy typ bardzo elastycznej i inspirującej demonstracji na małą skalę, tak zwane „Donnerstags demonstrationen” (demonstracje czwartkowe). W każdy czwartek setki ludzi przez wiele godzin maszerowało przez miasto niezapowiedzianymi trasami demonstracyjnymi. Rząd prawicowy nie mógł zakazać tych manifestacji, tak jakby tego chciał, ponieważ

ALTERNATYWNA GOSPODARKA | DIALOGICZNOŚĆ
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

REVITALIZING DEBATES ARO- UND COLLECTI- VE ACTION AND DEMOCRACY

A CONVERSATION
BETWEEN
OLIVER RESSLER
AND BRUCE
BARBER

The conversation has
been conducted via
email in March 2014.

BRUCE BARBER: When we first met at the *Was Tun* conference at the Depot in Vienna some 14 years ago (December 1999), you were just beginning your practice and thinking through political strategies for an artist. Perhaps like some Austrian art activists, for example Wolfgang Zinggl and his colleagues in Wochenklausur, you were stimulated by a turn to the right in 1980's Austrian politics with the growing strength of Jörg Haider and the FPÖ. I remember there were demonstrations against the FPÖ on the Ringstrasse at this time and some activists of these demonstrations were concerned enough to challenge the *Was Tun* participants to join them in the street. Were you a participant in these demonstrations?

OLIVER RESSLER: Sure, I joined several of the demonstrations against this coalition between the People's Party övp and the far-right FPÖ, which finally started to work as a coalition in February 2000. Very soon a different type of small-scale, very flexible and inspiring demonstration started, the so-called “Donnerstagsdemonstrationen”. Every Thursday, hundreds of people marched through the city in unannounced demonstration routes for many hours. The right-wing government could not ban these demonstrations, as they would have wished, because the international community was carefully observing if the democratic rights of the bourgeois state were still in place after the far right was in government.

społeczność międzynarodowa uważnie obserwowała, czy demokratyczne prawa burżuazyjnego państwa były nadal respektowane po tym, jak skrajna prawica doszła do władzy.

BB Czy mógłbyś opowiedzieć o tym wcześniejszym okresie swojego życia – praktyce artysty politycznego?

OR Po tym jak ukończyłem studia na Akademii Sztuk Pięknych w 1995 r., zwrot austriackiego systemu politycznego w prawo stał się w jakiś sposób centralnym tematem, czułem, że koniecznym jest na niego zareagować i się mu przeciwstawić. Postanowiłem – i walczyłem, by to osiągnąć – że będę realizować projekty w przestrzeni publicznej na temat polityki prawicowej, nacjonalizmu oraz rasizmu instytucjonalnego. Najczęściej miało to miejsce we współpracy z moim przyjacielem, artystą – Martinem Krennem. W 1995 r. wykonaliśmy w Wiedniu serię czterech różnych wielkoformatowych billboardów „Nowa Prawica: Materiały do demontażu”, które skoncentrowane były na prawicowej ideologii. W 1996 r. umieściliśmy billboard na głównym placu w Grazu oraz na wystawie w galerii sztuki Neue Galerie Graz, „Learned Homeland” (Ojczyzna wyuczona), który dekonstruował nacjonalizm i ideę ojczyzny obecną w austriackich podręcznikach. Najwięcej publicznej uwagi przyciągnął w 1997 r. „Institutional Racism” (Rasizm instytucjonalny), który był billboardem w formie sześcianu o wymiarach 3 × 3 × 3 m i znajdował się przed Wiedeńską Operą Państwową. Przedstawiał on ośrodki, w których przetrzymywano niezarejestrowanych imigrantów, co było formą rasizmu regulowanego przez państwo.

BB Podczas twojego ostatniego publicznego wykładu na uniwersytecie NSCAD pokazałeś kilka prac, w tym szereg interwencji, pierwszy plakat sygnalizujący, że demokratyczne wybory są fikcją. Podkreśliłeś, że ponowne opublikowanie tego plakatu doprowadziło do procesu sądowego, który wygrałeś. Czy możesz opisać tę pracę?

OR U początku projektu „Wybory są oszustwem” była odmowa władz samorządowych Wydziału Kultury kraju związkowego Tyrolu w Austrii w grudniu 2011 roku, aby przyznać mi grant na serię plakatów, do wykonania których zostałem wybrany przez niezależne jury organizacji kulturalnej $\tau\kappa\iota$. W jednej ze swoich wypowiedzi, w którejś z kolei debacie medialnej, dr Palfrader z konserwatywnej Partii Ludowej (övp), powiedziała: „władze kraju związkowego Tyrolu nie mogłyby poprzeć tej pracy, ponieważ tekst na plakacie byłby niepoprawny”. Lokalne, krajowe oraz niektóre międzynarodowe media skupiły się na tej sprawie, omawiając ją w kategoriach cenzury. W końcu wystosowałem pozew przeciwko partii konserwatywnej, kiedy doszło do mojej uwagi,

ALTERNATYWNA GOSPODARKA DIALOGICZNOŚĆ

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

BB Could you perhaps return to this earlier period of your life and speak to this formative period in your practice as a political artist?

OR After I graduated at the Art Academy in 1995 this shift of the Austrian political system towards the right became somehow the central theme to which I felt it is necessary to react and to oppose it. I decided—and fought to achieve this—to carry out projects in public space on right-wing politics, nationalism and institutional racism, most in collaboration with my friend, the artist Martin Krenn. In 1995 we carried out *The New Right: Materials for the Dismantling*, a series of four different large-scale billboards in Vienna, focusing on right-wing ideology. In 1996 we installed a billboard-object at the main square of Graz and an exhibition at Neue Galerie Graz, *Learned Homeland*, deconstructing nationalism and the notion of homeland in school books in Austria. The most public attention we received in 1997 for *Institutional Racism*, a 3 × 3 × 3 m wide billboard cube in front of the Viennese State Opera, presenting the detention centers for undocumented migrants as a form of state-regulated racism.

BB During your recent public lecture at NSCAD you showed several works including a series of interventions, the first a poster indicating that democratic elections are a sham. You indicated that the republication of this poster led to a lawsuit that you won. Could you describe this work?

OR At the beginning of *Elections are a Con* was the refusal of the Cultural Department of the Tyrolean provincial government in Austria in December 2011 to pay me a production grant for a series of posters, for which I was selected by an independent jury of the cultural organization $\tau\kappa\iota$. In one of her statements in the following media debate, Dr. Palfrader from the conservative People's Party (övp) said, “the Tyrolean provincial government could not support my work, because the text on the poster would be wrong.” Local, national and also some international media focused on the case, which was discussed as censorship. I finally initiated a lawsuit against the conservative party when it came to my attention that they used my poster draft *Elections are a Con* in their party magazine, indicating that I have “misused” cultural subsidies and did something dishonourable or illegal. In a settlement the provincial court in Innsbruck ruled that the People's Party must retract these allegations and refrain from unauthorized reproductions or modifications of the poster *Elections are a Con* and must remove all existing copies of their modification of the artwork. It was irritating that it appeared impossible to present posters using the

że użyli mojego projektu plakatu „Wybory są oszustwem” (org. Wahlen sind Betrug) w czasopiśmie partyjnym sugerując, że nie wykorzystałem dotacji kulturalnych „zgodnie z przeznaczeniem” i zrobiłem coś haniebnego lub niezgodnego z prawem. Sąd Rejonowy w Innsbrucku w swoim wyroku orzekł, że Partia Ludowa musi wycofać te zarzuty i powstrzymać się od nieautoryzowanych reprodukcji lub modyfikacji plakatu „Wybory są oszustwem” oraz usunąć wszystkie istniejące kopie modyfikacji tej pracy. To było irytujące, że niemożliwym okazało się przedstawienie plakatów z tekstem „Wybory są oszustwem” w przestrzeni publicznej w Austrii, a zaledwie kilka miesięcy później nie wydawało się już problemem ukazanie gruzińskiej wersji tego dzieła w publicznych przestrzeniach śródmiejskich w Tbilisi.

- BB** Zaprezentowałeś inną pracę wideo, „Czym jest demokracja?” która ukazuje powolne, ale celowe palenie flag narodowych (między innymi flag USA, Wielkiej Brytanii, Niemiec, Francji), które obracają się w popiół, podczas gdy my, widzowie, oglądamy ten spektakl. W dyskusji, która później nastąpiła, przyznałeś, że w większości krajów uważa się to za przestępstwo. Co to oznacza w odniesieniu do twojego rozumienia państwowości i nacjonalizmu?
- OR** „Czym jest demokracja?” to 8-kanalowa instalacja wideo, nad którą zacząłem pracować w 2007 r. opierając się o wywiady przeprowadzone z aktywistami na całym świecie. Utworzenie obrazów płonących flag było decyzją, którą podjąłem na samym końcu procesu edycji na krótko przed tym, jak dzieło zostało zaprezentowane na Biennale de Lyon we Francji jesienią 2009 roku, dlatego że są to zniewalające obrazy, które mogłyby być postrzegane jako rodzaj wizualnej kondensacji porażki poniesionej przez przedstawicielską demokrację. Byłem świadomy, że palenie flag jest uważane za przestępstwo w kilku krajach, ale nie wiedziałem, jak surowo jest karana tak banalna czynność, jak puszczenie z dymem tkaniny. W Niemczech za próbę publicznego spalania flagi niemieckiej lub flagi dowolnego kraju, z którym kraj ma stosunki dyplomatyczne (które, jak mi się wydaje, ma mniej lub bardziej z wszystkimi krajami), możesz zostać aresztowany i osadzony w więzieniu na okres do trzech lat. To, że dla państwa ochrona przed wszelkimi próbami unicestwienia tych zbudowanych symboli narodowych, jakimi są flagi, ma takie znaczenie, wskazuje na słabość i bezbronność koncepcji państwa narodowego. Jako praca artystyczna „Czym jest demokracja?” skierowana jest przeciwko wszelkiego rodzaju identyfikacji narodowej. Stara się myśleć o demokracji ponad ramami państw narodowych i tożsamości narodowej, dlatego też rozszerza glo-

ALTERNATYWNA GOSPODARKA DIALOGICZNOŚĆ
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

text *Elections are a Con* in public space in Austria, while just a couple of months later it did not seem to be a problem to present a Georgian version of the piece in public inner-city spaces in Tbilisi.

- BB** You showed another video work, *What Is Democracy?* that shows the slow but deliberate burning of national flags (the flags of the USA, UK, Germany, France, among others) which fall as ash while we the spectators watch this spectacle. In the discussion that followed you acknowledged that in most countries this is considered a criminal act. What does this mean with respect to your understanding of statehood and nationalism?
- OR** *What Is Democracy?* is an 8-channel video installation on which I started working in 2007, based on interviews I carried out with activists all around the world. To create the imagery of burning flags was a decision I made at the very end of the editing process, shortly before the piece was presented at the Biennale de Lyon in France in autumn 2009, as it is a compelling imagery that could be seen as a kind of visual condensation of the failure of representative democracy. That the burning of flags is criminalized in several states I was aware of, even though not how severe this trivial act to burn a textile is being punished. In Germany for the public attempt to burn a German flag—or a flag of any country with which they have diplomatic relations (which I guess are more or less all countries)—you can be arrested and jailed for up to three years. That the State sees this importance to protect itself against any attempts to annihilate these constructed national symbols like flags points to the weakness and vulnerability of the concept of the nation state. As a work of art *What Is Democracy?* is directed against any kind of national identification. It tries to think democracy beyond national states and national identities; therefore it expands a global discourse with activists from eighteen cities around the globe. This anti-national approach becomes also visible that in the installation only the names of cities in which these interviews have been recorded are named, but not the states. The states only become visible through the burning of their flags.
- BB** The erosion of state structures also became quite visible in the course of the global financial crisis of 2008—a major theme in many of your works, such as for example *Robbery*. What is this about?
- OR** *Robbery* is somehow atypical for my films, as it has no sound and is only 1.5 min. long. It tries to suggest a parallel between the looting of shops as it happened for example during the social unrest in Great Britain in 2011 (“night-time robbery”) and the looting of state coffers,

balną dyskusję z aktywistami w osiemnastu miastach na całym świecie. To anty-narodowe podejście staje się również widoczne w instalacji, w której podane są tylko nazwy miast, z jakich pochodzą nagrane wywiady, a nie nazwy państw. Państwa stają się widoczne tylko poprzez spalanie ich flag.

- BB** Erozja struktur państwa stała się również bardzo widoczna w trakcie globalnego kryzysu finansowego w 2008 roku, co było głównym tematem w wielu twoich pracach, takich jak na przykład „Robbery” (Rabunek). O czym jest ta praca?
- OR** „Robbery” jest w pewien sposób nietypowy dla moich filmów, jako że nie ma dźwięku i trwa tylko 1,5 minuty. Próbuje sugerować korelację pomiędzy plądrowaniem sklepów, jak to się stało w czasie niepokojów społecznych w Wielkiej Brytanii w 2011 r. („zamieszki w Londynie”) oraz rabowaniem państwowych kas, co przeprowadzane jest najczęściej pod przykrywką ratowania banków. Praca ta wykorzystuje wizerunek byłego prezydenta Francji – Sarkozy’ego i kanclerz Niemiec – Merkel, co bezpośrednio łączy się ze wstawionym w ten tekst: „kradzież w biały dzień”. Ten krótki film z początku wyświetlany był w paryskiej Kadist Foundation tak, by był widoczny dla przechodniów na ulicy.
- BB** Twój cykl fotografii w „We Have a Situation Here” (2011) ukazywał mężczyzn leżących jeden na drugim, których stroje przypominały w dość oczywisty sposób „uniformy” menedżerów, policjantów i żołnierzy. Niektórzy wyglądali na wyjątkowo martwych, jednak nie było śladów walki, żadnej krwi czy dowodów jatki. Obrazy wydają się dość estetycznie. Czy odnosisz może swoją pracę do niektórych obrazów albo fotografii z kanonu historii sztuki? Czy mógłbyś więcej o tym powiedzieć?
- OR** Myślę, że można znaleźć nawiązanie historyczne w każdej pracy. Jeśli chodzi o tę serię fotografii – jako odniesienie można by użyć pracy „Upadek tytanów” holenderskiego malarza – Corneliusa van Haarlema. Niemniej jednak nie uważam tego za istotne, aby widz znalazł takie odniesienia. „We Have a Situation Here” to próba stworzenia obrazu dla nieaktualności systemu, który zawiódł nas wszystkich. Praca ta czerpie znacznie więcej z np. rozważań włoskiego filozofa Giorgio Agambena na temat „myślenia o polityce jako formie uwolnionej od państwa”, niż z jakiegokolwiek pracy w historii sztuki. Co jeśli czołowi aktorzy władzy stracą w pewnym momencie kontrolę? Stworzyłem trzy fotografie agentów autorytarnego reżimu kryzysowego leżących nieruchomo na podłodze, ale tym, czym jestem przede wszystkim zainteresowany, są pytania, jakie te obrazy mogą wywołać u publiczności. Jak społeczeństwo mogłoby zostać zorganizowane bez centralnych podmiotów

ALTERNATYWNA GOSPODARKA DIALOGICZNOŚĆ

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

which are usually being carried out under the phrase of bailing out the banks. The piece uses an image of the former French President Sarkozy and German Chancellor Merkel, which is directly related to the text insert “daytime robbery”. The short film was first installed in a window at Kadist Foundation in Paris visible for passers-by from the street.

- BB** Your series of photographs in *We Have a Situation Here* (2011) involved actors, men lying on top of each other and recognizably dressed as managers, police and soldiers. Some look very dead but there is no sign of struggle, no blood or evidence of gore. The images are somewhat aesthetic looking. Are you perhaps referencing your work to some paintings or photographs in the art historical canon? Could you discuss this?
- OR** I guess you can find some historic reference for every artwork. So for this photographic series, *The Fall of the Titans* by the Dutch painter Cornelis van Haarlem could be used as a reference. Anyway, I do not consider it important that the viewer finds such references. *We Have a Situation Here* is an attempt to create an image for the out datedness of a system that failed us all. The piece is much more informed for example by the Italian philosopher Giorgio Agamben’s consideration of “thinking a politics freed from the form of the state”, than by any work in art history. What if the central actors of power lose control at some point? I developed three photographic images of the agents of the authoritarian crisis regime lying motionless on the floor, but what I am primarily interested in is the questions these images might provoke by the audience. How could a society without these central actors of power be structured / organized? How could new institutions look like after the ones that oppress us today lost their power?
- BB** You mention Agamben whose book *The Coming Community* (1993) can be read in one important sense as a response to Jean-Luc Nancy’s *The Inoperative Community* (1986) in which he suggests that “Community is only realised through the death of others.” Agamben also argues that the Camp is the “Political nomos of the day.” Could you perhaps link these philosophically nuanced notions of community and containment, contingency and exigency to your work on the Occupy movement, *Take the Square*?
- OR** My interest in the square and Occupy movements was less affected by reading theory, than through my involvement in the alter-globalization movement, that shared many organizational principles and goals with the subsequent movement, and the fact that between 2001 and 2008 I produced three films on the alter-globalization movement. For me

władzy? Jak mogłyby wyglądać nowe instytucje gdyby te, które nas teraz uciskają, straciły władzę?

- BB** Wspominasz Agambena, którego książka „Wspólnota, która nadchodzi” (1993) może być czytana jako odpowiedź na „Rozdzieloną wspólnotę” (1986) Jean-Luca Nancy’ego, w której autor sugeruje, że „Społeczeństwo jest realizowane tylko poprzez śmierć innych”. Agamben twierdzi również, że Obóz jest „Politycznym nomos dnia”. Czy byłaby możliwość, żebyś połączył te filozoficzne niuanse w pojęciach wspólnoty i odbudowy, gotowości i sytuacji krytycznej z twoją pracą na temat ruchu Occupy Wall Street – „Take the Square” (Przejmij plac).
- OR** Czytanie teorii miało mniejszy wpływ na moje zainteresowanie placem i ruchem Occupy niż moje zaangażowanie w ruchy alterglobalistyczne, które dzieliły z tym ruchem wiele zasad i celów organizacyjnych, oraz fakt, że w latach 2001 i 2008 wyprodukowałem trzy filmy o ruchu alterglobalistycznym. Dla mnie to nie było pytanie, *czy* produkować film o drugiej fali globalnego ruchu, a raczej *jak i kiedy*. W końcu zdecydowałem się skupić na trzech miastach – Atenach, Madrycie i Nowym Jorku – które miały bardzo silne i wpływowe ruchy, i zaprosiłem działaczy z tych ruchów, aby omówili ze sobą w małych grupach główne kwestie organizacyjne, procesy decyzyjne i zasady zwoływania zgromadzeń. 3-kanalowa instalacja wideo „Take the Square” odrzuca na bok skupienie mediów wokół spektakularnych manifestacji na centralnych placach wielkich miast celem stworzenia przestrzeni na zastanowienie się, *jak* stworzyć taki plac, wypracować kluczowe struktury polityczne, które zajmowałyby się odpowiedzią na bieżący globalny kryzys ekonomiczny.
- BB** Hans Ulrich Obrist jest znany ze słów: „Współpraca jest odpowiedzią, ale jakie jest pytanie?” (1996). Jesteś artystą, który współpracuje z wieloma innymi osobami przy produkcji projektów koncentrujących się często na krytyce kapitalizmu w dobie demokracji liberalnej. Czy mógłbyś jakoś skomentować to stwierdzenie?
- OR** Zmiana społeczna może nastąpić tylko dzięki współpracy między ludźmi – w związku z tym współpraca jest niezbędna. Jeżeli chodzi o mnie, to podążając za tokiem myślenia Obrista, zazwyczaj najpierw pojawia się pytanie, a dopiero po nim lub po zdefiniowaniu dziedziny badań, myślę o sposobach jakimi można by wprowadzić w życie pomysł – i współpraca z innymi artystami, filmowcami, analitykami politycznymi, aktywistami jest bardzo często ścieżką, którą decyduję się podążać. Jako, że moja praca artystyczna w dużej mierze opiera się na tekście pisanym lub mówionym, oczywistym jest, że praca nad daną

ALTERNATYWNA GOSPODARKA | DIALOGICZNOŚĆ

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

ALTERNATIVE ECONOMY | DIALOGICITY | ALTERNATIVE SOCIETY

it was less a question *whether* to produce a film on the second wave of the global movement, but rather *how* and *when*. I finally decided to focus on three cities—Athens, Madrid and New York—that had very strong and influential movements and to invite activists from these movements to discuss with each other in small groups central questions of organizing, decision-making processes and assemblies. The 3-channel video installation *Take the Square* thrusts aside the big media’s focus on spectacular occupations of central squares in order to create a space to think about *how* to make the square, to develop key political structures for organizing responses to the current global economic crisis.

- BB** Hans Ulrich Obrist is famous for saying: “Collaboration is the answer but what is the question?” (1996). You are an artist who collaborates with many others in the production of your projects that are often focused upon the critique of capitalism in the age of liberal democracy. Would you care to comment on this statement?
- OR** Social change can only be achieved in collaboration between people—therefore collaboration is essential. For me, to pick up on Obrist, usually first the question exists, and only after this question or field of research has been defined I think about ways of how to carry out the idea—and collaborating with other artists, filmmakers, political analysts, activists is very often the path I decide to pursue. As my artistic practice is one that is based very much on the written or spoken text, obviously the work on a piece requires much discussion. Therefore it appears natural to involve other people in the production of projects. For example the collaboration with Australian artist Zanny Begg opened up the fantastic possibility to create inspiring work, that is not only interview-based, but the interviews also build a parallel narration based upon Zanny’s wonderful animations.
- BB** Much of your work could be described as an attempt to stimulate debates around collective action and the revitalization of democracy. For example in your collaborative film with Zanny Begg you focus on the financial and economic crisis of 2008. Your description states “*The Bull Laid Bear* ‘lays bare’ the economic recession (bear market) that hides behind each boom time (bull market).” When we consider the complex dynamism of international capital and the forces of globalization; forgive me, but isn’t this binary thinking a little too simplistic?
- OR** Well, as the film *The Bull Laid Bear* discusses primarily destructive and harmful deregulation politics in the US, we have to be aware that such a description—which employs some humour and play on words of

pracą wymaga wielu dyskusji. W związku z tym angażowanie innych ludzi w produkcję wspólnych przedsięwzięć wydaje się naturalne. Na przykład współpraca z australijską artystką Zanny Begg otworzyła fantastyczną możliwość stworzenia inspirującej pracy, która nie jest oparta jedynie o wywiady, lecz wywiady te budują równoległą narrację opartą na wspaniałych animacjach Zanny.

- BB** Znaczną część twojej pracy można by określić jako próbę pobudzenia debaty wokół działań zbiorowych i rewitalizacji demokracji. Na przykład w twoim wspólnym z Zanny Begg filmie skupiacie się na finansowym i gospodarczym kryzysie z 2008 roku. Twój opis „*The Bull Laid Bear* obnaża recesję gospodarczą (bessę – z ang. bear market), która kryje się za każdym boomem (hossą – z ang. bull market).” Gdy weźmiemy pod uwagę złożoną dynamikę międzynarodowego kapitału i siłę globalizacji; wybac mi, ale czy to myślenie dwubiegunowe nie jest trochę zbyt uproszczone?
- OR** Cóż, jako że film „*The Bull Laid Bear*” omawia głównie destrukcyjną i szkodliwą politykę deregulacji w Stanach Zjednoczonych, musimy mieć świadomość, że taki opis, który wykorzystuje odrobinę humoru i gier słownych sam w sobie, jest oparty na założeniu, że model gospodarczy w USA w ciągu około dwudziestu ostatnich lat polegał na nadmuchiwaniu baniek spekulacyjnych, jak ekonomista Gerald Epstein elokwentnie wskazuje w „*The Bull Laid Bear*”: była bańka internetowa, mieszkaniowa oraz bańka giełdowa i tak dalej, ale nie było spójnego modelu wzrostu gospodarczego, który byłby zrównoważony i efektywny społecznie. Głównym argumentem w filmie, na który nie można się natknąć w żadnej mainstreamowej analizie, jest podany przez byłego kuratora bankowego, Williama Blacka, iż w 2008 roku Stany Zjednoczone wsparły banki i (!) zmieniły zasady księgowe tak, że oszukańczy dyrektorzy banków z ich oszukańczymi pożyczkami mogli stworzyć fałszywy przychód, którym mogli wypłacić realne premie dyrektorom, którzy zniszczyli swe banki przez oszustwa. Jest to dość złożona analiza z punktu widzenia osoby z wewnątrz, której argumenty zwykle nie są słuchane, więc nie ma w tym żadnego uproszczenia.
- BB** Często wykorzystujesz w pracy cierpki humor, a jest to szczególnie widoczne, kiedy współpracujesz z Zanny Begg. Czy czujesz, że humor jest najlepszym sposobem, aby polityczne przesłanie dotarło do szerokiej publiki?
- OR** Jestem typem artysty, który stara się *nie* decydować na konkretny sposób, w jaki odbywa się produkcja pracy i pracuje nad tą samą konkretną metodą latami, udając, że wie: to jest sposób lub metoda jakimi

ALTERNATYWNA GOSPODARKA | DIALOGICZNOŚĆ

ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO

ALTERNATIVE ECONOMY | DIALOGICITY | ALTERNATIVE SOCIETY

course in itself-is being based on the assumption, that the economic model in the us in the last twenty years or so consisted primarily to ride and inflate bubbles, as the economist Gerald Epstein eloquently points out in *The Bull Laid Bear*: There was the dotcom bubble, the housing bubble, a stock market bubble, and so forth, but there hasn't been a coherent model of economic growth that was sustainable and socially efficient. A central argument in the film, which you do not come across in any mainstream analysis, is described by the former bank regulator William Black, that in 2008 the us bailed out the banks and (!) left the fraudulent CEOs in charge of the bank and (!) changed the accounting rules, so that the fraudulent bank with the fraudulent loans could create fraudulent income for which you could pay real bonuses to the CEOs who had destroyed their banks through fraud. This is a quite complex analysis by someone from an inside perspective, whose arguments are not being listened to usually, so no simplicity at all.

- BB** You often employ wry humour in your work, and this is particularly evident when collaborating with Zanny Begg. Do you feel that humour is the best way to get a political message to a broad audience?
- OR** I am the type of artist who tries *not* to decide on a particular way of how to produce works and to keep on working in this particular method for years and pretends to know: this is the way, or manner in which, to do things. In the opposite case, I try to keep my artistic practice open for a variety of different approaches. In some projects humour plays a certain role, but in a specific context a direct slogan or comment might be a better option. And many of my works are based on conversations/ assemblies /interviews with activists of social movements all around the world. Of course, also if you employ in such a format, it is good if humour is part of a piece, but I would not seek it for all means of work and political action.
- BB** You and Greg Sholette have collaborated on a major curatorial and publishing project, *It's Political Economy Stupid*. As you may know I reviewed his book *Dark Matter: Art & Politics in the Age of Enterprise Culture* (2011) and suggested that reading it awry his book may simply be an acknowledgement that the art world is a Ponzi-like pyramid scheme with artist players, payers and prayers at its base, symbolically and economically paying forward and upward to the accumulators of symbolic and actual capital aggregated at the apex: the mega art stars, gallerists, collectors, publishers, art critics and art historians. Do you agree that the art world requires some major remedial action as far as capital and democracy is concerned?

powinno się to robić. Wręcz przeciwnie, staram się utrzymywać moją artystyczną praktykę otwartą na wiele różnych podejść. W niektórych projektach humor odgrywa pewną rolę, ale w konkretnym kontekście bezpośredni slogan lub komentarz może być lepszym rozwiązaniem. Wiele z moich prac opartych jest na rozmowach/ sympozjach/ wywiadach z aktywistami ruchów społecznych na całym świecie. Oczywiście, jeśli działasz w takim formacie, dobrze jest, kiedy humor jest częścią pracy, ale nie angażowałbym go za wszelką cenę we wszystkie rodzaje prac i akcji politycznych.

BB Ty i Greg Sholette współpracowaliście przy ważnym projekcie kuratorskim i wydawniczym „It’s Political Economy Stupid”. Jak zapewne wiesz zrecenzowałem jego książkę „Dark Matter: Art & Politics in the Age of Enterprise Culture” (2011) i zasugerowałem, że jego publikacja przeczytana na opak może być potwierdzeniem, że świat sztuki jest jak schemat piramidy finansowej Ponziego z artystami, płatnikami i odprawiającymi modły na jej podstawie, symbolicznie i ekonomicznie zwracających się do przodu i do góry do generatorów o symbolicznym i faktycznym kapitale agregowanym na szczycie: mega gwiazd sztuki, galerzystów, kolekcjonerów, wydawców, krytyków i historyków sztuki. Czy zgadzasz się, że świat sztuki wymaga kilku poważnych działań naprawczych w zakresie kapitału i demokracji?

OR Chociaż w ciągu ostatnich kilku lat proszono mnie o udział w coraz to większej ilości wystaw i w związku z tym można by stwierdzić, że do pewnego stopnia odniosłem sukces, ciągle czuję jednak, że moja praca jest przedstawiana i omawiana na marginesie systemu sztuki. System z gwiazdami sztuki, galerzystami i kolekcjonerami, który opisałeś, jest tym, co mam okazję obserwować od czasu do czasu z daleka, ale nie jestem z nim wcale związany, nie jestem jego częścią. Większość ludzi, którzy zapraszają mnie i artystów pokazujących swoje prace na tych samych wystawach co ja, to bardzo dobrze poinformowane, politycznie myślące osoby. Tak więc system, który opisujesz, zdecydowanie zasługuje na porażkę i domyślam się, że upadnie wraz z ciągłymi porażkami systemu kapitalistycznego, który możemy obecnie obserwować, a który będzie jeszcze zapewne trwał przez kilka kolejnych lat, aż do momentu kiedy (w najlepszym wypadku, co do którego mam ogromną nadzieję, że nadejdzie) nowe ruchy społeczne staną się dostatecznie silne, aby wywalczyć nie tylko nowy ustrój, ale aby również były zdolne do przejścia w coś całkowicie nowego.

OR Although in the last few years I have been invited to participate in more and more exhibitions and it may therefore be claimed I am successful to a certain extent, I still have the feeling that my work is only being presented and discussed at the margins of the art system. The system with art stars, gallerists and collectors you describe is one I have the opportunity to observe from time to time from the distance, but I am not connected to or part of it at all. The majority of people who invite me, artists who show their work in the same exhibitions as me, are highly informed, political thinking people. So this system you describe definitely deserves to fail, and I guess it will fail along with the perpetual failure of the capitalist system which we can currently observe and which will probably continue for a couple more years or at least until a point (in the best case, which I really hope will take place) that social movements will become strong enough to not only struggle for a new system but also are able to achieve a transition to something new.

WOJNA

Wojna się już nie kończy. Wojna jest pętlą czasu. Gdy uczono nas za młodu historii, wojna była rodzajem cezury. Przed pierwszą, po pierwszej, przed drugą, po drugiej. Wojna w Wietnamie. Uczono nas o początkach i końcach. O momentach zwrotnych. Odkąd jednak wynaleziono wojnę, która nie jest umiejscowiona, która pelza, która już nie jest wojną z wrogiem widzialnym, ale wymyślonym, skonstruowanym, jej liniowość nie jest już możliwa. Wojna rozprzestrzenia się i przesuwa, zagarniając wszystko, co spotyka na drodze. Nieustająco odnawia się.

Wojna jest ekonomią. Wojna karmi syte społeczeństwa. Wojna jest żywotna i konsumuje, chce mieć broń i inne produkty. Jeśli nie ma powodu do wojny, należy go wymyśleć. Gdy trwają i nie goją się miejsca po wojnach w jednym kraju, dla innych planowane są kolejne.

Wojna jest materią. Ciała i inne materie są przemieszczane. Wojna zostawia po sobie stosy ciał, zbiorowe mogiły i cmentarzyska. Zużywa pożywienie, materiały i surowce, pozostawia po sobie odpady, śmieci, resztki. Materiały zalegają lub ulegają przetworzeniu.

Wojna jest migracją. Ci, którzy nie umarli, ruszają w drogę do miejsc, które ich nie chcą. Które wyślą ich na inną wojnę.

Wojna jest medium, jest grą, projekcją, przekazem. Im dalej fizycznie jesteśmy od przeciwnika, tym bardziej abstrakcyjna jest jego śmierć.

Wojna jest uwarunkowaniem, rozmieszczonym nierównomiernie, ale łączącym nas nierozzerwalnie w sieć ludzi, rzeczy, materiałów. Wojna jest relacją. Jest gdzieś indziej i jest tuż obok. Nawet jak na niej nie walczymy, jesteśmy pod jej nieustającym wpływem i jesteśmy za nią odpowiedzialni, nawet jeśli tego nie chcemy.

WAR

War does not end anymore. War is a loop of time. When we were taught history in our childhood war was a type of watershed. Before the first world war, after the first world war, before the second world war and after the second world war. The Vietnam war. We were taught about turning points. But since a war without location was discovered, a creeping one, which is not a war with a visible enemy but with an imaginary one, a constructed one, its linearity is no longer possible. War spreads around and shifts, raking everything that it comes across. It's constantly reborn.

War is economy. War feeds satiated societies. War is animate and it consumes, it wants to have weapons and other products. If there's no reason for war, it has to be invented. When they are in progress and war wounds do not heal in one country, there are new wars planned for other countries.

War is matter. Bodies and other matter are displaced. War leaves stacks of bodies, mass graves and cemeteries. It consumes food, materials, resources and leaves waste, trash and leftovers. Materials are settling or they are recycled.

War is migration. Those who haven't died set off on a journey to places which don't want them. Which will send them to another war.

War is a medium, it's a game, a projection and a message. The further we are from the enemy physically, the more abstract its death is.

War is a conditioning, distributed unevenly but connecting people, things and materials into unbreakable networks. War is a relationship. It is somewhere else and is right nearby. Even if we don't fight in it, we are under its constant influence and we are responsible for it even though we don't want to be.

WYSTAWA

ABSTRAKT – HITO STEYERL

KURATORKA: Aneta Szylak

Abstract – jest pierwszą w Polsce wystawą indywidualną wybitnej niemieckiej artystki, teoretyczki i autorki esejów dokumentalnych Hito Steyerl. Jest ona kluczową postacią współczesnej sztuki i filmu, przyglądającą się obrazowaniu z perspektywy feministycznej, krytycznej i politycznej a jej wystawa jedyną w swoim rodzaju okazją poznania tej wpływowej intelektualistki i twórczyni. Jej pole działania to analiza języka mediów: przemieszczanie się obrazów i redefinicja ich znaczeń. Jej prace kreślą relacje pomiędzy przepływami kapitału a wartością sztuki, pomiędzy kapitałem finansowym i symbolicznym, pomiędzy wojną a estetyką. Artystka zwraca naszą uwagę nie tyle na to, co możemy zobaczyć, a na to, czego nie widzimy, co jest przed naszymi oczyma ukryte pod uwodzącej siłą reprezentacji. Skrywana warstwa obrazu skierowała jej uwagę także ponownie ku fizycznie istniejącemu strukturalizmowi ściany oraz ku obrazowi jako materii. Czy obraz ma ciało? Czego dowiadujemy się z obrazu niewyraźnego, zatartego, nieudanego, odrzuconego? Artystka tropi własne medium filmu jako narzędzia manipulacji odbiorcą i informacją. In teresuje ją także to, jak ludzkie ciało koduje – zapisuje zachowania i procedury. Ciało, które jest urządzeniem zapisującym i odtwarzającym. Steyerl jednocześnie eksploruje swoją własną historię, osoby której życie z kamerą to ciągły powrót do tego, co to znaczy, obrazować kogoś, filmować, tworzyć relacje poprzez zapis. Co to znaczy być w obrazie, przedstawić siebie jako tę, która nie tylko patrzy, ale jest cały czas obserwowana. Steyerl stawia nieustająco pytanie o to, co to znaczy być widocznym lub niewidocznym w czasach zapisu, *scanning'u* i podglądu, gdy każdy nasz ruch i działanie są zapisywane i wykorzystywane systematycznie, często bez naszej wiedzy i zgody w zmilitaryzowanej i skupionej na zysku rzeczywistości. W jej pracach zobaczymy *collage* rozmaitych technologicznych języków i estetyk zapisów i perswazji, oplatających nas poprzez ciągły przepływ kapitalizowanej informacji. Artystka wyrysowuje relacje pomiędzy zdawałoby się odległymi polami wiedzy, podszywa się pod rozmaite cyfrowe formy przekazu precyzyjnie, docieklawie i bezlitośnie.

Aneta Szylak, 2014

EXHIBITION

ABSTRACT – HITO STEYERL

CURATOR: Aneta Szylak

Abstract – the first Polish solo exhibition of an outstanding German artist, theoretician and documentary essayist Hito Steyerl. She is the key figure of contemporary art and film who looks at image-making process from the feminist, critical and political perspectives, while her exhibition is the opportunity – only in its kind – to learn about this influential intellectual and creator. The field of her activity comprises the analysis of the media: the shifting of images and the re-definition of meanings. Her works outline relations between the flow of capital and the value of art, between financial and symbolic capitals, between war and aesthetics. The artist turns out attention not so much to the things which we are able to see but to these which we do not see, which are hidden before our eyes because of the seducing power of representation. The hidden layer of an image has, again, turned her attention to the physically existing structure of a wall and the picture as matter. Does a picture have a body? What do we learn from an image which is blurred, obliterated, badly made, rejected? The artist chases her own medium of film as a tool for manipulating the viewer and information. She is also interested in the ways in which human body encodes and records behaviours and procedures. The body which is a recording and retrieving tool. Simultaneously, Steyerl explores her own history of a person whose live with the camera is a continual return to the questions: What does it mean to make an image of someone, to film them, to create relations through recording? What does it mean to be in a picture and represent oneself as the person who not only watches but is also being watched all the time. Steyerl is continually asking a question what it means to be visible or invisible in the epoch of recording, scanning and surveillance, when each of our moves and activities are being recorded and systematically used, often without our knowledge and / or permission, in the militarised and profit-oriented reality. We can see a collage of various technological languages in her works, along with aesthetics of recording and persuasion, entangling us through the continual flow of capitalised information. The artist sketches the relations between seemingly disparate domains of knowledge; she can precisely, scrupulously and painfully mimic various forms of communication.

Aneta Szylak, 2014



NA GÓRZE: Hito Steyerl, wykład *Białe cienie: Czego brak na wizerunkach*, ASP w Gdańsku, 13.04.2012

NA DOLE: Widok wystawy, 2014

ON TOP: *White Shadows: What is Missing from Images*, lecture at Academy of Fine Arts in Gdańsk, 13.04.2012

ON BOTTOM: Exhibition view, 2014

S.O.S. POKOJOWY PENTAGON

MAUREEN CONNOR

2012–2013, lightbox, prezentacja
Współpraca: Christian Bjone (architekt), Ramsey Fendall, Andrea derelice, Holly Senter, Tom Nimen (artyści i projektanci) oraz George Cairns, Royal Institute of Technology, konsultant ds. złomowania statków w Bangladeszu.

Budynek przy ulicy Lafayette nr 339 w Nowym Jorku, znany jako „Pokojoy Pentagon” (Peace Pentagon) służy za bazę dla dziesiątków aktywistów i postępowych organizacji, pracujących na rzecz pokoju od ponad 40 lat. Ponieważ miejsce to dramatycznie potrzebuje remontu, organizacja jego przyjaciół „Friends 339” wystosowała apel o propozycje na konkurs projektancki, odpowiadający na pytanie: W jaki sposób budynek może mobilizować do zachowania pokoju i sprawiedliwości?

Przedstawiana propozycja, sos, proponuje, aby stary liniowiec oceaniczny zastąpił istniejący budynek jako siedziba główna Pokojowego Pentagonu.

sos, to (niemal) dosłownie ryba wyjęta z wody; zdezelowany, ale jeszcze nietonący, statek głupców, z pasażerami i załogą, którzy wciąż są na tyle głupi, by ustawić kurs na sprawiedliwość społeczną – taka budowla zwraca uwagę na wartości wyznawane przez jej mieszkańców. Zaadaptowany statek ocalał przed zezłomowaniem przez wyspecjalizowany w tym przemysł, który stał się jednym ze skutków globalizacji. Wraz z przeniesieniem produkcji do Chin, Indii i innych krajów Południowo-Wschodniej Azji, wszystkie rodzaje statków, łącznie z okrętami wojennymi i statkami wycieczkowymi, często przerabia się na statki handlowe, przewożące towary między Azją a Zachodem. Statki te, niejednokrotnie o wartości tak nikłej, że niemal równej kosztom eksploatacji, są żyłą złota dla armatorów. Ostatni rejs, nieodwołalnie wiedzie je na plażę Bangladeszu, Indii i Pakistanu, gdzie zostają rozebrane na części przez niewykwalifikowanych robotników, pracujących w warunkach zagrażających zdrowiu i życiu.

sos zakłada, że pierwotnie remont, a następnie prace konserwacyjne przy statku / budowlu wykonają robotnicy z Bangladeszu, przeszkoleni przez bezrobotnych, byłych pracowników nieczynnych stoczni amerykańskich.

S.O.S. PEACE PENTAGON

MAUREEN CONNOR

2012–2013, lightbox, presentation
Cooperation: Christian Bjone (architect), Ramsey Fendall, Andrea derelice, Holly Senter, Tom Nimen (artists and designers), George Cairns, Royal Institute of Technology, consultant on Shipbreaking in Bangladesh.

339 Lafayette Street in New York City, known as the Peace Pentagon, has served as a home base for dozens of activist groups and progressive organizations working for peace for over 40 years. Because it is in need of major repairs the organization, Friends of 339, issued a call for proposals, a design competition to answer the question: How can a building mobilize for peace and justice?

In the proposal, sos repurposes an obsolete ocean liner, which would replace the existing building as headquarters for the Peace Pentagon.

sos, literally (almost) a fish out of water, an imperiled but not yet sinking ship of fools—with passengers and crew still foolish enough to set a course toward social justice—this building directs attention to the values of its occupants. The repurposed ship has been rescued from the ship breaking industry, one of the most destructive consequences of globalization. With the outsourcing of production to China, India and other Southeast Asian locations, all kinds of ships, including battleships, and cruise ships are frequently reconfigured to transport goods and materials between Asia and the west. Often barely seaworthy, these ships are a lucrative source of income for their owners. And their last journey lands them on the beaches of Bangladesh, India or Pakistan where they are taken apart by unskilled laborers who risk disability or even death because of unsafe working conditions.

sos mandates that the initial renovation as well as continued maintenance of the ship / building be performed by Bangladesh laborers who are taught the necessary skills by out of work shipbuilders from defunct American shipyards.



POLITYKA (I ESTETYKA WG JACQUESA RANCIERE'A)

Sfera polityczności nie funkcjonuje odrębnie od sfery estetycznej. Estetyczny sposób postrzegania rzeczywistości społecznej jest zawsze polityczny (odbysa się z określonej perspektywy i walczy o określone interesy określonych grup), oznacza sytuowanie w obszarze widzialnego (postrzegalnego) pewnych obrazów i spychanie na margines innych.

Praktyki artystyczne mogą zmieniać ten obszar widzialności (postrzegania), mogą wytwarzać w nim coś nowego, mogą też niwelować bądź wzmacniać jego wybrane elementy, narracje, metafory. Jak powie sam Rancière: „(...) nie uważamy już sztuki i polityki za dwie niezależne od siebie sfery, które wymagają szczególnej mediacji między sobą – krytycznego przebudzenia lub wyższej świadomości. (...) Oto co znaczy estetyka: dzieło sztuki jest określane jako takie, gdy należy do pewnego sytemu identyfikacji, pewnego rodzaju podziału tego, co widzialne, wypowiedalne, możliwe. Polityka ma z kolei wymiar estetyczny: jest ona wspólnym horyzontem tego, co dane i możliwe, zmiennym krajobrazem, a nie serią działań, które wynikają ze stanu świadomości, osiągniętego gdzie indziej”¹.

1. *Sztuka tego, co możliwe. Jacques Rancière w rozmowie z Fulvią Carnevale i Johnem Kelseyem*, w: Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 150.

POLITICS (AND AESTHETICS ACCORDING TO JACQUES RANCIERE)

The area of politics does not function separately from the sphere of aesthetics. An aesthetic way of seeing social reality is always political (it happens from a particular perspective and fights for the specified interests of particular groups), it means locating certain images in the area of visibility (viewable) and pushing other images to the margins.

Artistic practices may change that sphere of visibility (perceiving), they may create something new in it, they also may nullify or highlight its chosen elements, narrations and metaphors. As Rancière says: “(...) We no longer think of art as one independent sphere and politics another, necessitating a privileged mediation between the two – a critical awakening or raised consciousness. (...) That’s what aesthetics means: A work of art is defined as such by belonging to a certain regime of identification, a certain distribution of the visible, the sayable, and the possible. Politics, meanwhile, has an aesthetic dimension: It is a common landscape of the given and the possible, a changing landscape and not a series of acts that are the consequence of forms of consciousness acquired elsewhere.”¹

1. *Art of the Possible. Fulvia Carnevale and John Kelsey in the conversation with Jacques Rancière*, “Artforum”, p. 259, March 2007.



JA WIDZĘ CIEBIE. CZY TY WIDZISZ MNIE?

KONRAD PUSTOŁA

2011, instalacja wideo

Kiedy byłem dzieckiem, słyszałem w kościele, że Bóg widzi wszystko. Żadne złe uczynki przed nim się nie ukrywają. Zwykle argument ten używany był przewencyjnie po to, by zapobiec grzeszeniu w domu, podczas zabawy, w szkole czy nawet we śnie. Idea wszystko widzącego nie jest jedynie koncepcją kościoła katolickiego. Jest stosowana w wielu systemach kontroli społecznej w większości aspektów ludzkiej aktywności. Obserwacja trwa w świecie realnym, wirtualnym czy nawet wyimaginowanym. W zasięgu czyjegoś wzroku jesteśmy prawie non stop. Kamery przemysłowe są na ulicach, osiedlach i w sklepach. Jak w 1984 Orwell. Każdy krok w internecie jest gdzieś przez kogoś rejestrowany. Gdzieś przez kogoś. Patrzy też Jezus w Świebodzinie. Z rozpostartymi ramionami góruje nad miastem. Tym razem nie jest niewidzialny.

Konrad Pustola

POLITYKA GLOB/ŚWIAT

I SEE YOU. DO YOU SEE ME?

KONRAD PUSTOŁA

2011, video installation

When I was a little boy I was told in church that God saw everything. No bad deeds could pass unnoticed. Apparently this was to prevent one from committing sins while in school, in the playground or even while dreaming. Omnipresence is not only the Catholic Church's domain. It has been used in many schemes of social control in most of the aspects of human activity. A constant watch takes place in the real, virtual or even imaginary world. Most of the time we are being monitored. There are thousands of CCTV cameras on the streets, shops and playgrounds, like in Orwell's 1984. Every move we make in internet is registered somewhere by somebody. Somewhere by somebody. Jesus is watching in Świebodzin as well, with his arms stretched wide embracing the little town. This time he is not invisible.

Konrad Pustola

POLITICS GLOBE/WORLD

THE OTHER IS INCLUDED WITHIN THE BOUNDARY OF SELFHOOD (LUCE IRIGARAY)

MAŁGORZATA MARKIEWICZ

2015, instalacja

Mozaika pokazywana podczas Alternatywy wykonana jest z połyskującej ceraty. Cerata została tym razem kupiona w Kopenhadze, w sklepie oferującym przedmioty odbiegające swą estetyką od skandynawskiego, skromnego i subtelnego dizajnu znanego nam głównie z IKEA. Skandynawowie którzy dużo czasu spędzają w domach, dopieszczają je i meblują z wielkim namaszczeniem oraz sercem zaopatrując się w przedmioty i tkaniny w drogich sklepach. Mieszkając jednak w dzielnicach takich jak Norrebro doświadczyłam estetyki imigrantów, diametralnie różnej od wcześniej wspomnianej. Z zestawienia ze sobą tych dwóch gustów powstała mozaika z błyszczącej, złoto-srebro-czarnej ceraty ułożona na betonowej surowej podłodze. W bliskim sąsiedztwie i harmonii umieściłam obok siebie różne światy, nie ma pomiędzy nimi zgrzytu ani dysonansu. Wydawać by się mogło, że cerata jest kiczowata, jednakże przeniesiona do innego kontekstu nabiera swoistego piękna.

Małgorzata Markiewicz

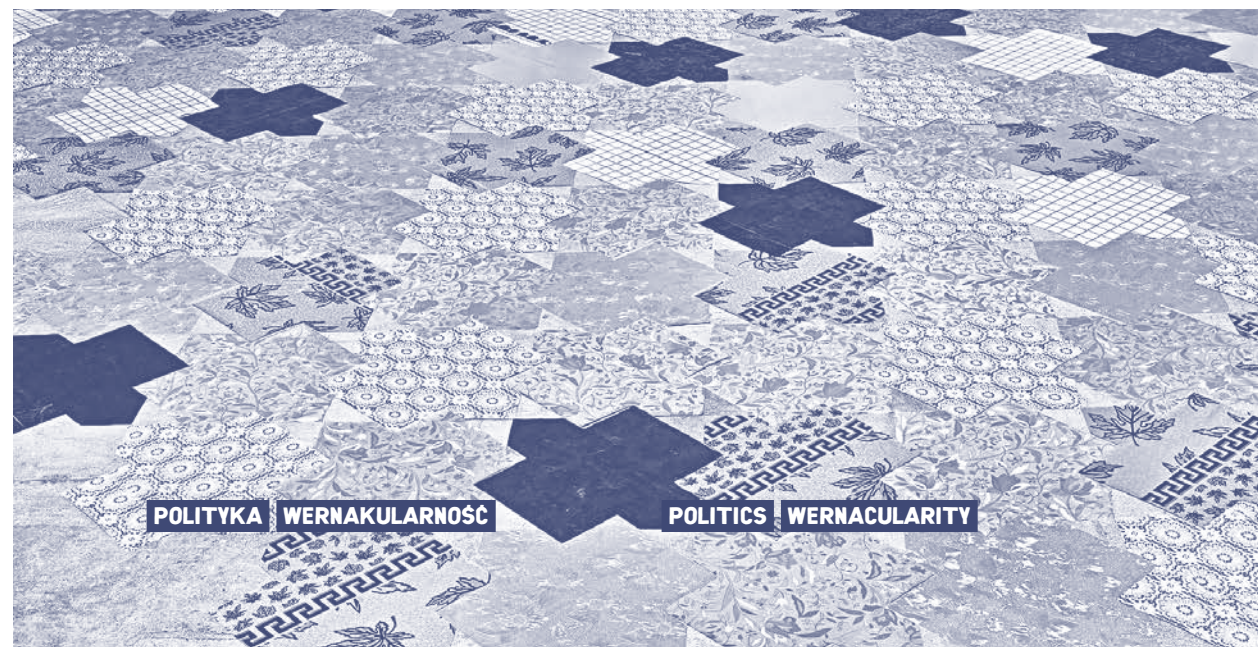
THE OTHER IS INCLUDED WITHIN THE BOUNDARY OF SELFHOOD (LUCE IRIGARAY)

MAŁGORZATA MARKIEWICZ

2015, installation

A mosaic made during Alternativa is made of shiny oilskin. This oilskin was bought in Copenhagen in a shop offering goods different in their aesthetics from the Scandinavian, restrained and subtle design, known mostly from IKEA. The Scandinavians who spend much time at their homes really take care of them, furnishing them with piety, adding the final touch by objects and fabrics purchased in expensive shops. Yet, when living in a district such as Norrebro, I experienced the aesthetics of immigrants, diametrically different from the one described herein above. My mosaic was made by the juxtaposition of these two tastes – a golden-silver-black oilskin is stretched upon a rough concrete floor. So, I placed the two, entirely different worlds harmoniously next to each other and there is no clash or dissonance between them. It might seem that oilskin is kitschy but, when transferred to a different context, it gains a peculiar type of beauty.

Małgorzata Markiewicz



POLITYKA WERNAKULARNOŚĆ

POLITICS WERNACULARITY

PRACA (PRACA W TERENIE)

Na pojęcie *pracy* (*produktowania*) składają się różnego rodzaju elementy. Rozumiana kompleksowo praca zakłada obecność wielu aktorów (badanie / obiekt / badaczka) oraz wzajemne relacje pomiędzy nimi (proces / sytuacja / implikacja). Praca w terenie uwzględnia „czynnik zewnętrzny”, odnosi się do „terenu”, tam jest wykonywana – to nieustanne interakcje i interwencje. To potrójna relacja wyznaczana przez proces badawczy, pozycjonowany obiekt i zaangażowanego w nią badacza. Praca w terenie to „przepracowywanie” terenu, pojęcia *pracy* i własnego wkładu pracy. Koncepcja *aktora-sieci*¹ oferuje dynamiczną możliwość wglądu w relację: teren – obiekt – osoba pracująca. Czym zatem byłoby dowiadywanie się (albo wypracowywanie wiedzy), jakiego rodzaju wiedze (różne wiedze) gromadzimy? Praca w terenie może oznaczać zaangażowanie w przedmiot badania, określoną sytuację (przestrzenne i kulturowe usytuowanie przedmiotu badania) oraz / lub rekonstytucję tego „co do poznania”. Pracę w terenie rozumiemy jako performatywne zaangażowanie w badanie oraz w to, co było kiedyś znane pod nazwą „obekt studiów”. Praca w terenie może rekonceptualizować, przywoływać obiekt w jego uwarunkowaniach czasoprzestrzennych, ze względu na usytuowanie i na badanie. Tak rozumiana praca rekonstruuje teren: teren badań, sposoby ich prowadzenia i „przedmiot badania”.

1. Por. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp Krzysztof Abriszewski, przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.

WORK (FIELDWORK AT WORK)

The notion of work (what is produced) is a complex entanglement of the actors [research / object / researcher] in relationships [process / situation / implication]. Field work marks an “external referent” and it works in relation to the field. So, work is a constant interaction of all the interventions. Field work at work is a triangulated relation of research process, situated object and implicated researcher. Field work works the field, the notion of work and the one(s) working. The notion of an actor-network¹ offers dynamic insight into the possible functioning of a field-object-work-and-worker relationship. What then is ‘knowing’ (or working for knowledge), and what kinds of knowledge are gathered? Field work could be an engagement with an object of study, a certain situation [the spatial and cultural position of the object of study] and / or the reconstitution of what is knowable. We understand it as a performative engagement with research itself and with what was previously known as “objects of study”. Field work may re-conceptualize and re-embody the object with the spatio-temporal conditions of a situation, and of research. In this understanding, work re-constitutes the field: the field of research, the modes of research and the “objects of study”.

1. See: Bruno Latour, *Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory*, Oxford New York: Oxford University Press, 2005.

SZUKAJĄC GENIUS LOCI

ŁUKASZ BUGALSKI

2013, prezentacja

Miasta kształtują się i ewoluują przez setki lat poddawane działaniom różnych czynników urbanistycznych. W tym okresie na jednym obszarze nawarstwia się wpływ wielu uwarunkowań: geograficznych, krajobrazowych, historycznych, kulturowych, społecznych, symbolicznych, obyczajowych, prawnych, politycznych, obronnych czy efekty samego planowania przestrzennego. Podczas pracy nad moim dyplomem magisterskim przygotowałem obszerny materiał analityczny dalece przekraczający przyjęte wymogi. Powstała w ten sposób opowieść o przemianach przestrzennych jednego z najważniejszych fragmentów Gdańska, którą warto jest zapisać i przekazać innym. Prezentowana praca jest próbą odczytania swoistego *genius loci* – ducha miejsca – oraz zachodzących w mieście procesów tworzących je i kształtujących. Jest to też głos w dyskusji i propozycja zmierzania się z tym, co może przynieść miastu i jego przestrzeni najbliższa przyszłość.

Łukasz Bugalski

SEARCHING FOR GENIUS LOCI

ŁUKASZ BUGALSKI

2013, presentation

Towns and cities have evolved and been shaped for hundreds of years; exposed to various urban factors. Over this period many overlapping strata have conditioned them: geographical, landscape-related, historical, cultural, social, symbolic, as well as customary and legal ones, and political and defensive ones, along with the effects of spatial planning itself. While working on my master's thesis, I prepared copious analytical materials, going far beyond the regular requirements. From this, a story about spatial changes of one of the most important fragments of Gdańsk came to light, which is worth documenting on paper and circulating to others. This work is an attempt at a reading of a specific *genius loci* – the spirit of a place, as well as the processes which occur in a city, which create and shape it. It is also adds a voice to the discussion as well as a proposal to tackle what, in the nearest future, what can be brought to cities and their spaces.

Łukasz Bugalski



ANIMACJE

ARNE HENDRIKS

2012, instalacja

Animacje to seria zaaranżowanych sytuacji, w jakich mogą znaleźć się osoby zwiedzające Stocznie Gdańską. Stanowią one punkty odniesienia przy rysowaniu wspólnej mapy oraz kształtowaniu nowej pamięci zbiorowej. Widzowie mogą zaznaczać na mapie miejsca, które z jakiegoś względu mają dla nich szczególne znaczenie. Mapa będzie regularnie aktualizowana. W skład pracy wchodzi Psie Drzewo, Kolektywny Stół, Fontanna Stocznio-owa oraz Kiosk.

PRACA WERNAKULARNOŚĆ

THE ANIMATIONS

ARNE HENDRIKS

2012, installation

The Animations are a series of assisted ready-made situations encountered by different people walks in the Gdańsk shipyard. They function as points of reference for the creation of a collective map, and a collective new memory. The public is invited to add personal encounters to the map, which will be renewed on a regular basis. These include the Dogstyle Tree, Collective Table, Shipyard Fountain and Kiosk.

WORK VERNACULARITY



ROBOT- NIKT

GRZEGORZ KLAMAN

2011, wideo-instalacja

Kilkanaście starych, używanych przez stocznio-
ców ze Stoczni Gdańskiej szafek robotniczych.
Te zniszczone, zużyte obiekty przeznaczone na
złomowanie są niczym kapsuły zatrzymujące zapach,
feromony, pot właścicieli. Mają ulec utylizacji,
higienicznej sterylizacji pamięci z resztkami
cielesnych, osobistych śladów – po pocięciu i zgnie-
cieniu płonąc w hutniczym piecu. (Praca to piekło
w nadziei na lepsze życie.) Suma głosów wydobywa-
jących się spośród metalowych pudeł to wyznania
dotyczące stosunku do pracy, życia prywatnego,
wolnego czasu, sposobów na pozbycie się zmęczenia,
złapania oddechu. Przenikanie się wyznaczników
określających postawy polityczne i światopoglądo-
we. Praca „idzie” z nimi do domu, aby tam przejść
ważny sprawdzian przy rodzinnym stole. Szafka to
służa pomiędzy pracą a prywatnością.

WORKER- NOBODY

GRZEGORZ KLAMAN

2011, video installation

Several old lockers used by workers from the
Gdańsk Shipyard. These damaged, worn out
objects intended for scrapping are like capsules
retaining the smell, pheromones and sweat of their
owners. They are to undergo recycling, a hygienic
sterilization of memory with remnants of personal
body traces – burned in a blast furnace, cut and
crushed. (Work is hell in the hope of a better life).
The sum of voices coming out from amongst the
metal boxes are confessions relating to the attitude
to work, private life, leisure, ways of getting rid
of fatigue or catch one's breath. The permeation of
determinants defining political and world view at-
titudes. Their work 'goes with' them to their homes
to pass an important test at the family table. The
locker is a lock between work and privacy.

PRACA SOLIDARNOŚĆ DIALOGICZNOŚĆ

WORK SOLIDARITY DIALOGICITY

TRANS- FORMER

MARIUSZ WARAS

2011, instalacja

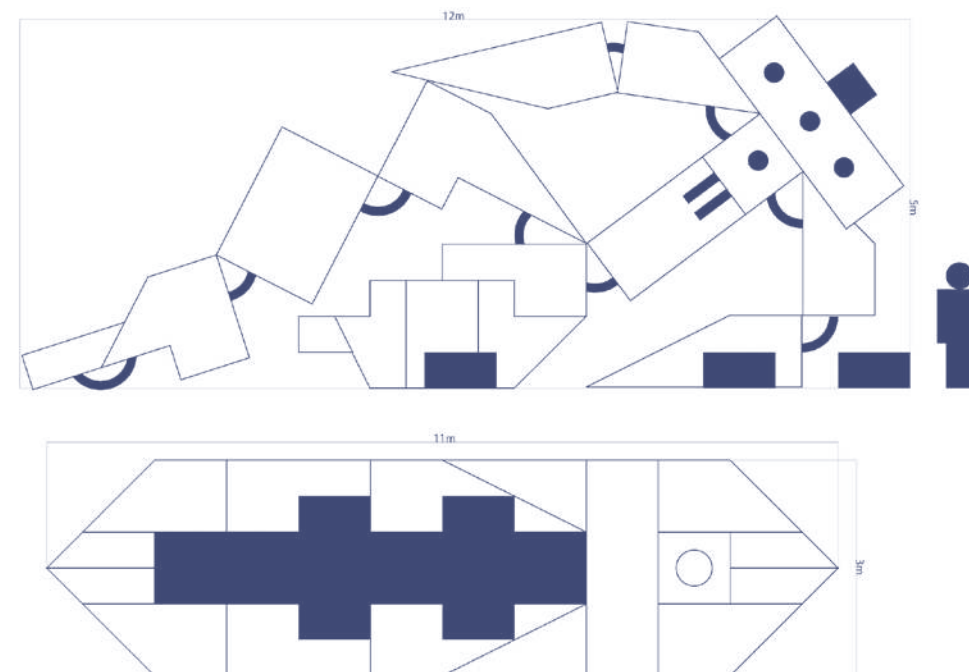
Trasformer to przekształcający się ze statku handlo-
wego robot. Statek zostaje zbudowany na pochylni
i zwodowany. Robi krótką rundkę po stoczniowych
kanałach. Cumuje tuż przy budynku galerii, gdzie
dokona się jego transformacja w robota. Robot
przebiega w stronę budynku, wchodzi do Stoczni
przez dach i wskakuje do galerii. Tam kładzie się
i zasypia. Projekt *Transformer* nawiązuje do prze-
mian Stoczni Gdańskiej, a także do transformacji
upadłego przemysłu stoczniowego, jak i do różnego
rodzaju mechanizmów rynkowych. Do pracy, jaką
wykonuje człowiek. Do odpoczynku związanego
z upadkiem przemysłu stoczniowego, jak i „zwy-
kłego” odpoczynku pracownika fizycznego. A także
do destrukcji, jaką tego typu zabawki wywołują
w filmach z serii „Transformers”.

TRANS- FORMER

MARIUSZ WARAS

2011, installation

Transformer is a robot transforming from a trade
ship. The ship is built on a slipway and then
launched. It makes a short cruise around the
shipyard's canals. It moors just by the gallery build-
ing where its transformation into a robot takes
place. The robot runs towards the building, enters
the Shipyard through the roof and jumps into the
gallery. There, it lies down and falls asleep. The
Transformer project refers to the changes of the
Gdańsk Shipyard as well as to the transformation
of the fallen ship-building industry as well as to
two different kinds of market mechanisms. It refers
to the work performer by a human being; to the rest
related to the fall of the shipbuilding industry and
to a 'normal' physical worker's rest. It also alludes
to destruction triggered by this kind of toys in the
„Transformers” film series.



PRACA MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

WORK MATERIAL PERFORMATIVITY

ZMIENNA (O PERSPEKTYWIE, A WIĘC O SPOJRZENIU)

Będąc artystą, człowiek wchodzi w relacje z różnymi społecznościami, fizycznymi i niematerialnymi, należącymi do teraźniejszości, przeszłości bądź przyszłości. Posługuje się różnymi mediami, działa w różnych przestrzeniach, odwołuje się do różnych metod. Jako kurator tworzę natomiast sytuacje pozwalające artystom swobodnie realizować ich prace – tworzę sieci relacji łączące widzów, artystów, prace i medium. Tak powstaje wystawa, festiwal, sympozjum czy inne „platformy”, gdzie publiczność zyskuje kompleksową kontrolę nad prezentowanymi treściami. Przestrzeń, w której perspektywy przyjmowane przez kuratorów, artystów i producentów są testowane, podważane, w końcu wykorzystywane przeciwko autorom.

Widz, czytelnik, słuchacz ma możliwość rozważyć, co właściwie ogląda, czyta, słyszy, odbiera, na swój sposób. Podpisuję się pod takim spojrzeniem na prezentację. Sceptycznie odnoszę się do projektów kuratorskich (także moich własnych), gdzie widzę, jak autorska decyzja wyklucza inne, antagonistyczne przestrzenie czy też możliwość zmiennej perspektywy, gdzie treść i sposób jej odbioru są z góry narzucane czy to przez artystę, czy przez kuratora, czy przez sposób aranżacji ekspozycji, przyjętą interpretację lub jeszcze inne czynniki.

Działanie kuratora polega nie tylko na stawianiu pytań; należy zmierzyć się z problemem, zagłębić w niego, umieć go zdefiniować. Jedyną skuteczną metodą jest zdecentralizowanie obszaru dociekań, wprowadzenie koncepcji w ruch, przekraczanie mnożących się granic – dosłownie i w przenośni. Zwykle dążę do tego w swojej praktyce, włączając w obszar sztuki elementy innych systemów: zaczerpnięte z nauki, domeny prawa czy z mass mediów. W ten sposób i kurator, i artysta zyskuje możliwość poszerzenia granic, wyjścia poza bezpieczne pole, zyskuje możliwość wyznaczenia nowych idei, tak by stały się czytelne i dostępne, tak by można je było dystrybuować oraz rozpowszechniać. Ważne też jest wytłumaczenie się przed publiczno-

SHIFTING (OF PERSPECTIVE; AND THUS, UNDERSTANDING)

As an artist, one embraces the challenge to engage with communities, however physical or incorporeal; present, past or future, using a variety of media, venues and methodologies. As a curator, one is engaged in creating and taking care of the situations originated to determine and allow the artists' work – realising a project interdependent on the audience, the artists, the work and the medium. This turns out to be an exhibition, festival, symposium or other 'platforms' where audiences have actually complex control over the content. Curators, artists and producers' perspectives will be tested, subverted and used 'against them.'

The viewer, reader or listener owns the capacity to consider what it is that they are intended to see, read or hear and in which way it is intended to be experienced. I subscribe to this. I'm sceptical about curatorial projects (including my own) where I tend to see the authorial position excluding the antagonistic space, or the possibility of shifting perspectives; where the content and the way of experiencing it is dictated, either by the artist, the curator, the set-up, the interpretation material or something else.

A curatorial agency not only has to raise questions but also inhabit the problem and be skilled in defining the problem. One effective method to achieve this is to decentralise a field of inquiry, shifting ideas across multiple borders – physical and metaphorical. In my experience, a fruitful approach is to expand the existing boundaries of art by introducing another system, say science, law, or mass media. These channels are a site for artists and curators to push the boundaries beyond their comfort zones and commit to making new ideas readable, accessible, distributed and diffused. It is also important to discuss the intention of these ideas, and forms of contamination, with the audiences.

ścią z intencji, które nami kierowały, wyjaśnienie, dlaczego wybieramy takie, a nie inne formy, dlaczego włączamy do naszych prezentacji formy pozaartystyczne.

Najważniejsze jest to, że i kurator, i artysta, którzy chcą raczej pracować z publicznością niż pracować dla niej, będą mogli czerpać z różnych systemów funkcjonujących w danym społeczeństwie, zamiast ograniczać się do kontekstów produkowanych przez świat artystyczny. Wzajemne oddziaływanie trudno z góry przewidzieć, zależy ono w głównej mierze od odbioru prezentacji przez publiczność.

EN—161

SHIFTING

The bottom line is that both curators and artists, who want to effectively work with an audience rather than for one, would be in a more relevant position if they pursue a collaboration with other systems of a given society, rather than expecting an ad-hoc opportunity while working within the art world. Reciprocal influences are not foreseeable and will depend, crucially, upon a significant reception by the audience.

WYSTAWA

WIDOKI WŁADZY
– GDAŃSK

KONRAD PUSTOŁA

Projekt *Widoki władzy* opiera się na potraktowaniu fotografii jako wehikułu pozwalającego wszystkim chociaż na chwilę przyjąć punkt widzenia tych nielicznych, którzy mają realną władzę. Jest to seria fotograficznych przedstawień widoków z okien gabinetów najważniejszych / najbardziej wpływowych ludzi uprzednio realizowanych w Warszawie, Krakowie i Zielonej Górze a teraz także w Gdańsku. Punkt widzenia, zawsze traktowany jako wyznacznik statusu społecznego jest jednocześnie bezpośrednim źródłem informacji o świecie zewnętrznym podczas czasu pracy. Co widzą z okien swoich gabinetów ludzie, którzy mają władzę polityczną, ekonomiczną, symboliczną? Wybrane fotografie widoków z okien polityków, przedsiębiorców, ludzi mediów, kultury i gwiazd pop można było zobaczyć w podanych dniach na gdańskich billboardach a także na stronie internetowej www.viewsofpower.com.

Projekt realizowany we współpracy z Fundacją Bęc Zmiana i Instytutem Kultury Miejskiej.



Widok z okna rektora Uniwersytetu Gdańskiego, prof. dr. hab. Bernarda Lammka

EXHIBITION

VIEWS OF POWER
– GDAŃSK

KONRAD PUSTOŁA

The Views of Power project treats photography as a vehicle, enabling anyone, at least for a moment, to assume the point of view of those selected few who actually possess real power. It is a series of photographs presenting the views from the office windows of the most important / most influential people in Warsaw, Krakow, Zielona Góra, Wałbrzych and Gdańsk. The point of view, which is always a marker of one's social status, is at the same time a direct source of information about the real world while at work. What do the people who hold political, symbolic and economic power see? Photographs exhibited include views from the windows of politicians, entrepreneurs, people working in media, culture and show business.

The project realized in cooperation with Fundacja Bęc Zmiana and Instytut Kultury Miejskiej.

View from the window of Gdańsk University rector, professor Bernard Lammek

ZMIENNA | POLITYKA | DIALOGICZNOŚĆ
KONTEKST KURATORSKI

SHIFTING | POLITICS | DIALOGICITY
CURATING CONTEXT

AUDYCJA
RADIOWA
NA ŻYWO

ANTON KATS

2015, wykład performatywny

Artysta przeprowadził wykład w formie audycji na żywo, podczas której publiczność mogła odsłuchiwać jego performance z użyciem przyniesionego ze sobą radia. Główny obszar zainteresowań Katsa to badanie artystyczne jako forma pedagogiczna. Artysta angażuje radio jako formę artystyczną oraz środek dzielenia się wiedzą i codziennego życia wspólnoty. Badanie skupione jest na specyficznej lokalizacji i jej problemach i w tym sensie radio nie służy nadawaniu (broadcast) tylko (od)dawaniu (narrowcast). Audycja sama w sobie nie jest celem, ale środkiem spotkania wspólnoty i przebywania razem w przestrzeni i czasie. W ramach swojej prezentacji Kats przedstawił w performatywnej formie projekty realizowane w miejskich wspólnotach Kingston na Jamajce oraz londyńskich domach opieki nad osobami z demencją. Głównymi narzędziami stosowanymi w tych projektach są słuchanie i spacerowanie jako pragmatyczne elementy codzienności.

ZMIENNA
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

LIVE
RADIO
SHOW

ANTON KATS

2015, performative lecture

The artist carried out a lecture in the form of a live radio show during which the audience was able to listen to his performance on their own radio that they had brought along. The artist's main interest is artistic research as a pedagogical form. The artist engages the radio as an artistic form and the means for sharing knowledge and the daily life of the community. The research is focused on a particular location and its problems and in that sense, the radio is not used to broadcast but to narrowcast. The radio show alone is not the aim but a means of meeting the community and spending time together in both space and time. As part of his presentation Kats shows performative projects, executed in city communes in Kingston, Jamaica and London-based care houses for patients with dementia. The main tools used in these projects are listening and walking as pragmatic elements of the everyday.

SHIFTING
MATERIAL PERFORMATIVITY

MODEL EKONOMII WIDZENIA

JACEK NIEGODA

2014, praca w przestrzeni publicznej

MODEL EKONOMI WIDZENIA to model, którego celem jest uzyskanie uproszczonego, ale przejrzystego obrazu rzeczywistości, który służy pokazaniu relacji społecznej, jaka wynika z różnicy spojrzeń, perspektyw i widoków. MODEL EKONOMII WIDZENIA to weberowski anti-typ idealny pokazujący, jak poprzez planowanie przestrzenne zarządza się perspektywami, które służą do budowania nowych hierarchii. Gdzie widok na szeroką panoramę stoczni, odebrany został lokalnym mieszkańcom i trafił do nowo napływających, przejeżdżających górą po estakadzie kierowców. MODEL EKONOMII WIDZENIA to próba pokazania, jak ślepy zaułek pomimo nowego otwarcia na miasto znalazł się nagle pod mostem.

MODEL EKONOMII WIDZENIA to pytanie, czy odbieranie widoków nie oznacza również odbierania perspektyw? Bo jak pisał Władysław Strzemiński, we wstępie do swojej *Teorii widzenia*: „W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia.(...) Świadomość wzrokowa ukształtowana przez realne warunki bytu zadecydowała o zakresie ilości widzenia. Nie *żadne normalne średnioarytmetyczne* wyabstrahowane widzenie, lecz widzenie ukształtowane przez byt i określone przez formację społeczno-historyczną”

MODEL EKONOMII WIDZENIA to drobna próba wyrównywania punktu widzenia. Dzięki tej swoistej platformie widokowej będzie można znaleźć się na równi z przejeżdżającymi kierowcami oraz spojrzeć dalej poza ulicę i ujrzeć w szerszej perspektywie znikający widok dziedzictwa kulturowego stoczni.

THE MODEL FOR THE ECONO- MICS OF VISION

JACEK NIEGODA

2014, work in public space

THE MODEL FOR THE ECONOMICS OF VISION is a model whose objective is to achieve a simplified but clear image of reality which helps to show the social relations that emerge from a difference in outlooks, perspectives, and views. THE MODEL FOR THE ECONOMICS OF VISION is a Weberian ideal anti-type, demonstrating how urban planning can govern perspectives, which serves the development of new hierarchies. In this situation local citizens are deprived of the panoramic vista of the shipyard, as now it is only the drivers on the new overpass that can enjoy the view.

THE MODEL FOR THE ECONOMICS OF VISION is an attempt at showing a dead-end street which, despite of the city's increasing openness, has found itself under the bridge. THE MODEL FOR THE ECONOMICS OF VISION poses the question of whether depriving someone of a view is synonymous with depriving him of perspectives. As Władysław Strzemiński wrote in the introduction to his *Theory of Vision*: „In the process of visual perception the things that an eye catches mechanically are not important. What is important is what man realises in his mind from what he sees (...) Visual awareness, shaped by real conditions of being, shapes the scope of the amount of vision. It is not a 'normal', mathematical means of seeing, but a vision shaped by being and defined by a socio-historical formation”

THE MODEL FOR THE ECONOMICS OF VISION is a mild attempt at the equalisation of a point of view. Thanks to a special *vantage platform*, viewers find themselves in a position equal to that enjoyed by the drivers on the overpass, and thus gain a broader perspective: the view of the disappearing cultural heritage of the shipyard.



To zagadnienie należy odczytywać w kontekście: *Theses in the Philosophy of Curating* Jeana-Paula Martinon'ea, w: *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, red. J.P. Martinon (London: I.B.Tauris, 2013).

KURATORSTWO

Często narzekamy, że nie można ograniczyć obszaru kuratorstwa, ponieważ angażuje ono aktywnie więcej niż jedną dyscyplinę lub praktykę (sztukę i architekturę lub sztukę i antropologię, na przykład). Jednakże prawdziwe pytanie skryte za tym narzekaniem brzmi: czy można w ogóle ograniczyć myślenie? Rozmyślania nad parą: kuratorstwo – myśl to temat, jaki będzie ujęty w niniejszym haśle.

Stwierdzenie, że nie da się ograniczyć myślenia, a w konsekwencji kuratorstwa, nie oznacza, że myśl i – konsekwentnie – kuratorstwo są z konieczności niczym niezwiązane, gdyż zawsze w danym momencie już czegoś dokonują. Niemniej, ograniczanie wszystkiego do performatywności lub „stawania się” jest niewiarygodnie reduktywne. Myśl i kuratorstwo pozostają niezwiązane, ponieważ zarówno to pierwsze, jak i drugie jest aktem działania. Są działaniem, ponieważ i myśl, i kuratorstwo są aktami wymagającymi wysiłku umysłowego i fizycznego. Ten wykonuje się, aby osiągnąć cel lub rezultat: przejrzenie i/ lub przemyślenie czegoś na wskroś.

Czy oznacza to jednak, że myślenie i kuratorstwo są po prostu czystymi, autonomicznymi aktami siły woli? W grę wchodzi tu też przygodność. Któż, dla przykładu, nie umieścił elementu przypadkowego zdarzenia w swym pokazie? Zatem zarówno myślenie, jak i kuratorstwo z premedytacją zakładają przygodność poprzez akty działania, same będąc w kleszczach przygodności. Idą zawsze razem. Nie istniałoby ani myślenie, ani kuratorstwo, gdyby było inaczej.

Przekładając powyższe na praktykę, nikt nie kuruje czy nie ogląda wystawy metodą potykania się o ograniczenia (np. dzieło sztuki). Owe ograniczenia (i owe dzieła sztuki) konstytuują się nieoczekiwanie, w miarę, jak je stwarzamy. Czy nie jest dzisiaj tak, że zajmując się kuratorstwem jako działalnością, stopniowo dążymy w stronę partycypacji – dzielenia się odpowiedzialnością za to, co pokazujemy na wystawie? Myśl i kuratorstwo zachodzą wobec innych, nawet jeśli jesteśmy sami (zawsze reaguje się lub odpowiada na coś lub komuś).

THE CURATORIAL

This entry should be read in the context of Jean-Paul Martinon, 'Theses in the Philosophy of Curating,' in Jean-Paul Martinon, ed., *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (London: I.B.Tauris, 2013).

We often complain that it is impossible to limit the field of the curatorial because it always actively engages more than one discipline or practice (art and architecture or art and anthropology, for example). But the real question behind this complaint is this: is it at all possible to limit thinking? To think the juxtaposition between the curatorial and thought will be the theme of this Dictionary entry.

To say that it is impossible to limit thinking and therefore the curatorial does not mean that thought and therefore the curatorial are necessarily unbound because they are always already performing. To limit everything to a performative or a 'becoming' is incredibly reductive. Thought and the curatorial are unbound because they are both working acts. Working because thought and the curatorial are acts involving mental and physical effort. These are carried out in order to achieve a purpose or a result: seeing and / or thinking something through.

But this does not mean that thought and the curatorial are just pure autonomous acts of will powers. Contingency also enters the process. Who, for example, has not included a chance-event in their show? In this way, both thought and the curatorial willfully take on the contingent through working acts while being itself in the throes of contingency. The two go together. There would be no thought and no curatorial if this were not the case.

If one puts this into practice, then one does not curate or view an exhibition by stumbling across limits (a work of art, for example). These limits (and these works) form themselves unexpectedly as we create them. Is it not the case that curating today, as an activity, increasingly moves towards participation, the sharing of responsibility for what is being exhibited? Thought and the curatorial take place with others, even if one is alone (one always responds to something or other).

But how does this contingent creation of limits show the impossibility of limiting both thought and the curatorial? The curatorial, like thought itself, is this working activity that can only transcend the

Niemniej, w jaki sposób owo przygodne tworzenie ograniczeń wskazuje na niemożność ograniczenia zarówno myśli, jak i kuratorstwa? Kuratorstwo, tak jak i samo myślenie, jest zaangażowaniem się w działanie, które jako jedyne jest w stanie przekroczyć ograniczenia czy to dyscypliny czy praktyki poza ich domniemanymi, niezmiennymi przejawami. Innymi słowy, kuratorstwo jest dokładnie tym, co pozwala na przesuwanie granic, przełamywanie dyscyplin, tworzenie nowych obszarów myślenia, skąd bierze się jego przypuszczalna interdyscyplinarność.

Pytanie, jakie niewątpliwie pojawi się w umyśle każdego czytającego niniejszy wywód, będzie brzmiało: jak zatem rozróżnić między kuratorstwem a myślą? Zrobić to oznacza powstrzymać zarówno myśl, jak i kuratorstwo. Potrzebne tu będzie wyjście poza myśl, jak i poza kuratorstwo, to znaczy – poza język (włącznie z emocjami). Niestety, to niemożliwe, ponieważ nikt z nas nie jest Bogiem. Współzależność między myślą a kuratorstwem jest nieredukowalna, to właśnie ona tworzy znaczące zjawiska. Dlatego powinniśmy być wdzięczni kuratorstwu, że jest tym, co organizuje nasze myśli, myśli, które – paradoksalnie – nie mogłyby zaistnieć bez niego.

limits of disciplines or practices beyond their supposedly invariable appearances. In other words, the curatorial is precisely what allows the shifting of boundaries, the breaking down of disciplines, the creation of new fields of thought, hence its supposed inter-disciplinarity.

The question, which no doubt will be on everyone's mind while reading this, is how is one then to distinguish between the curatorial and thought? To do so would be to stop both thought and the curatorial. It would require stepping outside of both thought and the curatorial, that is, outside of language (including emotions). But this is not possible, because alas we are not God. The interdependence between thought and the curatorial is irreducible and this is precisely what creates significant phenomena. We should therefore be grateful for the curatorial for it is that which organizes our thoughts, thoughts that paradoxically could not take place without it.

PAPIER/ OCEAN ŚRODKOWO- -ZACHODNI

GIANNI PETTENA

1971, instalacja performatywna

Papier to instalacja, którą Gianni Pettena stworzył po raz pierwszy w 1971 roku z okazji konferencji na jednym z amerykańskich uniwersytetów. Traktując prześmiewczo kontekst instytucjonalny, Pettena wypełnił salę konferencyjną paskami papieru, które publiczność musiała poprzecinać, chcąc utorować sobie drogę. Tym samym artysta zamienił zwyczajową pasywność publiczności, która oddalona jest od artystycznego dyskursu, na zbiorowy eksperyment zaistniały na poziomie samej pracy artystycznej. Sztuka stała się podróżą, doświadczeniem przestrzeni i zaangażowaniem ciała w namacalne otoczenie. Ta interakcja między publicznością a dziełem sztuki, która prowokowała skostniały, instytucjonalny charakter sztuki, przypomina rozmaite współczesne prądy artystyczne, szczególnie Międzynarodówkę Sytuacionistów.

Minimalizm użytych środków, podkreślony tytułem *Papier*, i mobilna konfiguracja samego dzieła, które ulega modyfikacji w trakcie cięcia, wylamują się zasadom form architektonicznych, tradycyjnie przypisanych do zagadnień konstrukcji i budownictwa. Uwypuklając kontrast między determinizmem ustalonej, masywnej i przytłaczającej struktury a swobodą niefrasobliwie wędrującej jednostki, ta lekka, plastyczna i giętka instalacja stwarza nieskończone możliwości zaistnienia osobistych labiryntów, budowanych wzdłuż ścieżek wydeptanych przez każdego ze zwiedzających. W elementarności swej formy, praca stawia jednocześnie pytanie o to, jak wypełniamy/ zamieszkujemy przestrzeń i o to, jak można stworzyć pracę zbiorową.

Alice Pfister z katalogu wystawy
Erre, warianty labiryntowości

KURATORSTWO | BEZFOREMNE | AFEKT
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

PAPER / MIDWESTERN OCEAN

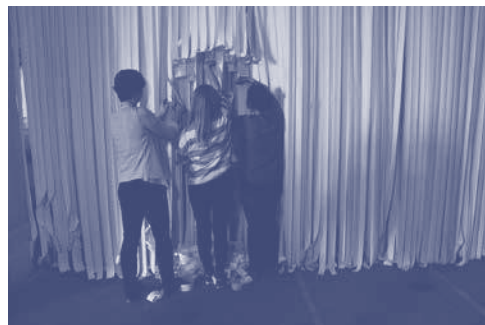
GIANNI PETTENA

1971, performative installation

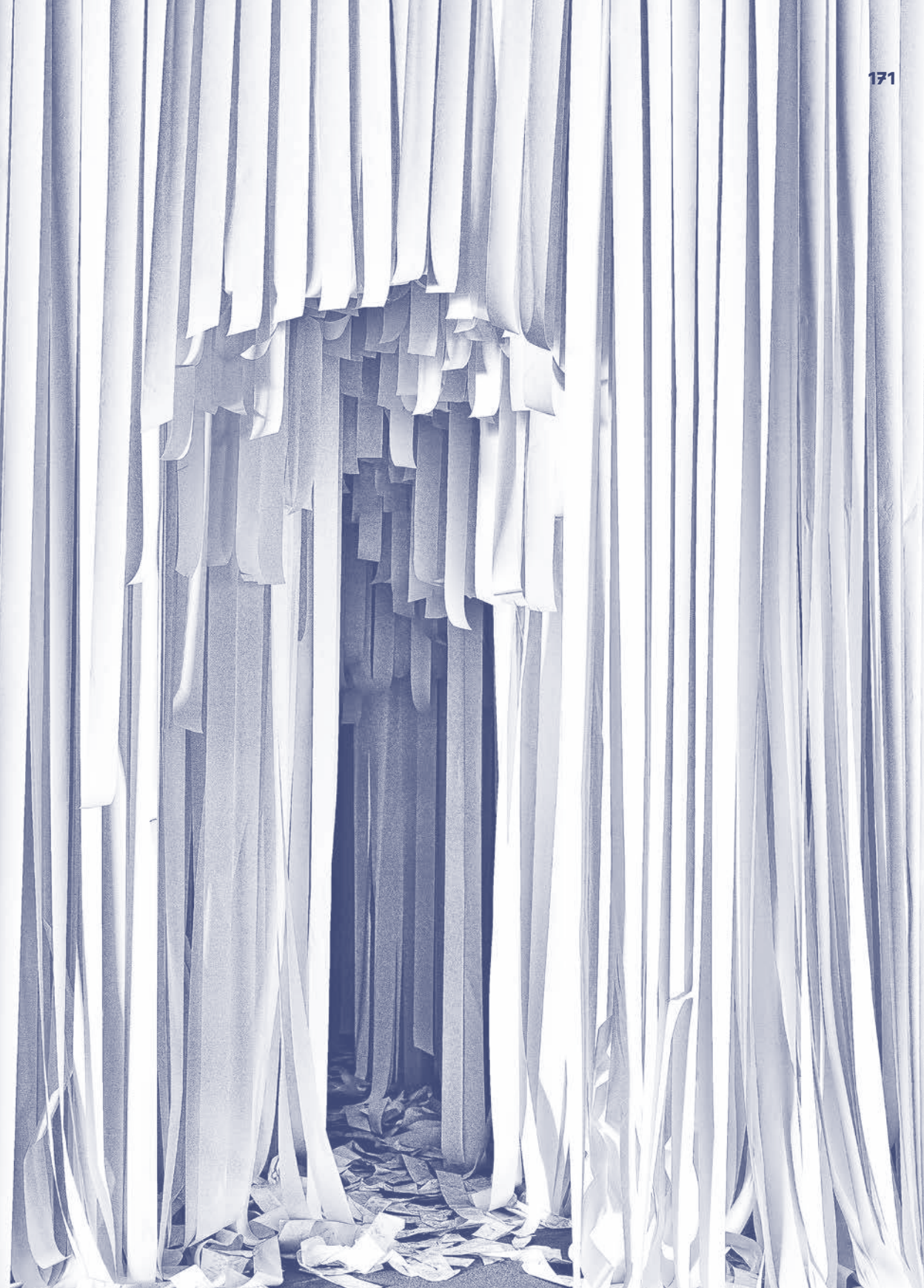
Paper is an installation first created by Gianni Pettena in 1971, on the occasion of a conference at an American university. Mocking the institutional context, Pettena filled a conference room with paper strips which the public was obliged to cut in order to clear their way. The artist has thus replaced the customary passivity of an audience removed from artistic discourse with collective experimentation at the level of the work. Art becomes a journey, an experience of space, and an engagement of the body with the tangible environment. This interaction between the public and the work, which challenges the frozen, institutional character of art, is evocative of the approaches of various contemporary artistic currents, and especially of the Situationist International.

The minimalism of the materials, underscored by the title *Paper*, and the mobile configuration of the work which modifies the process of cutting, break free from the architectonic form traditionally assigned to construction. By contrasting the determinism of a fixed, massive, imposing structure, with the free wandering of an individual, this light, pliable installation offers an infinite potential of personal labyrinths created by the paths adopted by each visitor. In an elementary form, it brings together the question of how we inhabit space and the evocation of collective networks.

Alice Pfister, from the *Erre, variations labyrinthiques* (exhibition catalogue)



THE CURATORIAL | FORMLESS | AFFECT
MATERIAL PERFORMATIVITY



KONTEKST KURATORSKI

Przez kontekst rozumiem synchroniczny układ nieprzystających i fragmentarycznych elementów materialnych i niematerialnych. Obejmuje on nie tylko to, co wydaje się dominującą lub przeładowaną narracją wizualną, ale także wszystko nieprzystające, niechciane, kłopotliwe, niezgrabne i niepodatne na teoretyzowanie. Bywa, że kontekst jednocześnie obejmuje i zaciemnia dane autobiograficzne w kolorowym podzbiorze historii, wynikłych z osobistych motywacji, trudności i relacji, których nie widać, ale które mimo to są czynnikiem oddziałującym na praktykę twórcy. Na swój sposób stanowią one pewien swoisty naddany kontekst do obszarów niemogących pomieścić tych, którzy angażują się w kuratorstwo kontekstualne, pozostając mimo wszystko czynnikiem wywierającym podskórny wpływ na kontekst kuratorski.

Kontekst jest rezerwuarem wiedzy, która wychodzi na plan pierwszy tylko przy okazji praktyki kuratorskiej. Jednocześnie ta praktyka jest reakcją na widzialną i niewidzialną specyfikę otoczenia, przejawiającą się jako sposób zajmowania w tym otoczeniu miejsca, prowadzący do rozwibrowania i uaktywnienia kontekstu (bez względu na to czy należymy do niego czy nie).

Do kontekstu kuratorskiego przymierzam nie tyle adresowaną do miejsca ozdobę czy ekspozycję lokalnych odkryć, ile metody jego aktywacji i wynikłą stąd zmianę naszego myślenia o tym, czego ów kontekst dotyczy. Czym chciałabym się zająć w niniejszych rozważaniach, to nie działalność związana z realizowaniem wystaw, na przykład: aranżowaniem dzieł sztuki po to, by mogły być oglądane, ale raczej wyzwalaniem momentów tarcia między nimi a ich i naszym otoczeniem. Być może nie powinniśmy szukać różnicy pomiędzy renowacją budynku, nauczaniem, tworzeniem dzieła sztuki, zmywaniem podłogi, tworzeniem instytucji sztuki czy deklaracją polityczną. Cały materialny i niematerialny wysiłek, łącznie z monotonnymi pracami i działaniami wynikłymi z impulsu, scala się w jedno i przyczynia się do zajęcia stanowiska wobec zastanych warunków. Nade wszystko, polega na zrobieniu tego, co konieczne. TO KIERUJE NASZĄ UWAGĘ NIE

CURATING CONTEXT

I understand context as a synchronic composite of unfitting, fragmented material and immaterial elements. It includes not only, what appear as a dominant or overarching visual narrative, but also what does not fit, what is unwanted, troublesome, awkward and impossible-to-theorize. Sometimes, context also incorporates and obscures at the same time autobiographical details in a colourful sub-set of stories made up of personal motivations, difficulties, and relations that are invisible but nonetheless operational in one's practice. In a way, it adds a hidden context that is not habitable by those who engage with contextual curating, but remains nevertheless a clandestine influence on curating context.

Context is a reservoir of knowledge that only comes to the fore with a curatorial practice. Concomitantly, practice is a reaction to the visible and invisible specificity of the surroundings and occurs as a mode of inhabitation, making the context (whether we belong to it or not) vibrant and active.

I am considering curating context not as a site-specific adornment or a display of local discoveries, but as a way of activating a context and subsequently change what we think this context is all about. What I want to address here is not the activity of making exhibitions-setting out artworks for display, for example-but rather to set a friction between them and with their / our surroundings. Maybe we should then see no division between renovating a building, teaching, making artwork, cleaning the floor, establishing an art institution or making a political statement. All material and immaterial labour, including monotonous works and impulsive actions, become one and contribute to the taking of a stance within a given condition. Above all, it is simply doing what is necessary to be done. THIS WOULD ALSO PUT OUR ATTENTION NOT ONLY TO WHAT IS A SUBJECT OF CURATORIAL PRACTICE BUT HOW ACTUALLY THIS PRACTICE IS PROCESSED.

The question is how such works and actions become operational for the recognition and activation of context. This, I posit, is foundational

TYLKO NA TO, CO JEST TEMATEM PRAKTYKI KURATORSKIEJ, ALE TEŻ – JAK FAKTYCZNIE TA PRAKTYKA PRZEBIEGA.

Pojawia się pytanie, w jaki sposób tego typu prace i działania stają się czynnikami oddziałującymi na proces rozpoznawania i aktywania kontekstu. Twierdę, że jest to pytanie zasadnicze dla sformułowania terminu „kontekst kuratorski”. Takie rozumienie rozmaitych poziomów i form odpowiedzialności kuratorskiej, współbrzmi z opinią Paolo Virno, który twierdzi: „Zwyczajowe granice oddzielające Intelлект, Pracę i Działanie (lub, jeśli ktoś woli, teorię, poiesis i praxis) uległy rozmyciu i wszędzie dostrzegamy teraz symptomy zawłaszczeń i krzyżówek”¹.

Omawiane działanie kontekstowe ograniczone jest szeregiem wymogów praktycznych, które w procesie kuratorskim nie tylko wpływają na kuratorską postawę i decyzje, ale ujawniają też i aktywują jego ukryte, nieprzewidywalne i niekontrolowane elementy. Być może pracujemy kuratorsko nie „w kontekście”, ale raczej „kurujemy kontekst” jako taki. W tej sytuacji nie tylko zajmujemy się dziełami sztuki, ale te same dzieła stają się też środkiem generowania znaczeń, bo pewnikiem jest, że nie w pełni kontrolujemy to, czego każdy może dowiedzieć się z kuratorskiego kontekstu.

Zwróćmy uwagę na elementy nienamagalne i wieloznaczne, bogate w wydarzenia momenty i wszelkie te potknięcia, które umykają naszym przejrzystym kategoryzacjom i zawsze zostawiają nas w poczuciu niedosytu. Staram się wprowadzić w ich miejsce odmienny zestaw elementów, aby sprowokować praktykę kuratorską – praktykę, którą tutaj rozumiem jako obejmującą nie tylko realizację wystaw, ale także pracę nad odmiennymi formami relacji społecznych, przechwytywaniem, konceptualizowaniem i ustanawianiem instytucji artystycznych, walką przeciw ograniczeniom finansowym, mocowaniem się z materialnością danego miejsca, zajmowaniem postawy politycznej, wypowiadaniem niezadowolenia i wszelkim obciążeniami i napięciami, jakie temu towarzyszą.

for formulating the term curating context. Such an understanding of different levels and forms of curatorial responsibility seems to be attuned with Paolo Virno’s opinion that:

“The customary frontiers separating Intellect, Work, and Action (or, if you prefer, theory, poiesis, and praxis) have given way, and everywhere we see the signs of incursions and crossovers.”¹

This contextual activity includes numerous practical demands, which at the level of curating, not only influence curatorial positions and decisions, but also reveal and make active its invisible, unpredictable, and uncontrollable elements. Perhaps we are not curating ‘in-context’ but rather we ‘curate context’ as such. In so doing, we are not only addressing artworks, these same artworks also become the means of arriving at meaning. Granted, we do not fully control what one can learn from curating context.

Lets turn our attention to the ungraspable and ambiguous, to eventful moments and to all these slippages that escape our lucid categorizations and leaves us always in want for more. I am trying instead to incorporate a diverse set of elements in order to implicate curatorial practices – a practice which is here understood to encompass not only exhibition making, but also the working of different forms of social relations, incepting, conceptualising, and launching art institutions, fighting financial limits, struggling with the materiality of a site, taking political stances, voicing discontent, and all their accompanying burdens and pressures.

¹. Paolo Virno, “Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus,” translated by Ed Emory, in MakeWorld, Paper 2, published on the occasion of the European Social Forum in Florence in November 2002. Accessed at [www.makeworlds.org / node / 34](http://www.makeworlds.org/node/34).

DZIAŁANIA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

OBÓZ
SOLIDARNOŚĆ
– GDAŃSK

KURATORZY: Grzegorz Klamana, Aneta Szyłak,
KONCERTY: Trupa Trupa, Poghanky, Piotr Kaliński,
Peter Łyczkowski, Enchanted Hunters

WYKŁADY: Jan Sowa, Sławomir Magala, Henryka
Krzywonos

MODERACJA: Ewa Tatar, Dominik Kuryłek, Edwin
Bendyk

PROGRAM W GDAŃSKU: Aneta Szyłak, Jacek Kołtan,
Natalia Cyrzan, Mirosław Górczyński, Natalia
Kranicka

PROGRAM FILMOWY: Karolina Ochab, Konrad
Pustola, Piotr Gruszczyński, Aneta Szyłak, Maks
Bochenek

KOORDYNACJA I PRODUKCJA OBOZU W GDAŃSKU:
Natalia Cyrzan, Mirosław Górczyński, Aleksandra
Grzonkowska, Błażej Kroplewski, Aleksandra
Tatańczuk

PUBLIC RELATIONS: Radosław Orzel

BIURO ORGANIZACYJNE: Marta Szymańska

Obóz Solidarności to projekt przygotowany we współpracy pomiędzy Nowym Teatrem w Warszawie i Instytutem Sztuki Wyspa / Fundacją Wyspa Progress w Gdańsku. Przedmioty gotowe ze Stoczni Gdańskiej wybrane przez artystę Grzegorza Klamana i poddane modyfikacji we współpracy ze stoczniovcami, z inicjatywy autorów projektu ruszają w trasę, a ich banalność i zarazem legendarność, dziwnie ze sobą powiązane, opuszczają swój bezpośredni kontekst i wywołują stoczniowy mit daleko od miejsca powstania, poddając go krytycznej dyskusji.

KONTEKST KURATORSKI | SOLIDARNOŚĆ
PRACA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO
DEMOKRACJA PERFORMATYWNA
DIALOGICZNOŚĆ | MIEJSCE PRACY

ACTIONS IN PUBLIC SPACE

SOLIDARNOŚĆ
CAMP
– GDAŃSK

CURATORS: Grzegorz Klamana, Aneta Szyłak,
CONCERTS: Trupa Trupa, Poghanky, Piotr Kaliński,
Peter Łyczkowski, Enchanted Hunters

LECTURES: Jan Sowa, Sławomir Magala, Henryka
Krzywonos

MODERATING: Ewa Tatar, Dominik Kuryłek, Edwin
Bendyk

PROGRAMME IN GDAŃSK: Aneta Szyłak, Jacek
Kołtan, Natalia Cyrzan, Mirosław Górczyński,
Natalia Kranicka

FILM PROGRAMME: Karolina Ochab, Konrad
Pustola, Piotr Gruszczyński, Aneta Szyłak, Maks
Bochenek

**COORDINATION AND PRODUCTION OF CAMP IN
GDAŃSK:** Natalia Cyrzan, Mirosław Górczyński,
Aleksandra Grzonkowska, Błażej Kroplewski,
Aleksandra Tatańczuk

PUBLIC RELATIONS: Radosław Orzel

ORGANIZATION OFFICE: Marta Szymańska

Solidarność Camp is a project developed by Nowy Teatr in Warsaw and Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress in Gdańsk. As an art space, the Camp is an installation that will be modified in each of the sites it visits. Nowy Teatr and Wyspa will arrange for found items from the Gdańsk Shipyard to go on a tour of major European cities by extracting these objects, with their peculiar blend of the banal and the legendary, from the historical surroundings in which the myth of the shipyard was born.

CURATING CONTEXT | SOLIDARITY
WORK | EVERYDAY LIFE PRACTICES
PERFORMATIVE DEMOCRACY
DIALOGICITY | WORKPLACE

Przygotowana przez Grzegorza Klamana przestrzeń artystyczna składa się ze stalowych domków przez lata budowanych w Stoczni Gdańskiej przez robotników, w celu wydzielenia przestrzeni prywatnej z przestrzeni produkcji. Surowe warunki pracy, hałas, zimno i pył motywowały stoczniovców do samoorganizacji, a jednocześnie tworzyły potrzebę przestrzeni intymnej i zindywidualizowanej. To tu się spotykali na przerwach, aby napić się kawy, zjeść śniadanie, odpocząć i czasem konspirować. Przywilej tej przestrzeni – skromnego obszaru bezpieczeństwa i prywatności był przez lata szanowaną tradycją, choć status domków nie był na terenie zakładu oczywisty. Obecnie zełomowane na placu czekają na wysyłkę do huty, aby na zawsze zniknąć z pejzażu Stoczni Gdańskiej.

Solidarność Camp proponuje nam wioskę takich domków, które najpierw przejdą modyfikację we współpracy między artystą a stoczniovcami na miejscu w Gdańsku, tak, aby ich wymiary zostały dopasowane do przepisów transportowych Unii Europejskiej. Widzimy tu więc, w jaki sposób rodzime zderza się z normatywnym. W ten sposób praktyki normujące, stają się dla pracy punktem odniesienia i zwiążą projekt z walką stoczni o przetrwanie w nowej unijnej rzeczywistości. Domki będą każdorazowo instalowane, by utworzyć nowy Obóz Solidarność, a ich otoczenie ulegać będzie lokalnym modyfikacjom we współpracy z różnymi artystami.

The installation prepared by Grzegorz Klamana consists of steel „sheds” once put up at the Gdańsk Shipyard by workers wanting a private space away from the construction yard. Their harsh, noisy, cold, and polluted working environment led the workers to organise themselves and carve out an intimate, individualised space where they could meet at breaks, have coffee, eat lunch, rest, and – on occasion – plot the downfall of the system. These modest zones of comfort and privacy were always respected by the plant’s management even though their status was never officially regulated. No longer serving their function, and consigned to be melted down at a steel-mill, these tiny havens now languish on the shipyard grounds.

Solidarność Camp will be a village made up of such sheds, which will be modified by the workers collaborating with the artist on site in Gdańsk to comply with EU transport regulations. The result will be hybrid structures illustrating the clash of the vernacular and the normative. Normative practices become a point of reference for the project and associate it with the shipyard’s struggle for survival under new conditions in United Europe.



WYSTAWA

PRACA I WYPOCZYNEK

KURATORZY: Aneta Szyłak, Maks Bochenek
ARTYŚCI: Anders Bojen & Kristoffer Ørum, Kalle Brolin, Jane Cheadle, Maureen Connor, Roman Dziadkiewicz, Köken Ergun, Elżbieta Jabłońska, Hiwa K, Grzegorz Klamán, Zbigniew Kocysarz, Katarzyna Krakowiak, Joanna Malinowska, Ekta Mittal & Yashaswini Raghunandan, Ines Moreira, Jacek Niegoda, Cora Piantoni, Konrad Pustoła, Jadwiga Sawicka, Dominika Skutnik, Marek Sobczyk, Łukasz Surowiec, Michał Szlaga, Pilvi Takala, Milica Tomić, Anna Reinert, Zorka Wollny & Anna Szwajgier, Mariusz Waras, Julita Wójcik, Artur Żmijewski

Na zdjęciu gdańskiego fotoreportera Zbigniewa Kosycarza z 1966 roku widzimy pracownice i pracowników Stoczni Gdańskiej patrzących na zaćmienie słońca. Zaćmienie pierścieniowe, które wtedy nastąpiło, polegało na tym, że tarcza księżycza nie w pełni zasłoniła słońce, dookoła niej widoczna była świetlista obrączka. Zaćmienie słońca kieruje nas też ku astronomii oraz ku zjawisku czasu, jego podziału. A także ku temu, w jaki sposób organizacja doby w relacji do czasu pracy wpływa na nasze bycie w świecie, przebywanie wśród innych i wyodrębnianie siebie jako podmiotu. Spróbujmy pomyśleć o tej wystawie, jak o czymś, co widzimy przez przydymioną szybkę, co tylko częściowo jest ujawnione. Co nie daje nam dokładnych recept i jasnych odpowiedzi, ale jest przejawem zaciekania, pytaniem o to, czego nie wiemy i w co wciąż chcemy się wpatrywać. Zdjęcie to zarazem jest dość niezwykłym przedstawieniem pracownika. Nie przy pracy, nie na stanowisku, ale i nie na pochodzie czy podczas strajku. Chwila przerwy wywołana przez zjawisko na niebie. Okulary czy maski spawalnicze nagle otrzymują nową funkcję.

Praca i wypoczynek jest projektem mającym na celu ukazanie nietypowego spojrzenia na pracę, odsłaniającym to, co nieuchwytnie, ulotne, sytuujące się poza zwyczajowym wyobrażeniem pracy i pracownika. *Praca i wypoczynek* zagłębia się w stagnacji, czasie wolnym i jego formach, marzeniach i fantazjach, fałszywych tożsamościach, formach przetrwania, frustracjach zaangażowania

EXHIBITION

LABOUR & LEISURE

CURATORS: Aneta Szyłak, Maks Bochenek
ARTISTS: Anders Bojen & Kristoffer Ørum, Kalle Brolin, Jane Cheadle, Maureen Connor, Roman Dziadkiewicz, Köken Ergun, Elżbieta Jabłońska, Hiwa K, Grzegorz Klamán, Zbigniew Kocysarz, Katarzyna Krakowiak, Joanna Malinowska, Ekta Mittal & Yashaswini Raghunandan, Ines Moreira, Jacek Niegoda, Cora Piantoni, Konrad Pustoła, Jadwiga Sawicka, Dominika Skutnik, Marek Sobczyk, Łukasz Surowiec, Michał Szlaga, Pilvi Takala, Milica Tomić, Anna Reinert, Zorka Wollny & Anna Szwajgier, Mariusz Waras, Julita Wójcik, Artur Żmijewski

In the photograph taken by a photojournalist from Gdańsk, Zbigniew Kosycarz, dated 1966, we can see employees of the Gdańsk Shipyard looking at a solar eclipse. In the annular eclipse, which occurred at that time, the moon's disc did not fully cover the sun and a luminous rim could be seen around it. The sun eclipse directs us towards astronomy and towards the phenomenon of time, its division. It also leads us to discover how the organization of twenty-four hours influences our way of being in the world, staying among other people and separating oneself as an entity. Let's make an attempt to consider this exhibition as something we observe through a dimmed glass and is only partially revealed. It does not provide us with exact formulas and clear answers but is a manifestation of interest, a question about something we do not know and continuously want to eye. This photo is at the same time a rather unusual representation of an employee. Not at work, not at the workplace but not at a parade or on strike either. A moment of pause provoked by a phenomenon in the sky. Spectacles or welding masks suddenly gain a new function.

Labour & Leisure is a project aimed at showing an untypical view on labour which reveals the intangible, the elusive hidden out of sight in typical representations of work and the worker. It seeks interest in stagnation, spare time and its forms, dreams and fantasies, false identities, ways of survival, frustrations of engagement and failures. A. condemned work, unappreciated, forced, casual, deheroized, precarious, additional or free work.

i porażkach. Praca pogardzana, niedoceniana, przymusowa, uboczna, odheroizowana, niepewna, dodatkowa, darmowa. Obsesyjna i niekończąca się. Gdy sięgaliśmy po temat pracy, ważne było dla nas wyjście poza samą jej reprezentację. Stąd pojawiają się tu marzenia, fantazje, sny, momenty relaksu, a nawet popisów. Ale wystawa mówi też o formach spędzania czasu na marginesie pracy i poza nią. O sposobach ucieczki, czy może raczej o płonnych nadziejach ucieczki, w niekończącej się spirali zajęć i uwikłań społeczno-ekonomicznych.

Wystawa *Praca i wypoczynek* zaplanowana została jako otwarte pole bez ukrywającej architekturę zabudowy. Zamiast tego mamy mobilne ściany i kina, które same stały się obiektem interwencji artystycznej. Granice pomiędzy tym, co jest, a tym, co nie jest dziełem sztuki, zostają zatarte. W tym polu rozrzucone zostały prace – możemy je, podobnie jak samą architekturę hali, obejmować wzrokiem z dystansu. Nie jest to wystawa w hali, ale w dialogu z nią, czy też – w relacji wobec niej. Przestrzeń jest tutaj sensem. Prace z jednej strony mają osobny byt, z drugiej strony poprzez otwarte pole relacji nakładają się z palimpsestową komplikacją. Przestrzeń sztuki jest tu również pokazana jako miejsce pracy, także tej, która została wykonana, a jej aktorzy zniknęli niezauważeni. Można powiedzieć, że istnieje nieustające napięcie pomiędzy architekturą hali, umieszczonymi w niej pracami, formami oraz widokiem za oknem, przez które widzimy wciąż aktywną Stocznnię Gdańską.

Aneta Szyłak, 2011

Obsessive and incessant. When we were reaching for the subject of this work, the core of our interest was to go beyond the work's very representation. Hence we have dreams, fantasies, moments of relax and even show-off. But this exhibition also recounts about ways of spending time on the periphery of work and beyond it. About ways to escape, or maybe rather vain hopes for escape in a never-ending spiral of chores and socio-economic entanglements.

Labour & Leisure exhibition has been set up as an open field without any hidden architecture of buildings. Instead we have mobile walls and cinemas that themselves became objects of an artistic intervention. Boundaries between what is and what is not a piece of art get blurred. On this field various works have been scattered – we can span them with our sight from a distance, together with the architecture of the hall. It is not an exhibition made inside a hall but in dialogue with it, or in relationship to it. The space is the substance here. On one hand works have a separate existence, on the other – through the open field of relations – they overlap with palimpsest complication. The art space is also shown here as a place of work, including the work that has already been done and its actors disappeared unnoticed. There seems to be a constant tension among the architecture of the hall, works accommodated in it, forms and the view outside windows, through which we can see the continuously active Gdańsk Shipyard.

Aneta Szyłak, 2011

KONTEKST KURATORSKI

MIEJSCE PRACY

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

POLITYKA

PRACA

MARCHEWKA

STAZYSTA

PRACA DARMOWA

CURATING CONTEXT

WORKPLACE

EVERYDAY LIFE PRACTICES

POLITICS

WORK

CARROT

INTERN

FREE LABOUR



KONTEKST KURATORSKI | MIEJSCE PRACY
 PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO | POLITYKA
 PRACA | MARCHEWKA | STAZYSTA
 PRACA DARMOWA

CURATING CONTEXT | WORKPLACE
 EVERYDAY LIFE PRACTICES | POLITICS
 WORK | CARROT | INTERN | FREE LABOUR

Zbigniew Kosycarz, Pracownicy Stoczni
 Gdańskiej patrzący na zaćmienie słońca,
 1966

Zbigniew Kosycarz, Employees of the
 Gdańsk Shipyard Looking at the Solar
 Eclipse, 1966

SHIPYARD FROGGER

MACIEJ SALAMON

2013, gra komputerowa

Shipyards Frogger to współczesna gra komputerowa oparta na grze Atari Frogger z 1981 roku. Tak samo jak w przypadku oryginału, chodzi o to by pomóc przedostać się bohaterowi gry – żabie na drugą stronę autostrady. Tym razem jest to ulica Nowa Wałowa w Gdańsku, która w zamyśle władz Gdańska ma oddzielać tereny postoczniove od Starego Miasta.

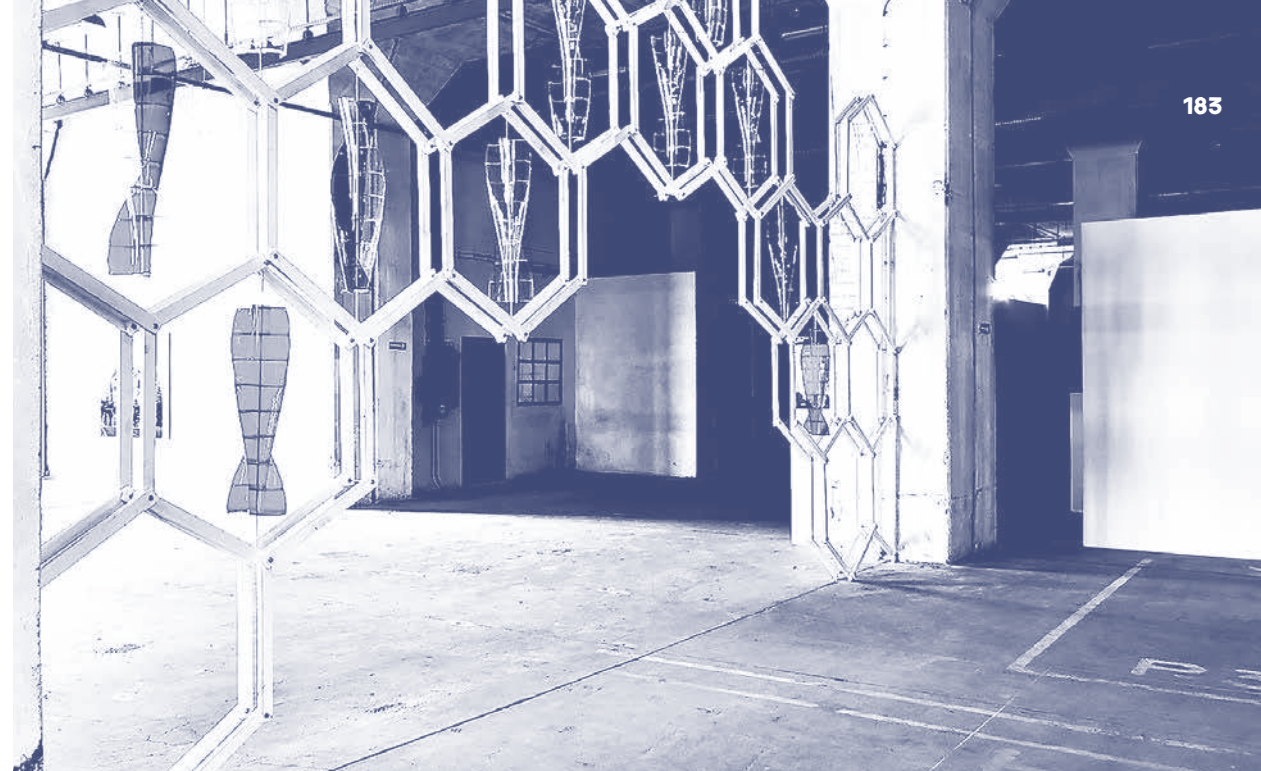


SHIPYARD FROGGER

MACIEJ SALAMON

2013, flash game

Shipyards Frogger is an online flash game based on classic arcade game Frogger from 1981. *Shipyards Frogger* refers to situation of Young City in Gdańsk. Authorities are trying to build highway thru the area of Shipyard, separating it from the city center. Help little frog to get to shipyard thru Nowa Wałowa highway.



WIATROWY UL

MAJA RATYŃSKA

2007, prezentacja instalacji
współautor instalacji: Konrad Zientara

Między budynkami ciśnienie wiatru rośnie i jego prędkość wzrasta. Legendy osiedlowe mówiły o możliwości „położenia się” na podmuchach wiatru. Koncepcja tej elektrowni powstała jako odpowiedź na pytanie, czy to dokuczliwe zjawisko dałoby się pożytecznie wykorzystać. Turbiny zostały dobrane na podstawie pomiarów prędkości wiatru na terenie osiedla – nie potrzebują nastawiania do kierunku wiatru, działają wydajnie także przy wiatrach o małej prędkości i są bardzo ciche. Na kształt kratownicy wpłynęły dwa czynniki – efektywne i atrakcyjne wizualnie „upakowanie” turbin i heksagonalny plan osiedla. Wybrane na lokalizację przejście jest charakterystycznym punktem orientacyjnym, leży w pobliżu centrum handlowego i placu zabaw oraz osiedlowego klubu kultury. Dzięki takiemu usytuowaniu, eleganckiej formie i cichej pracy „wiatrowy ul” może pomóc przełamać niepożądane stereotypy na temat elektrowni wiatrowych oraz stać się nowym symbolem osiedla.

WIND HIVE

MAJA RATYŃSKA

2007, presentation of installation
co-author: Konrad Zientara

In gaps between buildings the speed of wind increases. There are local legends about gusts so strong one can bend towards it and not fall on ground, lay down on them. The wind power station is an answer to how to change the gnawing phenomena into an advantage. The turbines were chosen after multiple point measurements of local windspeed. They are mented to work at variable wind conditions and are very quiet. Hexagonal framework design gives effective and attractive way to mount the turbins in the gap and brings the estate's urban plan in mind. The chosen localisation is not only one of the most windenergy reach points. Due to the neighbourhood of vital and cultural center of the estate, close vicinity of city transport and elegant form of honeycomb it becomes a landmark, which can help to change negative stereotypes about wind power stations and be the new symbol of the site / estate.

Praca powstała na bazie materiałów nakręconych przez artystę w okresie kilku ostatnich lat na terenie Stoczni Gdańskiej. Na terenach szykowanych pod przyszłe inwestycje lub nowe formy produkcji dokonuje się nieustających wyburzeń, czasami na terenach wybuchają także pożary. Z obszaru znikają historyczne dźwigi, z których część pracowała tu jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Żurawie od prawie stulecia decydują o unikalnym charakterze industrialnego pejzażu Gdańska. Materialna tkanka stoczni zaczyna zanikać, pod buldożerami giną modernistyczne hale, a łupem złomiarzy padają zabytki techniki. Materiał akumuluje całą serię wyburzeń, które Szlaga zdołał udokumentować. Pokazane w formie kojarzącej się z podglądem z systemu monitorowania nagrania pokazują nieodwracalne zmiany w materialnej strukturze niegdyś potężnego zakładu pracy. Video Szlagi wiąże wystawę *Materialność*, na której było pokazywane, bezpośrednio z materialnym i technicznym dziedzictwem stoczni.

KONTEKST KURATORSKI PRACA
MATERIALNA PERFORMATYWNOSC

This work is based on materials recorded by the artist within the Gdańsk Shipyard in the last few years. The locations which are to house new investments, or new forms of production, witness endless demolition – occasionally fires break out. Historic cranes, some of which date as far back as the Interbellum period, have disappeared. For almost a century, the cranes have determined the unique nature of Gdańsk's industrial landscape. The material tissue of the shipyard is worn out; bulldozers raze modernist halls to the ground while scrap collectors purloin historical machines. Szlaga managed to capture an entire set of demolitions. Reminiscent of surveillance footage, the images reveal irreversible changes to the material structure of a formerly powerful plant. Szlaga's work constitutes a direct link between the Materiality exhibition (where video was shown) and the material and technological past of the shipyard.

CURATING CONTEXT WORK
MATERIAL PERFORMATIVITY

IMHIBITION

Koncepcja *imhibition* narodziła się z dramatycznego poczucia bezradności wobec form złożonych o zmiennych parametrach i budowanej z nich mrocznej instytucjonalności, ukrywającej się i wymykającej poznaniu. *Imhibition* pozwala na subwersywne zmagania z instytucją-molochem. *Imhibition* to poruszanie się po pograniczu widzialnego i niewidzialnego, poznawalnego i tego, co ukryte, skryte programowo lub wstydliwie i nieświadomie. Imhibition to odkrywanie bezwładu instytucji, polityki i życia codziennego, szczelin między wyobrażonym porządkiem a realnym brudem, nieudolnością, zapomnianiem, przemijaniem.

Pojęcie *imhibition* to neologizm, który narodził się w toku poszukiwania dynamicznego antonimu pojęcia *exhibition* (ekshibicja, wystawa) z jego ekstrawertycznym obciążeniem. Imhibition to introwertyczny proces wchłaniania, aktywna absorpcja. Interesuje nas nie tyle powstrzymywanie procesów ekshibicji i ekspresji, ile odwracanie wektora działań. Imhibicyjne są więc wszelkie introwertyczne, intymne, implozyjne procesy twórcze – kumulujące i koncentrujące (krytyczną) energię, refleksję i refleks.

IMHIBITION

The idea of imhibition was born out of a dramatic helplessness in confrontation with complex forms characterized by changing parameters and institutional spaces for which they serve as a building material, and which, murky as it is, escapes re-cognition. Imhibition allows for a subversive struggle with the moloch-institution. *Imhibition* is moving on the edge of the visible and invisible, the recognizable and the hidden tucked away purposefully or unconsciously, bashfully. *Imhibition* is laying bare the inertia of institutions, politics and the everyday, discovering on the borders of the imagined order, a real filth, incompetence, forgetfulness, and the passage of time.

The notion *imhibition* is a neologism, coined as a dynamic antonym for the exhibition, with its extravert load. Imhibition is an introvert process of absorbing, an active absorption. Rather than being interested in blocking the processes of exhibition and expression, we focus on reverting a vectors of action. Imhibitional creative processes are introvert, private, implosive – those which accumulate and concentrate (critical) energy, reflection and reflex.

SUBIEKTYWNA HISTORIA GDAŃSKA

ANDERS BOJEN I KRISTOFFER ORUM

2011, performance

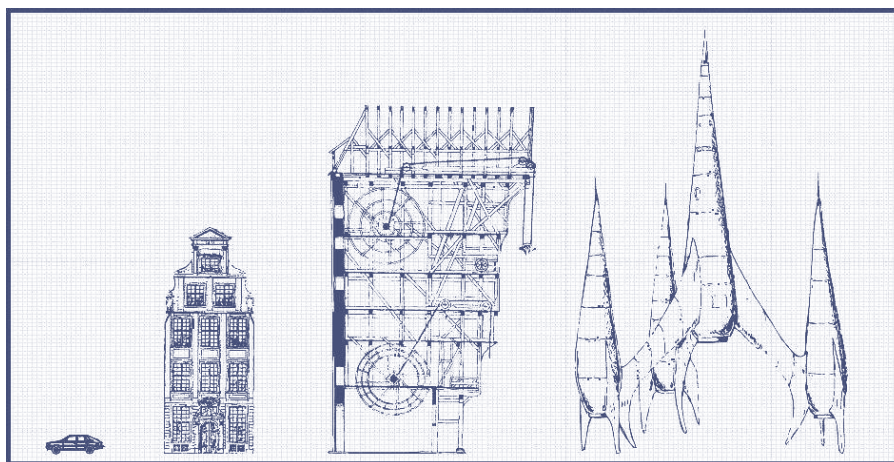
Subiektywna historia Gdańska to performatywny wykład na temat historii miasta widzianej oczami osoby cierpiącej na syndrom Alicji w Krainie Czarów – to zaburzenie neurologiczne powodujące u dotkniętej nim osoby zmianę percepcji własnego ciała, tak że traci orientację co do rozmiarów i kształtu swojego ciała (bądź jego części). Próbując stworzyć nową historię Stoczni i Gdańska, wykład skupił się na cechach fizycznych takich, jak rozmiar, waga i wygląd – porównał wydarzenia teraźniejsze i przeszłe, budynki i ludzi, jak również długość statków budowanych w Stoczni Gdańskiej ze statkami kosmicznymi Stanisława Lema oraz wysokość Fontanny Neptuna z pomnikiem na Westerplatte.

A SUBJECTIVE HISTORY OF GDAŃSK

ANDERS BOJEN & KRISTOFFER ORUM

2011, performance

A Subjective History of Gdańsk is a performative lecture on the history of Gdańsk as seen through the eyes of a person suffering from the 'Alice in Wonderland' syndrome – a neurological condition which alters the sufferer's body image making them confused as to the size and shape and size of parts of (or all of) their bodies. The lecture focused on physical qualities of scale, weight and appearance while attempting to produce a new history of the shipyard and Gdańsk – comparing past and present events, buildings and people, from the length of ships built at Gdańsk Shipyard with the spaceships of Stanisław Lem, to the height of The Neptune Fountain and the Westerplatte monument.

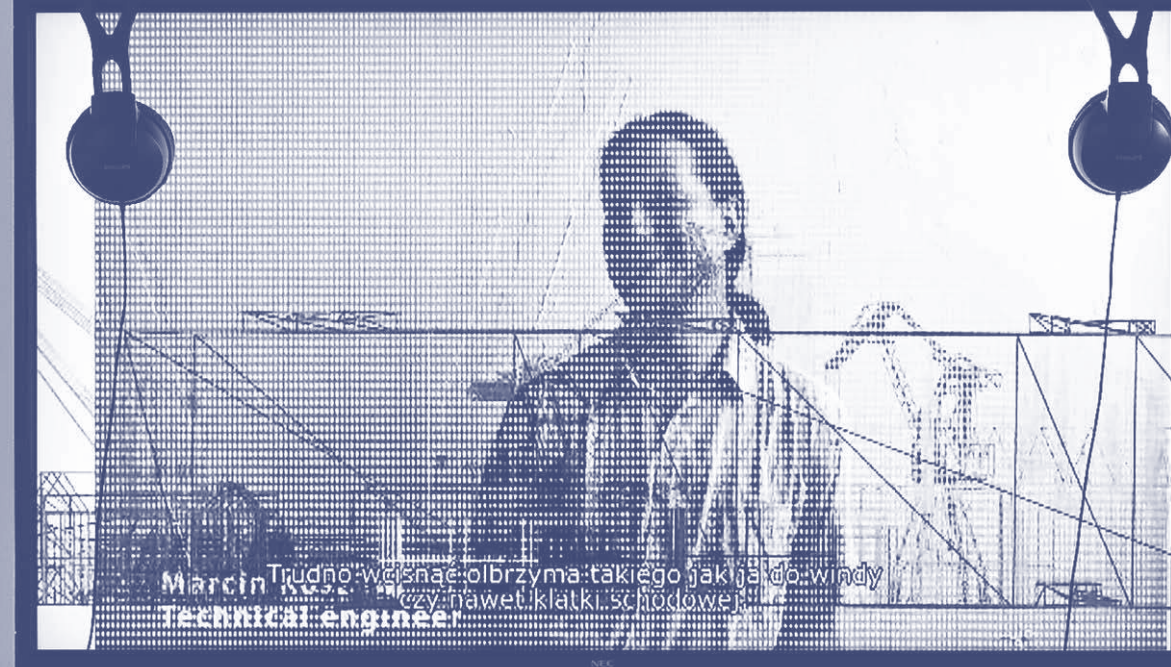


INHIBITION

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

INHIBITION

EVERYDAY LIFE PRACTICES



Trudno wejść na olbrzyma: takiego jak ja do windy
czy nawet klatki schodowej.

Marcin Kozłowski
Technical engineer



a w innych momentach czuję się w tym budynku bardzo mały.

Marcin Kozłowski
Technical engineer

UNIEZWYK- LENIE

Ostranenie (*estrangement*, udziwnienie, uniezwyklenie, defamiliaryzacja) to pojęcie zaproponowane przez rosyjskiego teoretyka literatury, Wiktora Szklowskiego. Jego wyrafinowana koncepcja formy poetyckiej przewidywała, że czytelnik ma natknąć się na coś dziwnego, co zmusza go do dotarcia do znaczenia, zamiast rozszyfrowywać znaczenie już obecne. Zadaniem formy poetyckiej jest przekształcać znane w dziwne. Wypychać nas z orbity automatycznych spostrzeżeń. Uniezwyklać to, co wydaje się tak znane, że aż banalne. Koncepcja Szklowskiego jest wołaniem o performatywność literatury i języka jako sposobu uczenia się na nowo. Dla Szklowskiego język poetycki różni się zasadniczo od języka zwyczajnego, prozaicznego. Czytelnik ma nie tyle odkryć zakodowane znaczenie, ile zyskać możliwość tworzenia znaczeń. Znaczenie nie jest więc czymś danym z góry, lecz wylania się jako możliwość dzięki formie, która nie tyle pokazuje, co autor chciał nam przekazać, ile sugeruje, jak mamy się tego dowiedzieć. Bertolt Brecht wykorzystywał w swoim teatrze politycznym efekt obcości (*Verfremdungseffekt*), by uniemożliwić widzom identyfikowanie się z postaciami i uczynić z nich bardziej krytycznych obserwatorów. Ideę uniezwyklenia porównywano często z koncepcją różni (*differance*) Derridy, która podnosi kwestie nie tylko różnicy, lecz także odroczenia, opóźnienia, jako warunku koniecznego wyrafinowanej myśli.

Zastanawiam się, czy koncepcja ta może być zastosowana w odniesieniu do wizualnego i czy dałoby się ją zastosować do twórczości innej kultury, która doświadczyła wstrząsów oraz przerw i która nie odwołuje się do tego samego zasobu wizualnego. Jak powiązać zaproponowane przez Szklowskiego pojęcie *estrangement* z wyrafinowaną koncepcją formy poetyckiej, która umożliwiłaby nam dotarcie do znaczenia w zwyczajnym – formy znalezionej? Czy praktyka kuratorska może być sposobem defamiliaryzacji zwyczajnego, codziennej formy? Jak możemy sprawić, by forma ta wyłoniła się jako źródło znaczenia i rozpoznać nośnik znaczenia w banalnym, codziennym, pragmatycznym i użytecznym?

ESTRAN- GEMENT

Ostranenie [*estrangement*] is a Russian word coined by the daring literary theorist Viktor Shklovsky. His refined concept of poetic form was a demand for something that appears strange and challenges the reader to arrive at a meaning rather than to decode a meaning that is already there. The poetic form is supposed to make strange from the known. To push us out of the orbit of automatic perceptions. To defamiliarise something that seems to be known to the point of banality. Shklovsky's concept is a call for a performative quality of literature and language as a vehicle of learning anew. Poetic language is dramatically different from ordinary prosaic language for Shklovsky. The form of engaging the reader was not to discover a coded meaning, but to pick up the possibility of actual meaning making. Thus meaning is not preconceived, but surfaces as a possibility thanks to the form that is not a submission of what the author wants us to know but how he or she would like us to learn about it. The estrangement or alienation effect [*verfremdungseffekt*] was used by Brecht in his political theatre as a technique that prevents the public from identifying with the character in order to make her or him a more critical observer. Shklovsky's idea of estrangement has often been compared with Derrida's concept of *differance* that sets up questions not only of difference but also as a necessary postponement needed for a refined thought.

The questions I am wondering around are whether such a concept can be moved into the field of the visual and whether it would be applicable to the work of another culture that has experienced ruptures and discontinuities and does not refer to the same visual reservoir. How to link the concept of estrangement coming from Shklovsky to a refined concept of a poetic form one that would allow us to arrive at the meaning with the vernacular – a found form? Can curatorial practice be a way of defamiliarising the vernacular, the everyday form? How can we make this form appear as a source of meaning and recognise the carrier of the meaning in the banal, the everyday, the pragmatic and the useful?

Uniezwyklenie niekoniecznie tłumaczy różnicę. Łącząc elementy, które wydają się nie mieć wspólnego mianownika, umożliwia ich obserwację, a czasem zaprzęga je do pracy. Pytanie na dziś brzmi, czy potrafimy komunikować się z innymi kulturami bez uprzedzeń i projekcji. Formy znalezione i *codziennosc* oferują wgląd w to, jak metoda uniezwyklenia nabiera kształtu i rozpada się. W jaki sposób powinniśmy patrzeć na formy potoczne, codzienne, by ujrzeć w nich możliwość stworzenia języka wizualnego, który nie musi być zakorzeniony we wspólnej historii sztuki?

U samego sedna idei *uniezwyklenia* tkwi kwestia obiegu form kulturowych. Takie jej postrzeganie wyrasta z powiązania poetyki Szklowskiego – przedstawiciela rosyjskiego formalizmu – i arabskiego terminu *taqseem*, oznaczającego zarówno improwizację muzyczną, jak i matematyczny lub geometryczny podział. Uniezwyklenie jest sposobem wzmocnienia potencjału i możliwości. Czy sam wybór i zmiana kontekstu tego, co zwyczajne, jest aktem uniezwyklenia? Nie chodzi tylko o czynienie rzeczy dziwnymi, lecz także o znajdowanie dziwności w nich samych. O implikowanie politycznego poprzez ponowne wprowadzenie pojęcia formy, zwłaszcza w powiązaniu z codziennością. W jaki sposób rozszerzyć zastosowanie pojęcia *uniezwyklenie* jako gestu poetyckiego wobec form codziennych, które nie były pomyślane jako *artystyczne*, ale mogą stać się takimi w wyniku gestu artystycznego zawłaszczenia i rekontekstualizacji?

Estrangement then does not necessarily translate differences. It engages elements that do not seem to be connected, places them under observation, and sometimes sets them to work. The timely question is whether we can engage with cultures without predefined approaches and projected interpretations. Found forms and ‘everydayness’ are entry points into the way the method takes shape and disintegrates. How do we look at vernacular forms as a possibility of inventing a visual language that does not need to be a continuity of our shared art history?

At the very core of *estrangement* there is the question of the circulation of cultural forms. The idea of considering the notion in this way arises at the intersection of the poetics of Shklovsky – a representative of Russian formalism – and the Arabic term *taqseem*, which means both a musical improvisation and mathematical or geometrical division. Making strange is a way to reinforce capacity and possibility. Is the very choice and recontextualization of the vernacular an act of estrangement? It is not only about making things strange, but about finding them strange. About how to implicate politicality through reentering the notion of form, especially to the relation of the vernacular. How to expand the estrangement as a poetic gesture into the use of the vernacular, that intentionally was not artistic, but can become such by the singular gesture of artistic appropriation and recontextualisation?

ESTRANGEMENT

KURATORZY: Aneta Szylak, Hiwa K
ARTYŚCI: Sherko Abbas, Shirwan Can & Horen Gharib, Shirwan Fatih, Gailan Abdullah Ismail, Maryam Jafri, Hiwa K, Poshia Kakil, Hüseyin Karakaya, Anton Katz, Reben Majeed, Rozhgar Mahmud Mustafa, Mattias Olofsson, Sener Ozmen, Diary Muhammad Osman, Joanna Rajkowska, Cengiz Tekin oraz Knutte Wester.

Istotę tego projektu stanowi zagadnienie cyrkulacji form kulturowych oraz uwarunkowanie funkcjonowania w obcości. Proponujemy rozważanie terminu na przecięciu poetyki Szkłowskiego – reprezentanta rosyjskiej szkoły formalnej – oraz arabskiego pojęcia *taqseem*, oznaczającego zarówno improwizację muzyczną, jak i podział matematyczny. Formy znalezione i „codziennosc” stanowią punkty wyjścia dla problematyki nadawania kształtu i stopniowego rozpadu. *Estrangement* działa poprzez elementy, które wydają się nie być ze sobą powiązane, poddaje je obserwacji i czasami wyzwala ich działanie. Co powoduje, że coś wydaje się lub staje się czymś dziwnym, a przez to szczególnie przemawiającym? W jaki sposób sami możemy posłużyć się dziwnością jako narzędziem estetycznym i poznawczym zarazem? Czy jest to twarz jako forma rzeźbiarska, czy jest to problem funkcjonowania w języku, czy też jest to demonstracja – zagadnienie formy znajduje się tu zawsze na pierwszym miejscu. Jako osoby pracujące nad tym projektem od wielu lat, staraliśmy się wyzwolić nasze spotkanie – czyli spotkanie ludzi wyrosłych w różnych kulturach i naznaczonych innym doświadczeniem politycznym – od obciążenia różnicą kulturową. Spotkanie jest możliwe w przestrzeni zaimprowizowanej. Ale też każde spotkanie jest w jakimś sensie niemożliwe, warunkiem spotkania jest wy-obcowanie – *estrangement*. Punktem wyjścia było dla nas poszukiwanie punktów wspólnych, takich jak wychodzenie z dyktatury i totalitaryzmu albo uformowanie przez działania kolektywne i autodydaktyzm. Nie przystępowaliśmy do projektu, mając za punkt wyjścia teorię postkolonialną, punktem wyjścia było lotnisko we Frankfurcie. Wystawa ta z jednej strony jest raportem ze stanu badań i warsztatów prowadzonych przez nas w latach 2008-2011 w irackim Kurdyście, z drugiej strony zaś jest próbą refleksji nad zmianami zachodzącymi w kraju, który w gwałtownych okolicznościach historycz-

ESTRANGEMENT

CURATORS: Aneta Szylak, Hiwa K
ARTISTS: Sherko Abbas, Shirwan Can & Horen Gharib, Shirwan Fatih, Gailan Abdullah Ismail, Maryam Jafri, Hiwa K, Poshia Kakil, Hüseyin Karakaya, Anton Katz, Reben Majeed, Rozhgar Mahmud Mustafa, Mattias Olofsson, Sener Ozmen, Diary Muhammad Osman, Joanna Rajkowska, Cengiz Tekin, Knutte Wester

At the very core of the project there is a question concerning circulation of cultural forms and the conditioning of operations in estrangement. The idea is to consider the term estrangement at the intersection of the poetics of Shklovsky – a representative of Russian formalism – and the Arabic term taqseem, which means both musical improvisation and geometrical division. Found forms and ‘every-day reality’ are points of entry into the way the project takes shape and disintegrates. *Estrangement* works with various elements that do not seem to be connected then places them under observation and sometimes sets them to work. What makes things seem or become strange, making them particularly appealing? How can we ourselves apply this strangeness as both an aesthetic and a cognitive tool? Is it a face as a sculpture form, is it a problem in the way we operate through language, or is it a demonstration – the question of the form is always put on the first place here. As people engaged in this project for many years, we have tried to liberate our meeting – a ‘gettingtogether’ of people who grew up in different cultures and scarred with different political experiences – from cultural difference’s bias. A meeting is possible in an improvised space. Yet every meeting is in a way impossible, as it is conditioned by *e-strangement*. The search for common points, such as recovery from a dictatorship and totalitarian system or the formation by collective actions and self-didactics, became our starting point. We did not embark into the project with a post-colonial theory in mind but we made Frankfurt Airport our point of departure. On one hand this exhibition is a report on the status of research and workshops conducted by us in 2008-2011 in Iraqi Kurdistan, on the other, it is an attempt to reflect upon changes taking place in the country which adopted democratic order in abrupt historical circumstances and underwent the shock therapy of the global economy system. We invited to

nych przyjął porządek demokratyczny i został poddany terapii szokowej globalnego systemu ekonomicznego. Do współpracy zaprosiliśmy osoby, które pracują nad interesującymi, naszym zdaniem, projektami w warunkach imigracyjnych lub też zajmują się problematyką funkcjonowania w innej kulturze. A także przyglądają się obcości wewnątrz własnej kultury i rodziny. Wystawa jest polem z odniesieniami do różnych systemów wiedzy – tych formalnych i tych nieformalnych. Na wystawie znajduje się także książka, która występuje tylko w jednym egzemplarzu. Książka ta funkcjonuje jako szkic, punkt wyjścia dla mającej się ukazać finalnej publikacji dokumentującej projekt i zarazem obiekt artystyczny, a także jako wystawa w książce. Mamy tu teksty naukowe, eseistyczne, interwencje wizualne i literackie. Uważny widz i czytelnik odnajdzie wiele związków pomiędzy książką a pokazywanymi pracami. Nie chcieliśmy tą wystawą stawiać hipotez ani konstatacji, pragnęliśmy raczej narysować szkic powiązań pomiędzy przestrzenią publiczną, plcią, dzieciństwem, lokalnością, politycznością i edukacją.

Aneta Szylak i Hiwa K, 2011

the project people who work on interesting – in our opinion – projects under immigration conditions, that deal with the issue of operating in different cultures or observe estrangement within one’s own culture and family. The exhibition is a field with references to various knowledge systems – formal and informal ones. You will also find here a book that was produced in a single copy. The book operates as a drawing, a starting point for the final publication documenting this project which is to be published. It includes scientific and essay writings as well as visual and literary interventions. An observant viewer and reader will find numerous connections between the book and the works displayed. This exhibition was not meant to create a hypothesis or statement, we rather strived to make a sketch of the links existing among public space, gender, childhood, locality, the politics and education.

Aneta Szylak & Hiwa K, 2011



Joanna Rajkowska, Rydwan, 2010

UNIEZWYKLENIE | BEZFOREMNE
DIALOGICZNOŚĆ | GLOB/ŚWIAT

ESTRANGEMENT | FORMLESS
DIALOGICITY | GLOBE/WORLD



MIGRACJA

RONALD VAN TIENHOVEN

2012, instalacja

*Coraz to z ciebie, jako
z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy?
stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatraczone?
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą?
– czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty
dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie!...*

Fragment (W pamiętniku) z dyptyku
vTyrtej – za kulisami,
Cyprian Norwid

30 listopada umarła moja matka. Miała 92 lata. Została skremowana w otwartym, luźno plecionym koszu z wierzbowych gałązek, nakryta surową bawełną. Prochy składają się w 99 % z niej samej, przynajmniej na tyle, na ile można mówić o czystości w świecie, w którym w zasadzie wszystko reaguje ze wszystkim. Tak twierdzą zwolennicy Spinozy i fizycy. Atomy są wytrzymałe, potrafią przetrwać eony. W tym czasie przemieszczają się z jednej całości do innej. Kosmolog Carl Sagan powiedział, (...) jesteśmy materią, z której powstają gwiazdy, wskazując tym samym na odwieczną wędrówkę od narodzin do śmierci i z powrotem, proces, który dotyka gwiazd i ludzi.

UNIEZWYKLENIE | POLITYKA
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

MIGRATION

RONALD VAN TIENHOVEN

2012, installation

*From you, as from burning
chips of resin
Fiery fragments circle far and near:
Ablaze, you don't know if
you are to be free,
Or if all that is yours will disappear.
Will only ashes and confusion remain,
Leading into the abyss?
– or will there be
in the depths of the ash a star-like
diamond,
The dawning of eternal victory!...*

(W pamiętniku) from diptych
Tyrtej – za kulisami,
Cyprian Norwid

On the 30th of November my mother died. She was 92 years old. She was cremated in an open basket made of loosely intertwined willow branches, and covered with unbleached cotton. Her ash is 99 % her, as far as the connotation of purity can be applied in a universe where everything is essentially interacting with everything else, at least perceived from the Spinozian and physicist's point of view. Atoms are durable. They survive aeons, and through aeons they migrate from entity to entity. As the cosmologist Carl Sagan put it, (...) *we are the stuff that stars are made of*, thus reflecting in the everlasting migrations from birth to death and back, a process that befalls stars and men alike.

ESTRANGEMENT | POLITICS
MATERIAL PERFORMATIVITY

WITH JIM WHITE ONCE UPON A TIME IN THE WEST

HIWA K I JIM WHITE

2011, performans

Gitar: Jim White

Harmonijka: Hiwa K

Występują: Karol Szewczyk – gitara basowa, Rafał Ringlewski – trąbka, Adam Skrzypkowski – trąbka, Tomasz Niedziela – puzon, Krzysztof Greń – perkusja, Ania Szuchiewicz – wokal, Beata Szalkowska – wokal, Zuzanna Ostrowska – wokal, Emilia Laskowska – skrzypce, Małgorzata Bury – skrzypce. Producentka: Natalia Grzebała

With Jim White Once Upon A Time In The West to projekt Hiwy K, będący efektem przyjaźni i długoletniej współpracy z byłym amerykańskim żołnierzem Jimem White, a obecnie wożnym w niemieckiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie artysta studiował. Dziesięciominutowy performance nawiązuje do finałowej sceny pojedynku w spaghetti-westernie Sergio Leone, „Once Upon A Time In The West”. Projekt z udziałem muzyków i wokalistek z Gdańska odtwarza ścieżkę dźwiękową słynnej sceny z muzyką Ennio Morricone. Praca zajmuje się problematyką redystrybucji dominującej kultury, zagadnień reprezentacji i kompetencji. Projekt był tematycznie związany z wystawą Estrangement.



UNIEZWYKLENIE | POLITYKA | WOJNA

WITH JIM WHITE ONCE UPON A TIME IN THE WEST

HIWA K WITH JIM WHITE

2011, performance

Guitar: Jim White

Harmonica: Hiwa K

Performers: Karol Szewczyk – bass guitar, Rafał Ringlewski – trumpet, Adam Skrzypkowski – trumpet, Tomasz Niedziela – trombone, Krzysztof Greń – the drums, Ania Szuchiewicz – vocal, Beata Szalkowska – vocal, Zuzanna Ostrowska – vocal, Emilia Laskowska – violin, Małgorzata Bury – violin. Producer: Natalia Grzebała

Hiwa K's project ...With Jim White Once Upon A Time In The West is an effect of his friendship and longterm collaboration with Jim White, American ex-soldier and now a janitor at the German Academy of Fine Arts, where the artist studied. The 10-minute performance makes reference to the final scene of the duel in „Once Upon A Time In The West”, Sergio Leone's spaghetti western. The project along with participation of Gdańsk musicians and vocalists reproduces the soundtrack of the famous scene to Ennio Morricone's music. The piece of work attends to the issues of redistribution of dominating culture, representation and competency. It was thematically connected with Estrangement exhibition.

ESTRANGEMENT | POLITICS | WAR

Zagadnienie niniejsze jest bardziej szczegółowo omówione w „Im-Mundus or Nancy's Globalized-World-Forming” Jeana-Paula Martinon’a, w: *Nancy and the Political*, red. Sanja Dejanovic (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

GLOB / ŚWIAT

W przeciwieństwie do Ziemi, którą można kontemplować z oddali, świat nie jest przedmiotem łatwo poddającym się kontemplacji. Świat ma zawsze charakter nieprzedmiotowy. Jak więc można zatem nadać światu sens bez zredukowania go do zwykłej reprezentacji: wirującej planety z mnogością ludzi na jej powierzchni? Innymi słowy – jeżeli świat nie jest przedmiotem, to w jaki sposób świat „się światowi”? Są to pytania, których niniejsze hasło Słownika spróbuje dotknąć. Celem tych zabiegów jest ujawnienie, jak inne rozumienie świata *może* ułatwić nam odnalezienie sensu w tym szaleństwie świata czy wobec faktu, że tak naprawdę to nie ma on wcale sensu (czyż potrzebne są nam tu przykłady?) – tym szaleństwie, czy też owym bez-sensie, często wywołującym naszą bezsilność czy też niemoc działania.

Na początek poszukiwań odpowiedzi na powyższe pytania, niniejsze hasło dokona zbliżenia dwóch pozornie sprzecznych terminów: globu i świata. Nie ma tu miejsca na szczegółowe analizy poszczególnych znaczeń żadnego z nich, niech zatem wystarczy stwierdzenie, że „glob” sygnalizuje globalizację – owe pluriversum procesów społecznych, łączących mrowie jednostek uwikłanych w bezustanne zabieganie, wymuszane najczęściej przez kapitalizm. „Świat”, dla kontrastu, oznacza „bycie” lub „dzianie się” świata i, jako takie, pojęcie to pozwala zachować horyzont przewidywalności (jeżeli *ja* zrobię to i to, wtedy *my* znajdziemy się w lepszym świecie lub świecie zubożonym). Różnica jest subtelna, ale zasadnicza: to pierwsze to termin abstrakcyjny, którego nigdy nie da się przekroczyć (czy umiemy wyobrazić sobie koniec globalizacji?), podczas gdy drugi termin jest konkretem, otwierającym możliwość zmiany (poprzez *bycie* w świecie i *bycie* częścią świata, wciąż trwamy przy nadziei, że globalizacja nam świata nie unicestwi).

Chociaż skonstrastowane, glob i świat nie są uwikłane w dialektyczną batalię jako siły przeciwne. Oba zajmują pozycje nie – naprzeciw siebie, ale równolegle – jak kreacja i destrukcja. W ten sposób, glob nie staje się przeciwnikiem świata, a świat nie jest w stanie wchłonąć globu (tak jak, na przykład, globalizacyjny recykling). Po prostu glob / świat zawsze przekraczają same siebie; to nadmiar, jaki nigdy nie da się zreabsorbować. Dlatego właśnie, dokonywanie wyboru między

GLOBE / WORLD

Unlike the earth, which can be contemplated from afar, the world is not an object that easily lends itself to contemplation. The world is always non-objectual. So how is one to make sense of the world without reducing it to a mere representation: a rotating planet with lots of people on it? In other words, if the world is not an object, then how does the world ‘world’? These are the questions that will be addressed in this Dictionary entry. The aim in attempting to address them is to uncover how a different understanding of the world can *perhaps* help us to make sense of the madness of the world or the fact that it never quite make sense (do we need examples, here?), this madness or this non-sense that often render us powerless and unable to act.

In order to begin addressing these questions, this entry will bring together two apparently contradictory terms: globe and world. There is no space here to unravel the specific meaning of these terms. Suffice to say that ‘globe’ simply stands for globalization, this pluri-verse social process that links up multitudes caught in an endless traffic ruled mainly by capitalism. The ‘world’ by contrast stands for the ‘being’ and ‘doing’ of the world and as such, allows it to retain a horizon of expectancy (if I *do* this, then we will *be* (in) a better world or worse off). The difference is subtle but crucial: the former is an abstract term that never allows itself to be overcome (can we imagine an end to globalization?), while the latter is a concrete term that opens up the possibility for change (by *being* the world and being *part* of the world, we remain hopeful that globalization will not annihilate the world).

Although contrasted, globe and world are not engaged in a dialectical battle as if opposite forces. The two take place not against each other, but simultaneously, as creation and destruction. In this way, the globe does not oppose itself to the world and the world cannot absorb the globe (i.e. recycle globalization, for example). Globe / world simply always exceed themselves; an excess that can never be reabsorbed. In this way, there is no point choosing between globe and world. We have to take both in consideration; we have to address both the creation and destruction of the globe / world. The globe takes place as we make the world, as the world makes sense of the globe (or fails to make sense).

This entry is explored in more depth in Jean-Paul Martinon, ‘Im-Mundus or Nancy's Globalized-World-Forming,’ in Sanja Dejanovic ed., *Nancy and the Political* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

globem a światem nie ma sensu. Oba musimy uwzględnić w swych rozważaniach; musimy zająć stanowisko zarówno wobec globalnej / światowej kreacji, jak i destrukcji. Glob uzyskuje swe miejsce wtedy, kiedy zaczynamy tworzyć świat, ponieważ świat nadaje sens globowi (lub ponosi klęskę w nadawaniu tego sensu).

Ten równoległy nadmiar nie stanowi tematu do rozmyślań, czegoś, co można analizować lub rozbierać na czynniki pierwsze. Glob / świat zawsze „jest” tym, co przekracza reprezentację. Glob / świat to siła rozpędu lub losowy rzut, ale nie w takim sensie, w jakim mówilibyśmy o przemieszczaniu (się) z jednego miejsca w drugie. Nie – glob / świat staje się rzutem przypadku w momencie przekraczania samego siebie, kiedy prowadzi do pojawienia się dobra, zła, poczytalności, niepo-czytalności. W pewien sposób, glob / świat przypomina istotę ludzką: pchającą się na świat, rzucającą się w świat czy wyrzucającą siebie na świat jak na śmietnik jako *świat*. W każdej sytuacji (czy to istoty ludzkiej, czy globu / świata) istotną jest postawa jego-człowieka lub jego-globu / świata: W jaki sposób każdy z tych bytów utrzymuje się przy życiu jako przypadek i to w momencie losowego rzutu?

Pytanie o postawę globu / świata sprowadza się znów do naszego pierwotnego pytania: W jaki sposób świat „się światowi”? Glob / świat „światowi się”, ponieważ jest losowym rzutem przypadku. Postawa, jaką świat zajmuje, to jego własna losowość. Ale taki rzut *nigdy* nie wyjaśnia, dlaczego zachodzi akt rzucenia. Jest to tylko kultywacją własnej losowości bez żadnej przyczyny (i tyle, bez względu na to, jak bardzo chcielibyśmy to zracjonalizować). Taki pogląd nie jest bynajmniej witalistyczny i nie redukuje wszystkiego do naturalnego, spontanicznego wzrostu; zamiast tego eksponuje konieczność i przygodność świata, jego aktualność. W ten sposób, odpowiadając na pytanie, jakie niniejszy Słownik formułuje jako odrębne hasło: świat „światowi się”, ponieważ nie jest w stanie zatrzymać własnej losowości, to znaczy: tworzenia i niszczenia siebie w nierównomierny sposób, co – istotnie – jest postawą, jakiej niepodobna kiedykolwiek uprzedmiotwić.

This simultaneous excess is not a theme of thought, something that can be analyzed or dissected. Globe / world ‘is’ always what exceeds representation. Globe / world is a thrust or a throw, but not in the sense whereby we would go from one place to another. No, the globe / world throws itself as it exceeds itself, as it develops: good, bad, sane, insane. In a way, the globe / world resembles a human being: pushing, thrusting and discarding itself into the world *as world*. In either case (human being or the globe / world), what matters is his, her or its stance: how does either of them maintain themselves in their lives as and in the throw?

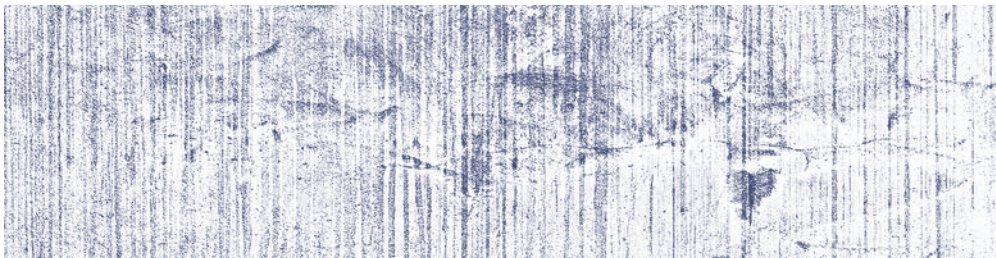
Asking about the stance of the globe / world comes down to asking again our original question: How does the world ‘worlds’? The globe / world ‘worlds’ because it is a throw. The stance of the world is its own throw. But such throw never explains why it is thrown. It just cultivates its own throw without reason (and this, however much we try to reason it). This is not a vitalist view and this does not reduce everything to a spontaneous natural growth; this exposes instead the necessity and contingency of the world, its factuality. In this way, and to answer the question that this Dictionary entry sets itself: the world ‘worlds’ because it cannot stop its own throw, that is, creating and destroying itself in unequal measure, a stance that indeed can never be objectified.

GAYA (E102) HORYZONT 3

LATIFA ECHAKHCH

2010, instalacja
Praca z kolekcji Frac Lorraine

Latifa Echakhch nie identyfikuje się z kulturą arabską i odwraca się od egzotyki – równie oczekiwanej, co pogardzanej. Instalacja składa się z linii ciągnącej się wzdłuż ścian galerii, 1,66 metra nad podłogą. Częściowo zmyta przez wodę, linia obiega całe pomieszczenie dookoła: panoramiczna, inspirująca z bładożółtymi strużkami spływającymi z głównego rysunku. Poziom 1,66 m odpowiada wzrostowi artystki, stanowiąc zapis obecności nieobecnego ciała – tego, które należy do artystki uwielbiającej nawiedzać swe własne prace jak duch. Gaya to nazwa marokańskiego barwnika spożywczego, który można też spotkać w arabskich sklepach spożywczych na terenie Francji. Substancja E102 to bynajmniej nie artystyczna substancja, ale egzotyczny artefakt: rozpuszczalna w wodzie farbka do jedzenia, często używana w ulubionych daniach kuchni bliskowschodniej i azjatyckiej jako niedrogi zamiennik szafranu. Będąc *najdroższą przyprawą świata*, szafran stał się przedmiotem fałszerstw i podróbek, zupełnie jak dzieło sztuki. Pozbawiona smaku Gaya E102 to podróbka, pozwalająca osiągnąć efekt jedynie stylistyczny: barwi jedzenie tylko po to, by stało się ono bardziej *apetyczne wizualnie*. Kwestia osądu estetycznego – osądu związanego ze smakiem – staje się tu estetycznym/ kosmetycznym zawłaszczaniem zwyczajnego przedmiotu. Tartrazyna zawarta w Gayi E102 może wywoływać niepożądane skutki uboczne, jak na przykład: pobudzenie, astma, alergiczne reakcje skórne i śluzówki nosa, zaburzenia widzenia, bezsenność, nowotwory z cechami mutagennymi i teratogennymi, zaburzenia koncentracji i zaburzenia behawioralne u dzieci, a także choroby autoimmunologiczne.



GLOB/ŚWIAT WERNAKULARNOŚĆ

GAYA (E102) HORIZON 3

LATIFA ECHAKHCH

2010, installation
Work from the collection of Frac Lorraine

Latifa Echakhch does not identify herself with the Arab culture, and turns away from the exoticism that is both expected and derided. Installation is composed of a line traced along all the walls of the exhibition room, 1.66 meters above the floor. Partly washed out by a spray of water, the line runs along the entire circumference of the room: a panoramic, seminal line with pale yellow liquid streaking from the trace. The level of 1.66 meters, corresponding to the height of the artist, inscribes the presence of an absent body—that of the artist who loves to haunt her own works as a ghost. Gaya is a Moroccan brand of food coloring which can also be found in Arab grocery stores in France. The substance E102 is a non artistic substance and an exotic artifact, a watersoluble food dye often used in popular Middle Eastern dishes and in Asian cuisine as an affordable substitute for saffron. As the *most expensive spice in the world*, saffron is the object of counterfeiting and forgery, just like a work of art. The insipid Gaya E102 fake is only used to obtain a *stylistic effect*: it dyes the food in order to make it visually more fit for consumption. The question of aesthetic judgment—judgment of taste—is here an aesthetic / cosmetic appropriation of an everyday object. The Tartrazine in Gaya E102 may produce possible side effects such as hyperactivity, asthma, skin and nasal allergic reactions, disturbances in vision, insomnia, cancer with mutagenic and teratogenic effects, attention deficit disorders and behavioral disorders in children, and even autoimmune diseases.

GLOBE/WORLD VERNACULARITY

BEHIND THE TIN SHEETS

EKTA MITTAL I YASHASWINI RAGHUNANDAN

2009–2011, video, 50 min
Zdjęcia: Paromita Dhar
Dźwięk: Budhaditya Chattopadhyay

...i w smutnym mieście Raissie biegnie niewidzialna nić, która wiąże na chwilę jedną istotę z drugą i zaraz się rozwiązuje, potem napręża na nowo między punktami w ciągłym ruchu, kreśląc nowe pospieszne figury, toteż w każdej sekundzie nieszczęśliwe miasto zawiera miasto szczęśliwe, które nie wie nawet o własnym istnieniu.

Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*,
przeł. Alina Kreisberg

Ten film ma wiele znaczeń, wyrusza, by zlokalizować i stworzyć mapę licznych symboli wędrownego świata (lub światów) robotnika – w domu, w mieście, w pracy, w metrze. Zaprzątnięty codziennymi sprawami – tymi prozaicznymi i magicznymi – wylania się on jako narrator. Film stanowi próbę zatarcia granicy pomiędzy kontrastującymi binarnymi wizjami miasta, takimi jak miasto–ogród i miasto *high-tech*, Bangalore i Bengaluru, lecz skupia się przede wszystkim na istniejących sprzecznościach oraz niejednoznacznościach miasta i miejskiego życia. Odchodzi od standardowych form realizmu i romansu, meandrując zamiast tego poprzez niejednorodną metamorfozę metropolii. W poszukiwaniu opowieści, filozofii i fantazji robotników, film wtapia magiczne elementy ich historii w realistyczne, zamieszkiwane przez nich otoczenie. Stopniowo narracja robotnika spotyka się z narracją miasta, pozostawiając widza z tym osobliwym poczuciem tam, gdzie jak stwierdza Jacques Rancière, *pamięć jest dziełem fikcji*.



GLOB/ŚWIAT PRACA

BEHIND THE TIN SHEETS

EKTA MITTAL AND YASHASWINI RAGHUNANDAN

2009–2011, video, 50 min
Cinematography: Paromita Dhar
Sound: Budhaditya Chattopadhyay

...in the city of sadness, there runs an invisible thread that binds one living being to another for a moment, then unravels, then is stretched again between moving points as it draws new and rapid patterns so that at every second the unhappy city contains a happy city unaware of its own existence.

Invisible Cities, Italo Calvino

There is no simple meaning to the film, it sets out to locate and map multiple meanings from the migrating world(s) of the worker – at home in the city, at work on the Metro, in his dailyness – the mundane and the magical – he emerges as the storyteller. The film attempts to blur the line between contrasting binaries of the city such as garden city and hi-tech city, Bangalore and Bengaluru; but instead work with the existing contradictions and ambiguities of the city and city life. It moves away from the standard forms of realism and romance, and instead meanders through the disparate metamorphosis of the city. In search of the workers' stories, philosophies and fantasies, the film will blend magical elements from their stories with the realistic environment that they inhabit. The narrative of the worker will meet the narrative of the city as the film gradually reaches its climax, leaving the viewer with an uncanny feeling where, as Jacques Rancière affirms, *memory is a work of fiction*.

GLOBE/WORLD WORK

PLACE BUDOWY

Place budowy są modelem wyznaczającym kierunek moich poszukiwań kuratorskich, myśl o nich towarzyszy mi w rozważaniach dotyczących przestrzeni ekspozycyjnej. Odnajduję w nich siłę, określone reprezentacje, propozycje tektoniczne. Place budowy to przestrzeń dosłowna, to pola, gdzie przecinają się: projekt, konstrukcja i innowacja technologiczna, gdzie uruchamiane są różne wymiary praktyk przestrzennych: społeczny, ekonomiczny i polityczny. To czynniki zespalające (mediatory w tworzeniu przyszłych projektów i przyszłych budowli) oraz przestrzenie pośrednie (miejsca efemeryczne, nie do końca jawne platformy, prekaryjne warunki). Na placu budowy odbywa się łączenie, zespalanie, zapośredniczanie. To niestabilne lokacje, gdzie mamy do czynienia z działaniem tymczasowym, improwizacją, konfliktami społecznymi i materialnymi. Na placu budowy to, co zaprojektowane, zaburzane jest przez nieoczekiwane otwierając przestrzeń na eksperymenty „procesualne” i „nieprzewidywalne”. Place budowy są obiektami procesualnymi i wobec nakładania się w nich różnych pól praktyki, są one wciąż aktywne, pracują i budują oraz generują pola [miejsca]. Place budowy towarzyszą badaniom nad przestrzenią. Performatywne place budowy produkują budynki i miejsca. Performatywne place budowy nie tylko towarzyszą, lecz także oferują sposoby podejścia do badań kuratorskich.

BUILDING SITES

Building sites is a conceptual model, my companion in reading and writing an approach to curatorial research on space. Building sites are generated by power and representation; they enunciate tectonic proposals. Building sites are literal spaces: they are the intersected fields of design, construction and research complicated by the social, economical and political dimensions of spatial practice. They are assembling actors (the mediators of projected futures and built projects) and in-between spaces (ephemeral places, semi-clandestine platforms, precarious conditions). Building sites are conjunctions, assemblages, middle things; they are contingent locations inhabited by temporal activities, improvisation and social and material conflict. At building sites the projected is interrupted by the unexpected, opening the space for “processual” or “contingent” experimentation. For building sites are processual entities, as fields are crossed and practiced; they keep acting / working [building], and continue generating fields [sites]. Building sites are companions to research on space. Performing building sites produce buildings and produce sites. Performing building sites, along as a companion, is a mode to address curatorial research.

ARCHEOLOGIA ODWROTNA

Artysta musi odnaleźć lub stworzyć sytuacje prawdziwe, czyli bazujące na stanie jego świadomości, a nie unikające jej; sytuacje, poprzez które dotrze do stanu bezpośredniości.

Dokonywane są próby zastosowania minionego, znalezione, odkopanego do sytuacji dzisiejszego człowieka wpłatanego w kulturę, którą tylko częściowo pojmujemy, i w cywilizację – służebną oraz niszczycielską zarazem.

Mamy więc do czynienia z archeologią odwrotną, z archeologią własną kultury.

Wyjście z biegu czasu teraźniejszego, liniowego w czas totalny lub beczczas. Kierunek tego biegu nie jest już wiążący, bo nie korzystam z pojęć rozwoju i postępu. Możemy dokonywać wielokierunkowych substytucji znaczeń. Poprzez wstawienie się w otoczenie lub sytuację stworzoną i rozumianą przed wiekami i poprzez doznania czasu oraz przestrzeni lub beczczasu odkopujemy ważne dla teraźniejszości znaczenia. Odwrotnie niż gdy przykładamy teraźniejszą świadomość – tu odgrzebujemy znaczenia przeszłości. To właśnie mam na myśli, mówiąc o archeologii odwrotnej.

Wkopywane obiekty. Substytucja upływu czasu przez zmianę sytuacji przestrzennej. Kultura i wiedza mówi nam, że to, co dawne i minione, odkopujemy. Działając zgodnie z wyżej opisanym impulsem, zakopaliśmy współczesne pozostałości.

(Później po latach powrót do zabiegów „odkopywania” – wkopane książki z warstwy Wyspy Spichrzów, wkopane i ukryte pod ziemią mięso).

Natura rządzi się swoimi prawami. Robiła to cały czas do tej pory, jedynie człowiek w długim i nieskończonym procesie swojego dojrzewania wyobraził sobie (przez jakiś czas, należy mieć jednak nadzieję, że momentami bywało inaczej), że są to prawa inne niż przynależne jemu. Trudno ustalić ścisłą kolejność przyczyny i skutku, wstawił się jednak takim pojmowaniem swojej kondycji w sytuację obserwatora, czyli kogoś wobec świata (przyrody, natury) zewnętrznego. Relacje

REVERSED ARCHEOLOGY

The Artist has to find or create situations that are authentic, i.e., based on her / his consciousness, situations through which an unmediated, direct condition can be reached.

We are trying to reconcile what is bygone, found, unearthed, with the situation of contemporary humans, entangled in a culture they only partly comprehend, and a civilization which at the same time serves and destroys us.

That is reverse archaeology.

To step out from the current of time, to leave behind the linear flow and immerse in a total time, or a not-time. The direction the current takes is no longer binding, since I don't use the notions of development and progress any longer. We can substitute meanings multi-directionally. Putting ourselves into an environment or a situation created and comprehensible ages ago, experiencing time and space or not-time we can unearth things which are important for the present. The reversal of the usual procedures when we unearth meanings from the past employing today's consciousness. That's reverse archeology.

Unearthed objects. The substitution of time flow through a change in the spatial situation. Culture and knowledge tell us, that things past and bygone must be unearthed. Acting on such an impulse I have buried today's remains.

(Years later a return to the „unearthing” – buried books from the „Granaries Isle” layer, buried meat, hidden in the dirt.)

Nature obeys its own laws. It always has, but humans in a long, yet unfinished process of „coming of age” have assumed that they might be in a position to take over (let's hope that at least sometimes it wasn't so, even for short periods). It is difficult to say what was the exact order of cause and effect, nevertheless we are notorious for understanding our role as that of observers, that is beings who are situated outside (outside nature, „wild life”, „world”). Thus relations and interventions would work only in one direction – we are shaping

i ingerencje miałyby więc zachodzić tylko w jednym kierunku – kształtujemy świat tak, jak kształtuje się przedmiot, zjawiska świata osłabiamy, pozbawiamy grozy, kanalizujemy i wykorzystujemy. Jest to sytuacja Pychy i Samoobrony. Bez szczeliny na interakcje i współdziałanie.

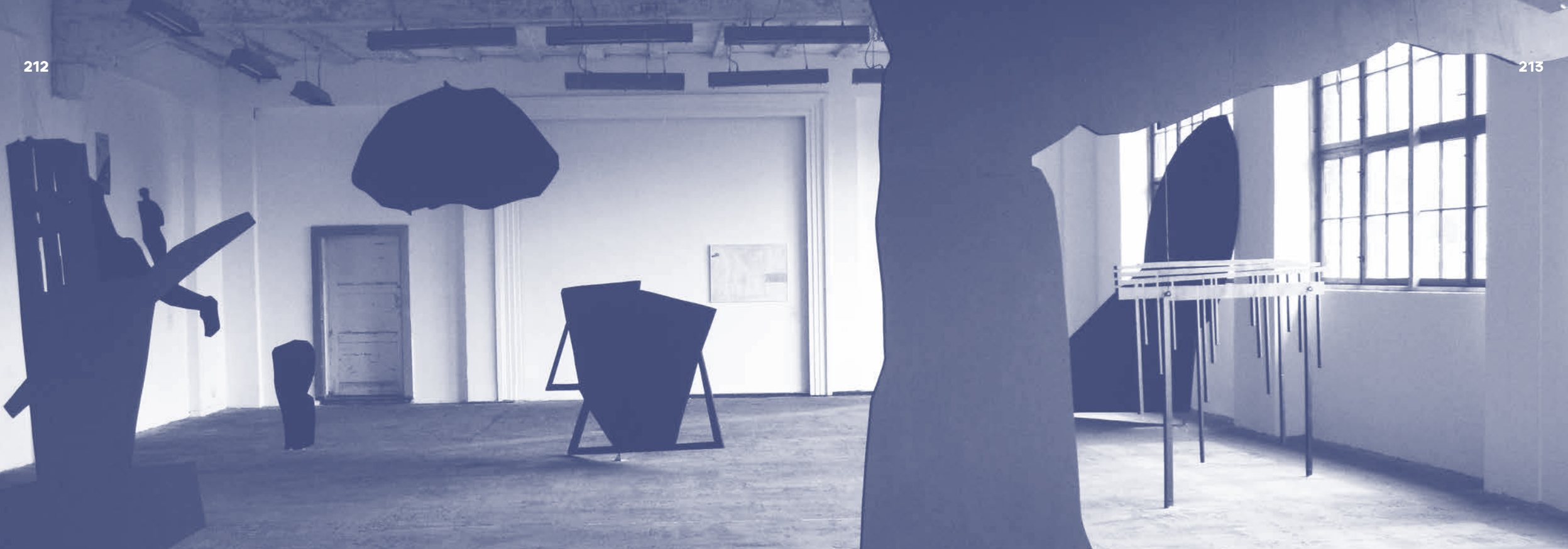
Jeszcze raz jest teraz miejsce na pytanie o relacje sztuki i rzeczywistości:

- 1** natura i jej prawa, człowiek i jego prawa;
- 2** człowiek i natura wewnątrz wspólnych im praw. Być może człowiek swoje obowiązki potraktował jako nadwyżkę praw.
- 3** Przeniesienie uwagi z pytań o substancję na pytanie o relacje. Jak gdyby przyznanie, że:
- 4** postać świata nie jest najważniejsza, zwłaszcza, że się zmienia;
- 5** relacje są tym, czym są i o co należy się troszczyć;
- 6** skoro świat jest, jaki jest, to jest jedynym kanałem łączącym nas ze sobą lub z tym, wobec czego ze światem razem stoimy. I to jest partnerstwo – wobec czynnika trzeciego, który jest i wewnątrz, i na zewnątrz tak zwanego świata, czyli nas i przyrody.

the world in the same way as we are shaping objects, we appease the world's phenomena, strip them of awe, channel them and make them subservient to us. We are driven by Hubris, we act in Self-defense, leaving not even the thinnest crevice for interaction and collaboration.

Again – here we should stop and ask about the relation between art and the real:

- 1** Nature and its laws (rights), humans and their rights
- 2** Humans and Nature. It seems possible that humans have „overdone” their responsibilities, overstepped their rights.
- 3** Turning our attention away from questions concerning substance and the focus on the questions concerning relations. As if to accept that:
- 4** The shape of the world is not all-important, and the more so because it is constantly changing;
- 5** Relations are what they are and what should be taken care of.
- 6** Since the world is at it is, it has to be the only channel, the only link between us, in relation towards each other or, perhaps, in relation to something vis-à-vis both humans and Nature. This is a partnership – vis-à-vis a third factor, which is present inside and outside the world, i.e. us and the Nature.



26.05 – 21.10.2012

WYSTAWA

WYSPA. TERAZ JEST TERAZ

KURATORZY: Dominik Kurylek, Anna Ptak, Ewa Małgorzata Tatar

WSPÓŁPRACA KURATORSKA: Wojciech Orlik

ARCHITEKTURA WYSTAWY: Krzysztof Skoczylas

ASYSTENTKI KURATORÓW: Wiktoria Koziół, Katarzyna Nalezińska, Marta Świetlik

OPRAWA GRAFICZNA WYSTAWY: Kaja Gliwa

ARTYŚCI: Agata Biskup i Przemek Czepurko, Mateusz Kula we współpracy z Aleksandrą Jach i Krzysztofem Skoczylasem, Mikołaj Moskal, Konrad Smoleński, Pavel Sterec oraz Zorka Wollny

PLACE BUDOWY

ARCHEOLOGIA ODWROTNA

26.05 – 21.10.2012

EXHIBITION

WYSPA. NOW IS NOW

CURATORS: Dominik Kurylek, Anna Ptak, Ewa Małgorzata Tatar

CURATORIAL COOPERATION: Wojciech Orlik

ARCHITECTURE OF EXHIBITION: Krzysztof Skoczylas

CURATORS'S ASSISTANTS: Wiktoria Koziół, Katarzyna Nalezińska, Marta Świetlik

GRAPHIC DESIGN: Kaja Gliwa

ARTISTS: Agata Biskup & Przemek Czepurko, Mateusz Kula & Aleksandra Jach and Krzysztof Skoczylas, Mikołaj Moskal, Konrad Smoleński, Pavel Sterec, Zorka Wollny

BUILDING SITES

REVERSED ARCHEOLOGY

Wyspa. Teraz jest teraz to prezentacja archiwum Fundacji Wyspa Progress. Dopelniają ją fragmenty archiwów artystów – dokumentacja trzydziestu lat działań artystycznych w Trójmieście, do której to tradycji odwołuje się Instytut Sztuki Wyspa. Na korpus wystawy w budynku dawnej szkoły budowy okrętów na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej składają się: fotografie, wycinki prasowe, książki i magazyny, ustne i pisemne relacje, druki, teksty, dokumenty, szkice artystyczne oraz materiały instytucjonalne. Demonstracyjna *dzisiejszość* tytułu, odsłania inną wystawę – trwający zaledwie dwa dni pokaz prac zorganizowany w październiku 1988 na Wyspie Spichrzów. Ten kawałek lądu wcinający się w Motławę, nie zmienił w zasadniczy sposób swojego oblicza przez te wszystkie lata. Jest taki jak wówczas, gdy rozgrywały się wydarzenia artystyczne utrwalone w dokumentacji. Dowcip materiału, z jakim przyszło nam pracować: fotografia w archiwum, odmawia zaświadczenia o tym, co minione, zamiast tego wskazując na uporczywość tego, co jest – owo nieustające *teraz*. Proponując Państwu doświadczenie teraźniejszości archiwum, nie chcemy dokonywać aktualizacji tego, co minęło, a raczej zachęcić do poszukiwania własnych ścieżek

Wyspa. Now is Now is a presentation of the Wyspa Progress Foundation's archive complemented by fragments from the artists' archives – documents covering the last thirty years of art activities in Trójmiasto a catch-all phrase for three cities: Gdańsk-Gdynia-Sopot. This creates a context and sets up the tradition of the Wyspa Institute of Art. At the exhibition we present photographs, press cuttings, books, magazines, and stories both oral and written, official documents, printed matter, etc. The title, which stands in clear opposition to all those marks of the past tense, points to another exhibition – a two-day long exhibition organised in October 1988 on the Granary Island. This tiny piece of land on the Motława River, has not changed since, and still looks the same as it did then. A practical joke of the materials we are working on: the archival photos, refuse to witness things passed and instead stress the persistent *now*. We propose the experience of the archive as a present, we don't turn to revive the past, and thereby open up another possibility, that of finding one's own paths among the memory traces left behind. Moving through this thicket of material, here and again we used to come upon the Wyspa Institute of Art records. Grzegorz Kłaman in



pośród zgromadzonych tu śladów pamięciowych. Poruszając się w gąszczu nieuporządkowanego w pełni materiału, natrafiliśmy na narrację samego Instytutu Wyspa... Grzegorz Kłaman w *Archeologii odwrotnej* (1985 / 92) opisuje doświadczenie *wstawiania* się w otoczenie wynikające z kopania w warstwach (ziemi), odgrzebywania, powodujące zaburzenie kierunkowego myślenia o czasie. Naszym doświadczeniem archeologicznym jest praca z materiałem dokumentacji. Wydobywa ona na powierzchnię wysiłek ciągłości leżący u podstaw formacji, którą obecnie jest Instytut Sztuki Wyspa. Zgromadzony przez lata w różnych instytucjach materiał do tej ciągłości odsyła, a sama instytucjonalizacja krzepnie niejako w momencie ucieczki od instytucji – szkoły, wystawy, galerii. Nieco wbrew temu, zamiast podążania wzdłuż linii czasu, proponujemy przejście przez archiwum kilkoma ścieżkami wytyczonymi przez kategorie, które pozwalają współczesnemu Instytutowi Sztuki Wyspa definiować się jako jednostka dyskursywna, wchodząca w intensywną relację z otoczeniem. Tymi kategoriami według nas są: miejsce, spotkanie, praca, mit. Wystawa, którą Państwo zobaczą / usłyszą / przejdą / przeczytają nie będzie już naszą wystawą. Każdy sam stworzy ją sobie w pamięci. Tym samym rozpadnie się też archiwum. Nie boimy się tego, chętnie porozmawiamy z Państwem, będziemy się starać bywać w Instytucie (choć nie jest to łatwe, mieszkamy na co dzień w Krakowie i Warszawie). Do współpracy zaprosiliśmy również artystów. W trakcie wystawy proponują oni działania, których znaczeń i odbiorców jeszcze nie znamy. Ich udział służy nie tyle reinterpretacji zastanego tu porządku, co odniesieniu do tego, co może się jeszcze wydarzyć.

Dominik Kurylek, Anna Ptak,
Ewa Małgorzata Tatar, 2012

PLACE BUDOWY
ARCHEOLOGIA ODWROTNA

BUILDING SITES
REVERSED ARCHEOLOGY

ULISSES, DŁUGA DROGA

JEAN CHRISTOPHE NORMAN

2014, performance

Zasadniczo De Certeau spaja koncepcje przestrzeni / mieszkania z koncepcjami czytania i pisania – jest pewien, że takie idiomatyczne poruszanie się po metropolii stanowi formę pisania lub rysowania – przywołując myśl o Artaud'zie w zakładzie dla obłąkanych – *lignes d'erre*, *szlaki włóczęgi* lub *błędne trajektorie*. Można sobie wyobrazić, że artysta pokroju Normana jest modelowym sprawcą działań w owej ekonomice znaków, zwłaszcza, gdy zmierzmy jego praktykę w kontekście infrastruktury sztuki, a nie – miasta. Szczególnie, że artysta praktycznie nie (re)prezentuje przedmiotów czy narracyjnego oglądu przestrzeni w swoich pracach, czego pożądam konsumenci dzieł sztuki i obywatele owej infrastruktury. Artysta pisze po powierzchni miasta kredą – w przeciwieństwie do graficiarzy używających toksycznych farb w sprayu – bo taki ma temperament. Nie zostawia zatem trwałych znaków na powierzchni miejskiej tkanki. Cytując De Certeau: Norman *wypożycza przestrzeń jako chwilowy przechodzień* i tworzy nowy język czy *nowe odmiany frazeologiczne*. Fakt znikania jego tekstów wraz z immanencją jego wideografii mają walor terapeutyczny o tyle, o ile pozwalają miastu odzyskać własne ja, a innym jej uczestnikom – wypracować od tego momentu nieobciążony niczym ogląd rzeczywistości.



PLACE BUDOWY KURATORSTWO
ARCHEOLOGIA ODWROTNA

ULYSSES, A LONG WAY

JEAN-CHRISTOPHE NORMAN

2014, performance

Crucially De Certeau collapses concept of space / dwelling with that of reading and writing – he is sure that idiomatonic movement through the metropolis is a form of writing and reading – think of Artaud in the asylum – *lignes d'erre*, *wandering lines* or *errant trajectories*. We might imagine an artist like Norman as a model operator in this economy of signs: especially if we measure his practice versus that of the infrastructure of art rather than the city, as he hardly produces an object nor a narrative view of the space that his work [re] presents – required by consumers of the artwork and citizens of its institutions. His writing, on the surface of the city, is done with chalk – unlike the toxic spraypaint of the graffiti artist – that is impermanent and leaves no marker in the strata of the urban fabric. To quote De Certeau Norman, *borrow the space like a transient* and produces a new language or *new turns of phrase*. The disappearance of his text and the immanence of his videography are therapeutic inasmuch as they let the city restore its self and other operators to develop their unencumbered views thereafter.

BUILDING SITES THE CURATORIAL
REVERSED ARCHEOLOGY

REKONSTRUKCJA RADIOWĘZŁA STOCZNIOWEGO

KATARZYNA KRAKOWIAK

2011, akcja radiowa, częstotliwość: 94,0 FM

Radiowęzeł był prawdziwym krwiobiegiem Stoczni Gdańskiej. Łączył i umożliwiał stały przepływ informacji w obrębie zamkniętego systemu. Obecnie część hal już nie istnieje, a z nimi – cały system połączenia radiowego. Rekonstrukcja radiowęzła zbudowana została na doświadczeniu jego twórców. Na nowo ożywiła przestrzeń komunikacyjną w obrębie aktywnej części Stoczni za pośrednictwem działania artystycznego. W ramach reaktywacji było można zapoznać się z historią radiowęzła, uczestniczyć w akcjach mobilnego nadawania na terenie Stoczni.

Specjalne podziękowania dla pana Stefana Kuklińskiego, wieloletniego animatora rozgłośni stoczniowej oraz dla pana Czesława Szultka.

2012, dokumentacja

Artystka prezentuje w tej pracy materiał zebrany w czasie próby rekonstrukcji zniszczonego radiowęzła stoczniowego, który miała zaprezentować w ramach *Alternativa* 2011. Okazało się, że demontaże jakie miały miejsce, doprowadziły do tak daleko idących zniszczeń infrastruktury stoczni, że nie jest już możliwe przywrócenie systemu i ponowne uruchomienie go...

Spotkanie Krakowiak z pracownikami Stoczni ostatecznie zaowocowało działaniem na dachu hali 90B pod tytułem *Human Antenna*. W ramach instalacji możemy zobaczyć wideo nagrane podczas jej akcji na dachu hali. Artystka nadawała na falach krótkich materiały z radiowęzła stojąc z anteną w rękę na skraju budynku. Praca zwraca naszą uwagę na problematykę materializacji projektu efemerycznego, na materialne źródła jej badań. W ramach przygotowanego pokazu zobaczyć można było urządzenia i obszerny zbiór dokumentów i taśm ofiarowanych przez ostatniego realizatora radia stoczniowego, Pana Stefana Kuklińskiego.

PLACE BUDOWY | ARCHEOLOGIA ODWROTNA
MATERIALNA PERFORMATYWNOSĆ

RECONSTRUCTION OF SHIPYARD'S BROADCASTING CENTER

KATARZYNA KRAKOWIAK

2011, radio-action, frequency: 94,0 FM

A broadcasting center system was a real blood circulation in the Gdańsk Shipyard. It connected and enabled a regular flow of information within a closed system. Currently some halls ceased to exist and together with them the entire structure of radio connections. The reconstruction of the PA system was built based on the experience of its makers. It animated the communication space within the active part of the Shipyard anew via an artistic action. As a part of reactivation the viewers could have the chance to familiarise with the history of the PA system and take part in mobile broadcasting actions within the premises of the Shipyard.

Special thanks to Mr. Stefan Kukliński – organizer of the shipyard broadcasting center system and to Mr. Czesław Szulck.

2012, documentation

This piece is comprised of materials collected by the artist as she attempted to reconstruct the radio broadcasting system in the shipyard during *Alternativa* 2011. It turned out that dismantlement work had interfered with the shipyard infrastructure to such an extent that the system could no longer be repaired or used...

Krakowiak's encounters with workers eventually led to the *Human Antenna* event that took place on the roof of hall 90B. The installation features a video of the event. Standing on the edge of the roof and holding an aerial in her hand, the artist broadcasted archival materials using shortwave frequencies. The work focuses on the problem of the materialization of an ephemeral product; on the material source of her research. The display includes various devices and tapes donated by an operator of the shipyard's radio broadcasting system – Mr. Stefan Kukliński.

BUILDING SITES | REVERSED ARCHEOLOGY
MATERIAL PERFORMATIVITY



BRAZOWE POKOJE / SZARE HALE

W przeciwieństwie do abstrakcyjnej przestrzeni galeryjnego white cube'a, w której prezentuje się zwykle sztukę współczesną, w przeciwieństwie do pustych, estetyzowanych fotografii przestrzeni architektonicznych – brązowe wnętrza / szare hale, to zaprzeczenie neutralności, przestrzeń wypełniona, zajęta. Stare pokoje, wnętrza historyczne, wnętrza opuszczone, okaleczone, popadające w ruinę, wnętrza przemysłowe, proste konstrukcje z blachy, płyt betonowych, plastiku, pełne wciąż żywych opowieści z przeszłości, których ktoś powinien wysłuchać. *Brązowe pokoje / szare hale* to odwrotność neutralnego, abstrakcyjnego sześcianu, a także odwrotność czarnego pudełka teatralnego. Niekonwencjonalna przestrzeń wystawiennicza wzmacnia performatywność otoczenia, aktywizuje zmysły, uwrażliwia na świat materialny, upływ czasu, barwę efemerycznych realizacji artystycznych.

Brązowe pokoje / szare hale to nazwa, którą proponuję dla przestrzeni niedoskonałych, rozbrzmiewających pustką i obecnością, uderzających swoją materialnością, która manifestuje się na różnych poziomach; przestrzeni z bogatą historią niknącą w mrokach czasu, pełną prawdziwych i wymyślonych opowieści. Ekspozycja *brązowych wnętrz / szarych hal* każe myśleć o oddziaływaniu historii i przeszłości, także o tym, jak alokować ją na potrzeby współczesnej publiczności: projekty, wydarzenia, performance, obecność widzów i aktorów – wszystko tu rozgrywa się równocześnie, nakłada na siebie, współbrzmi. *Brązowe pokoje / szare hale* pozwalają zobaczyć, jak możemy odmieniać praktyki wystawiennicze i kuratorskie. Konfrontacja z nasyoną przestrzenią brązowych pokoi / szarych hal to konfrontacja z niejasnymi / złożonymi kwestiami, z architekturą, której hybrydowość zwykle umyka naszej uwadze z braku narzędzi pozwalających na uchwycenie jej szczególnego charakteru.

BROWN ROOMS / GREY HALLS

In contrast to the abstraction of the white cube spaces widespread in contemporary art exhibition galleries, or in contrast to the empty and aestheticized photographs of architectural spaces, the brown room / grey hall is a figuration of non-neutrality in which space is occupied: old rooms, historical rooms, abandoned rooms, injured rooms, derelict, dismantled and inactive industrial hangars, rough architectures, concrete or plastic spaces are fertile and socially loaded with stories that are willing to rumble in space. *Brown rooms / grey halls* are the reverse of a neutral container of abstract cubes, as well as the reverse of black boxes from the performing arts. Non-conventional exhibition spaces amplify issues such as the performativity of space, the activation of the senses, or the presence of temporalities and the marks of passing time appropriation or the hues of ephemeral events.

Brown rooms / grey halls are my proposal to name the imperfect and incomplete spaces resonating with absences and presences, i.e., spaces physically present, with an intense materiality that is manifest in the accumulated layers, in the darkening through times and the real and imaginary stories they incorporate. Exposing at *brown rooms / grey halls* refers simultaneously to the effects of history and the past in space and the allocation of space for visitors: the pieces, projects, spaces, visits, performances and the actors are all parallel events that resonate. It is a spatial concept instantiating the understanding of what curatorial research on space, and exhibitionary activity, can produce. To tackle complex spaces as *brown rooms / grey halls* is to consider complex / unclear entities demanding tools capable of grasping and registering hybridity and complexity which is usually excluded from architectural representations.

WEJŚCIE / WYJŚCIE

SJEF HENDERICKX

2012, instalacja

W zniszczonych budynkach z czerwonej cegły rozrzuconych na terenie Stoczni Gdańskiej znaleźć można wielkie ilości gnijącego papieru. Można też natknąć się na niewielkie firmy odzyskujące metalowy złom i sprzedające go za granicę. Przez ponad 30 lat Sjeff Henderickx przerabiał papierowe archiwa na pulpę, redukując zawarte w nich informacje do pozostałości o charakterze archeologicznym o określonym kształcie, specyficznym kolorze i domniemanej funkcji. W Stoczni Gdańskiej Henderickx otwiera zakład wytwarzający papierowy brykiet z dokumentacji zgromadzonej przez administrację stoczni. Brykiety mogą być używane do podtrzymania ognia w piecach hutniczych.

INPUT / OUTPUT

SJEF HENDERICKX

2012, installation

In the dilapidated red brick buildings scattered around the Gdańsk Shipyard the wanderer will find numerous traces of rotting paperwork. One also encounters small businesses that remelt the shipyards scrap metals and sell it abroad. For more than 30 years Sjeff Henderickx has transformed paper archives into pulp, reducing their information to archeological traces of a certain shape, a specific color and a possible function. In the Gdańsk shipyard Henderickx will open a factory for the production of paper briquettes, made from former shipyard administrative papers. The briquettes can be used to keep the metal melting ovens burning.

BRĄZOWE POKOJE / SZARE HALE
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

BROWN ROOMS / GREY HALLS
MATERIAL PERFORMATIVITY

MATERIALNA PERFORMATY- WNOŚĆ

Koncepcja *materialnej performatywności* jest procesualnym i dość nieprzejrystym rozumieniem materialności, łączącym się z niestabilnością i otwierającym możliwość myślenia o produkcji. Zachęca ona do zintensyfikowania możliwości czytania i pisania pracy kuratora tak, by zbadać konceptualny tryb tej praktyki jako wychodzący poza czysto techniczne i praktyczne cele (stworzenie nowej wystawy). *Performatywność* nie może być zdefiniowana jako atrybut kartezjańskich obiektów technicznych, ani jako związek chemiczny czy inna dyskretna materia. Jest to raczej zestaw części, operacji i doświadczeń, połączonych i wspólnych (obiekt, instalacja, wystawa), które jednocześnie zaburzają i opisują jej rozliczne warstwy. Rozważanie *materialnej performatywności* jest sposobem na wzmocnienie nierozdzielnych więzów i połączeń w produkcji (sztuka, wystawa, wydarzenie), a jednocześnie wyjście poza jej efemeryczną i przypadkową procesualność (tworzenie, montaż), co pozwala na znalezienie / dodanie kolejnych warstw grubości do technicznej kompozycji układu. Badając na styku społecznego i technologicznego to, jak ludzka sprawczość komunikowana jest przez różnorakie techniczne obiekty, by lepiej zrozumieć rolę materiałów (*wiedza materialna*), Wanda J. Orlikowski pisze w kontekście nauki o organizacji:

„Wolę nie mówić o *materialnej agentywności*, gdyż to wydaje mi się zbyt podobne to podejścia prezentowanego przez teorię aktora-sieci i może w niezamierzony sposób zwieść nas na te same manowce niedostatecznego rozróżnienia pomiędzy aktywnością ludzką i działalnością technologiczną. Bardziej przydatne wydają mi się kategorie *ludzkiej agentywności* i *materialnej performatywności* (...) Z tego punktu widzenia realizacje materialne i ludzkie agentywności są zawsze wzajemnie powiązane (ludzka agentywność jest zawsze

MATERIAL PERFORMA- TIVITY

The concept of *material performativity* is a processual and somewhat opaque notion of materiality, engaging with instability and becoming, and offering an entrance to think about production. The concept invites one to intensify the possibilities of reading and writing exhibition making so as to explore a conceptual mode of practicing beyond the immediate technical and practical goals (assembling parts to create a new show). Performativity emerges and cannot be designed as an attribute of Cartesian technical objects, nor as chemical composition or other discrete matter. Rather it's the set of pieces, operations and experiences which conjunct and cohere (object, installation, exhibition) and simultaneously disturb and depict its many layers. To consider *material performativity* is to consider a mode of thickening of the uninterruptable networks and conjunctions in production (art, exhibition, event), and yet to go beyond its ephemeral and contingent processuality (the making, the set up), finding / allocating other coats of thickness to the technical assemblage of the initial set up. By focusing on the field of Organizational Knowledge, Wanda J. Orlikowski researches the intersection of the social and the technological and on how human agency is mediated through technological objects so as to understand the role of materials – material knowing – She states:

„My preference is not to speak about material agency as that seems too similar to actor-network accounts and may inadvertently lead us into the same difficulties of not adequately distinguishing differences between human activities and technological doings. Instead, I find the notions of human agency and material performativity more useful (...) In this view, material performances and human agencies are both

1. Wanda J. Orlikowski, *Material Works: Exploring the Situated Entanglement of Technological Performativity and Human Agency*, „Scandinavian Journal of Information Systems”, nr 1 / 2005, s. 185.

materialnie realizowana, tak jak realizacje materialne są zawsze inicjowane przez ludzką agencywność) i nigdy nie są dane a priori, lecz zawsze wyłaniają się tymczasowo w praktyce”¹

Materialna performatywność wiąże materialność z *ludzką agencywnością*, tworząc połączenia pozwalające rozprawić się z rzemieślniczą kreatywnością, efemerycznością i doświadczeniem tworzenia, które są istotne dla instalacji przestrzennej i wystawowej. By uczynić krok ku rozumieniu *wiedzy materialnej*, pragniemy zwłaszcza przeanalizować procesy produkcyjne, w których świadek uczestniczy w procesie tworzenia, działając realnie w fizycznym świecie. Orlikowski skupia się na wiedzy płynącej z praktyki i działania i podkreśla jej materialny i praktyczny wymiar: *wiedza jest zawsze materialna*. Materialność nie tylko komunikuje wiedzę, ale też tworzy ją.

EN—225

MATERIAL PERFORMATIVITY

implicated in the other (human agency is always materially performed just as material performances are always enacted by human agency), and neither are given a priori but are temporally emergent in practice”¹

Material performativity entwines materiality with human agency, involving the entanglements which help to debunk craft creativity, ephemerality, and the experience of the making, which are important to the spatial and exhibition installation. We want to specifically explore production processes in which the witness is participating in the process of making, an actual doer in the field, a stepping forth to explore material knowing. Orlikowski’s concerns focus on knowing from practicing and making, and underlines its material and practical dimension – knowing is always material. Materiality not only mediates, it builds knowledge.

1. Wanda J. Orlikowski, *Material Works: Exploring the Situated Entanglement of Technological Performativity and Human Agency*, „Scandinavian Journal of Information Systems”, No. 1 / 2005, p. 185.

WYSTAWA

MATERIALNOŚĆ

KURATORZY: Aneta Szylak, Ines Moreira, Leire Vergara, Arne Hendriks
WSPÓŁPRACA KURATORSKA: Maks Bochenek

ARTYŚCI: Lara Almarcegui, Rosella Biscotti & Kevin van Braak, Maureen Connor & Kadambari Baxi, André Cepeda & Eduardo Matos, Marcelo Expósito, Iñaki Garmendia, Martí Guixé, Sally Gutierrez, Lawrence Abu Hamdan, Sjeff Henderickx, Arne Hendriks, Mateusz Herczka, Ernst van der Hoeven, Katarzyna Józefowicz, Hiwa K, Grzegorz Kłaman, Kasia Krakowiak, Robert Kuśmirowski, MML STUDIO (Michał Mądracki, Maciej Mądracki, Gilles Lepore), Paulo Mendes, Lex Pott, Partizan Publik, Patrícia Azevedo Santos, Hito Steyerl, Michał Szlaga, Ronald van Tienhoven, Mariusz Waras, Jólán van der Wiel, Erlea Maneros Zabala, Silvia Zayas, Lisa Schmidt-Colinet & Alexander Schmoeger & Florian Zeyfang

Każdy z nas przybył tutaj z innego miejsca – każdy, naturalnie, został tym miejscem naznaczony. Spotkaliśmy się w przestrzeni niesamowicie bogatej w znaczenia. Skupiliśmy się na materialnym aspekcie zanikania stoczni. I choć nie rozpoczęło jeszcze budowy nowej dzielnicy, oryginalne konstrukcje i ich infrastruktura już przestają istnieć. Przez szereg lat Stocznia była głównym obiektem dziedzictwa przemysłowego, do którego powoli wdzierała się natura, stopniowo biorąc we władanie opuszczone przez ludzi stanowiska. Otaczają nas urządzenia i materiały do produkcji, ale również różne pozostałości, materialne odpadki. Wokół nas zaczęły pojawiać się nie tylko drzewa i inne rośliny, ale również zwierzęta – jeże, lisy, dzikie psy i koty, kuny i całe bogactwo ptaków. Żyjemy wspólnie w tym przedziwnym środowisku. Wszędzie jest kurz, ogromne ilości kurzu. Co krok coś cieknie, coś pleśnieje. Drewno, cegły, beton. Stal. Farba. Warstwy farby, jedna pod drugą. Istnieją jednak specyficzne stosunki oparte na wartości zamiennej oraz związek logistyczny między tym a innymi miejscami. Nie wiemy, co przewozi się na budowanych tu statkach, ani dokąd one płyną. Być może służą do transportu surowców albo broni, może wykorzystywane są do handlu ludźmi. Rzecz wyprodukowana w jednym miejscu może odegrać ważną rolę na drugim końcu świata... *Bardzo chcę stąd wyjechać*, powiedział do mnie dwudziestolatek spotkany w górach w pobliżu

MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

PRACA | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE

ZACZAĆ OD ŚRODKA | PLACE BUDOWY

EXHIBITION

MATERIALITY

CURATORS: Aneta Szylak, Ines Moreira, Leire Vergara, Arne Hendriks
ASSOCIATE CURATOR: Maks Bochenek

ARTISTS: Lara Almarcegui, Rosella Biscotti & Kevin van Braak, Maureen Connor & Kadambari Baxi, André Cepeda & Eduardo Matos, Marcelo Expósito, Iñaki Garmendia, Martí Guixé, Sally Gutierrez, Lawrence Abu Hamdan, Sjeff Henderickx, Arne Hendriks, Mateusz Herczka, Ernst van der Hoeven, Katarzyna Józefowicz, Hiwa K, Grzegorz Kłaman, Kasia Krakowiak, Robert Kuśmirowski, MML STUDIO (Michał Mądracki, Maciej Mądracki, Gilles Lepore), Paulo Mendes, Lex Pott, Partizan Publik, Patrícia Azevedo Santos, Hito Steyerl, Michał Szlaga, Ronald van Tienhoven, Mariusz Waras, Jólán van der Wiel, Erlea Maneros Zabala, Silvia Zayas, Lisa Schmidt-Colinet & Alexander Schmoeger & Florian Zeyfang

As curators of this exhibition we are coming together from a diversity of positions connected to the usual locations of our respective practices, but coming also to a site that is extremely loaded with meanings. Our focus turns towards the disappearing material substance of the shipyard. The new city quarter has not yet started to be built, but the original structure and facilities are fading from existence. For a number of years the shipyard has been a conglomerate of industrial heritage, nature overtaking empty lots no longer in use by humans. We are surrounded here by devices and materials for production, but also by leftovers, by material waste. Not only trees and plants, but hedgehogs and foxes, wild cats and dogs, alongside martens and a number of birds were implicated with us in this strangely bonding environment. And dust, dust, dust everywhere. Leaks and molds. Wood, bricks, concrete. Steel. Paint. Layers and layers of paint. There is though a specific logistic and exchange value relations between here and elsewhere. We do not know what the ships built here carry and to where. Maybe they will transport raw materials, maybe arms, maybe they will traffic in humans. Something produced in one place may have had a strong impact on a completely different location. *I really want to leave here*, a twenty-something young man once told me in the mountains near Duhok. *I tried to sell my kidney, but the people putting it*

MATERIAL PERFORMATIVITY

WORK | BROWN ROOMS / GREY HALLS

STARTING FROM THE MIDDLE | BUILDING SITES

Duhok. *Chciałem sprzedać nerkę, ale ludzie, którzy mieli się tym zająć zniknęli. Może ty mogłabyś mi pomóc?* Nie spostrzegłam w jego oczach strachu przed tym, co miał zamiar zrobić. Widziałam w nich tylko determinację i rozpaczliwe pragnienie ucieczki oraz żal, że nie udało mu się go jak dotąd zrealizować. Geografia polityczna utowarowionych ludzkich narządów ujawniła mi się tu w całej okazałości. To jest nasze życie w materialnym świecie. Nie tylko mamy do czynienia z substancjami materialnymi, ale sami coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, że nasze ciała też są materialem. Ich części mogą być nie tylko przeszczepiane, przekształcane czy odtwarzane. Nabrały wartości handlowej w wyniku gromadzenia i utowarowienia komórek macierzystych i organów, a także obrotu nimi. Medycyna, a zwłaszcza genetyka i transplantologia, całkowicie zmieniły podejście do ludzkiego ciała i tego, czym może się ono stać. Nowa materialność to nowa dziedzina, w której wszyscy zostaniemy ujęci w ramy złożonego systemu związków panujących w świecie materialnym, z oferowanymi przez niego możliwościami, z jego wielowymiarowością, dotykalnością i performatywnością. Wystawa *Materialność* jest więc grupowym wysiłkiem nawiązania stosunków z materiałem przy pomocy wizualności i namacalności.

Aneta Szylak, 2012



Maureen Connor, Kadambari Baxi, *Formica Faux Real*, instalacja, 2012

together disappeared, can you maybe help me with that? There was no fear or horror in his eyes at what he wanted to do to himself. Only determination and a desperation to go elsewhere and regret that it wasn't happening. The political geography of commodified bodily material was coming into being in front of my eyes. We are the material world. Not only, because we are dealing with material substances, but we are ourselves living in a growing awareness that the body is the material itself. Not just the material, that can be transplanted, transformed, and replicated, but also receives commercial value by accumulation, circulation and commodification of stem cells and body parts. Medicine, especially genetics and transplantology have completely changed views on what the body is and what it could become. New materiality is becoming a field, in which we all find ourselves as part of complex relations within the material world, its capacity, dimensionality, tactility and performativity. Thus *Materiality* is our group attempt to open up by the means of visibility and graspability a field of relationship with the material.

Aneta Szylak, 2012

Po przybyciu do Stoczni Gdańskiej zupełnie tracimy dystans. Nasze ciała i umysły są pobudzone. Każdy skrawek materii zmusza nas do odczytywania ukrytych w nim znaczeń. Przypomina się Magnitogorsk, miasto położne u stóp góry czystego żelaza, w którym rozpoczęła się rosyjska rewolucja przemysłowa, a również – w pewnym sensie – jej upadek. Nie pierwszy raz góra okazała się początkiem potężnej, materialnej narracji... Dowiadujemy się, że coś tak prozaicznego, tak prawdziwego i jednoznacznego jak Stocznia stało się ośrodkiem polskiej świadomości politycznej i materialnej, który po pewnym czasie ulega zniszczeniu. Taka jest prawda materii. Być może Stocznia Gdańska jest ucieleśnieniem tezy Georges’a Bataille’a, jakoby człowiek stawał się przedłużeniem jego własnych narzędzi. Po drugiej stronie muru z czerwonej cegły ciało (robotnika) zmienia się w arkusze blachy, spawane żelazo, żurawie, statki. Staje my się potężną siłą produkcyjną Stoczni i częścią jej materialnej obecności. Jesteśmy w niej zagubieni. Była Stocznia produkuje nie tylko wewnątrz naszych umysłów. Stał przekształca w statki, wodę w rdzę, powołuje do życia kurzy, kwiaty, ślimaki, ludzi, administrację, historię, politykę. Tych, którzy przekroczą jej bramy, zmusza do podnoszenia metalowych pozostałości, opukiwania palet, sprawdzania, czy z zardzewiałych rur pocieknie woda, zbierania ślimaków po ulewnym deszczu. Wszystko, co się tu dzieje, jest inne niż świat na zewnątrz, za ogrodzeniem. Wszystko, co tu powstaje, od statków aż po ślimaki, jest częścią życia Stoczni. Istnienie świata zewnętrznego jest właściwie wielce wątpliwe. Życie w Gdańsku, a może nawet w całej Polsce, jest równoznaczne z życiem w Stoczni. Właściwie (na wystawie) jest tylko jeden autor, jest nim Stocznia Gdańska. Ale przez cały czas ma się tę świadomość, że te narzędzie umożliwiając nam produkcję, przejmują nad nami władzę. Dlatego stocznia musi stać się ofiarą. Jej materialne elementy muszą ulec rytualnej destrukcji, tak, by dalej mogło się ziścić nasze ambiwalentne marzenie o wolności.

Arne Hendriks, 2012

Proponuję podejście wykorzystujące pojęcie *materialności performatywnej*. Jest to procesualna i dość zawila koncepcja materialności, oparta na niestabilności i stawianiu się. *Materialność performatywna* po prostu się pojawia i nie da się jej zaprojektować w taki sposób, aby stała się właściwością kartezjańskich obiektów technicznych, związków chemicznych czy innych nieuchwytnych materii. To raczej zestaw współlistniejących i spójnych fragmentów, działań i doświadczeń (obiekt, instalacja, wystawa), które jednocześnie przed-

Upon entering the Gdańsk shipyard we lose the ability to keep our distance. Our minds and bodies become productive. We’re forced to see meaning in all its material fragments. It recalls Magnitogorsk, the city at the foot of a mountain of pure iron that initiated Russia’s Industrial Revolution, as well as, in some ways, its failure. The mountain as the author of a grand material narrative... It is telling that something so banal, so real, so straightforward as a shipyard has become the center of Polish political and material consciousness, and at the same time its deception. This is the truth of the matter. Perhaps the Gdańsk shipyard embodies Georges Bataille’s belief that the user of the tool becomes its extension. Upon transgressing its iconic red-bricked walls the (worker’s) body transforms into steel plates, welding irons, cranes, ships. We become its mighty productive force and its material presence. And we’re lost in it. The shipyard within us produces and transforms steel into ships, water into rust, into dirt, into flowers, into snails into people into administration into history into politics. It forces those who enter to pick up scraps of metal, kick a pallet, tap water from old rusty pipes, collect snails after a rain shower. Everything you do within its walls is different from the outside. Everything that is produced on the inside, from ships to snails, is part of its presence. But it’s doubtful if there actually is an outside. To exist in Gdańsk, perhaps even Poland, means to exist within the walls of the shipyard. There is only one author here: Stocznia Gdańska. At the same time there is an awareness that the tool that facilitates our primary desires of production by this very fact enslaves us. That’s why the shipyard needs to be sacrificed. Our ambivalent desire for freedom is ritualized in a continuous destruction of the shipyard’s material presence.

Arne Hendriks, 2012

My proposal is to think through the concept: material performativity, a processual and somewhat opaque notion of materiality, engaging with instability and becoming. Material performativity emerges and cannot be tailored / designed as an attribute of Cartesian technical objects, nor as chemical composition or other discrete matter. Rather it’s the set of pieces, operations and experiences conjoining and cohering (object, installation, exhibition) which are, simultaneously disturbing and depicting its many layers. To consider material performativity is a mode of thickening the uninterrupted networks and conjunctions in production (art, exhibition, event), and yet to go forth from its ephemeral and contingent processuality (the making, the set up), finding / allocating other coats of “thickness” to

stawiają i niszczą tworzone przez siebie warstwy. Wykorzystanie *materialności performatywnej*, to sposób zacieśnienia związanych ze sobą sieci i stosunków produkcji (sztuka, wystawa, wydarzenie), a także z ulotnej i uwarunkowanej procesualności (tworzenie, organizacja), rozwiązywanie i podział tych splecionych ze sobą warstw w kierunku technicznej realizacji. Pojęcie to umożliwia lepsze odczytywanie, pisanie o i *tworzenie wystaw*, czyli badania konceptualnego trybu działania, który wykracza poza cele techniczne i praktyczne (zstawianie fragmentów, z których ma powstać nowa wystawa). Uważam, że branie pod uwagę materialności i procesualności jako elementów tworzących *materialność performatywną* w miejscu tworzenia wystawy jest sposobem na poszerzenie potencjału kuratorskiego projektu.

Inês Moreira, 2012

Podejście, jakie przyjęliśmy wobec Stoczni Gdańskiej, uwzględniające przede wszystkim jej materialność, stworzyło możliwość odniesienia się do materialnej konieczności, której poddane są zarówno podmiot jak i przedmiot. Stocznia jest środowiskiem, w którym różnego rodzaju materiały nieustannie odsłaniają się przed nami w powiązaniu z podmiotami, których życie zależy od Stoczni. Tak więc w pewien sposób podążamy za współczesnymi myślicielami, którzy usiłowali pojąć tajemnicę egzystencji wszystkich żywych organizmów, w tym samym stopniu ludzi co innych stworzeń. W podobny sposób myśli Tim Ingold, sugerując, że powinniśmy traktować rzeczy jak część świata ożywionego, jako naszych współtowarzyszy. Propozycja ta zakłada, że zdolność wpływania na rzeczywistość krąży w formie generatywnego przepływu między wszelkimi bytami, w tym ludzkimi i nieludzkimi, materialnymi i niematerialnymi, naturalnymi i kulturowymi, żywymi i nieżywymi. A zatem – materiały i podmioty, jak także dzieła sztuki umieszczone w budynku goB, powinny być postrzegane jako czynne składniki tworzące środowisko Stoczni Gdańskiej. Nie powinno się ich więc traktować jako martwe przedmioty, lecz jako czynnych uczestników ożywionego świata. Biorąc pod uwagę powyższe pojęcie materialności nie powinno się zawężać go jedynie do określonych właściwości materiałów znajdujących się w danym kontekście. Wprost przeciwnie, trzeba rozpatrywać je bardzo szeroko, z uwzględnieniem możliwości ujęcia w nim *bytów społecznych*, na które niezaprzeczalny wpływ ma materialność – organiczne życie, bez końca tworzące nowe formy.

Leire Vergara, 2012

the technical assemblage of the set-up. The concept invites us to intensify the possibilities of reading and writing exhibition making so to natuexplore a conceptual mode of practicing beyond the immediate technical and practical goals (assembling parts to create a new show). I believe that thinking of materiality and processual activity as part of material performativity at the installation site is a mode to expand the potentiality of the curatorial project.

Inês Moreira, 2012

To think Gdańsk Shipyard through the notion of materiality has meant, for us, the opportunity to reflect upon the attributes of the material regime in which subjects and objects are all immersed. For us, the shipyard is the environment in which materials of different kinds continually unfold in relation to the subjects that have made a living there. So in a way, this means to follow contemporary thinkers’ approaches that have tried to comprehend the existence of all living organisms, applying this to us human beings as much as to organisms of other kinds. Tim Ingold means this kind of reflection when he suggests bringing things into life, so to say, to acknowledge that things are in life, as much as human beings. This proposition defends an agency that circulates as a generative flux between all the different entities being these: human and non-human, material and immaterial, natural and cultural, lived and non-lived. Following considerations as such, the shipyard, the materials and subjects that everyday inhabit it, and the art works that temporarily occupy the goB building should be regarded as active constituents of this environment. Therefore, they should not be identified as fixed things, but rather active practitioners engaged with its lifeworld, that is, that materials that should be taken as holders of singular histories. Following the above, the notion of materiality in this programme shouldn’t be limited to the specific qualities of the materials that can be found in such a particular context, on the contrary this concept should be considered in its full capacity to address the *social lives* that occur in them, this is an organic life that continuously generates new formations.

Leire Vergara, 2012

MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ
PRACA | BRĄZOWE POKOJE/SZARE HALE
ZACZAĆ OD ŚRODKA | PLACE BUDOWY

MATERIAL PERFORMATIVITY
WORK | BROWN ROOMS / GREY HALLS
STARTING FROM THE MIDDLE | BUILDING SITES

GDAŃSK/ STOCZNIA

HIWA K

2010, fotografia
2010, dokumentacja video performance'u
w przestrzeni publicznej Gdańska, 18 min 20 s

Fotografia przedstawia panią Aleksandrę Olszewską, która prowadzi sklep z pamiątkami przy Stoczni, a także od wielu lat ochotniczo dogląda Pomnika Poległych Stoczniovców 1970. Towarzyszy jej artysta. Pomnik na placu Solidarności to jeden z najbardziej rozpoznawalnych punktów we współczesnej Polsce, miejsce upamiętniające wydarzenia przeszłości, na poziomie prywatnym – jest to miejsce codziennych obowiązków. Kobieta zamiata bruk, kładzie kwiaty pod pomnikiem i pod historyczną bramą Stoczni, zbiera od ludzi datki na codzienną wymianę kwiatów. Jej praca jest sposobem bycia w świecie. Podejmowana z własnej inicjatywy działalność wokół pomnika umieszcza jednostkę w pamięci, nie zapewniając jej miejsca w historii. Artysta balansuje jej zużytą miotłą, kładąc ją sobie na nosie – tak oto banalne narzędzie zyskuje nieoczekiwane wymiar monumentalny. Gest ma dwojaki sens – akcentuje ignorowaną, żmudną aktywność, a jednocześnie pozwala w lżejszy sposób spojrzeć na samą ideę upamiętniania i monumentalność przestrzeni publicznej. Praca jest wyświetlana w ten sposób, że wchodzi w dialog z wideo pod tym samym tytułem.

Jak sam artysta mówi o performansie: *Zbudowałem obiekt-rzeźbę z elementów prefabrykowanych: kija i lusterek motocyklowych. Pełni on funkcję narzędzia adaptacji dla zagubionych w mieście. Balansując nim na moim nosie, znajduję drogę, patrząc w różne lusterka. Zastosowanie tego przyrządu pozwala dowolnie włączać fragmenty do rozproszonego oglądu miasta. Spacer daje możliwość zmiany perspektywy i roli przechodnia. Jest również rozwinięciem moich organów i zmysłów. Skupiam się na utrzymaniu równowagi, którą ramuje zastane otoczenie. Jednakże w zamierzeniu głównym lustro nie było odzwierciedlanie, lecz nawigowanie. Jest to forma zestawu umożliwiającego przetrwanie. Jego funkcjonalność, dająca pełniejszy obraz miejsca, pomaga ukończyć moją podróż. Wyruszę na miasto, chodząc wąskimi uliczkami, znajdując budynki zabytkowe i współczesne, rozmawiając z napotkanymi ludźmi.*

MATERIALNA PERFORMATYWNOSĆ

MIEJSCE PRACY | AFEKT | UNIEZWYKLENIE

GDAŃSK/ SHIPYARD

HIWA K

2010, photograph
2010, a video documentation of performance
in the public space of Gdańsk, 18.20 min

The photograph depicts Ms. Aleksandra Olszewska, who runs a souvenir shop by the shipyard and also, since decades, voluntarily takes care of the monument of Fallen Shipbuilders of 1970. She is accompanied by the artist. The monument on Solidarność Square is one of the most recognizable spots in contemporary Poland, a site of commemoration, but on a private level it is the place of her everyday chores. She sweeps the ground, places flowers at the feet of the monument and below the historic shipyard gate she collects donations from people to allow for a daily change of flowers. Her work is a way of being in the world. Activity around the memorial site places the individual within memory, with no assurance of a place in history. The artist is balancing her wornout broom, placing it on his nose and in this way, this banal tool receives unexpected monumental dimension. The gesture is a twofold – it emphasizes the overlooked laborious activity and at the same time allows, in a lighter way, to look at the very idea of commemoration and monumentality of the public space. The work is displayed in the form of a dialogue with the video under the same title.

As the artist says about the performance: *I built an objectsculpture out of prefabricated elements: a stick and motorbike mirrors. It is given a function of an adaptation tool for being lost in the city. Balancing it on my nose, I find my way by looking into different mirrors. The use of a device makes it possible to add or to include things into the fragmented perception of the surrounding city. In this case, the transmutation of the historical meanings of the city, by walking through it, is made possible. It is also an extension of my organs and senses. Here, I am dealing with the balancing itself as the activity signing the will to comply with the given condition. The mirror, however, is not meant mainly to reflect but to navigate. It is some form of survival kit, as I never arrive at the full picture of the place through which I am strolling, but the functionality of it helps me to complete my journey. I destine myself for the city, walking through narrow streets, finding ancient and contemporary buildings, talking to people I encounter.*

MATERIAL PERFORMATIVITY

WORKPLACE | AFFECT | ESTRANGEMENT





AKADEMIA PRACY (WARSZTAT GA- STIEWA)

**PARTIZAN PUBLIK (CHRISTIAN ERNSTEN,
JOOST JANMAAT) WE WSPÓŁPRACY
Z ARNE HENDRIKSEM**

2012, instalacja

W 1917 roku, wkrótce po Rewolucji Październikowej, Lenin poprosił inżyniera-artystę Aleksieja Gastiewa, aby zbudował maszynę do przemieniania rolników w robotników fabrycznych na zasadzie radykalnej transformacji ich zdolności fizycznych i umysłowych. Gastiew założył więc Centralny Instytut Pracy, który nazywał swoim ostatnim dziełem sztuki. Projekty Gastiewa opierały się na idei naukowego zarządzania i inżynierii społecznej, tzn. miały na celu opracowanie metod treningowych na podstawie badań fizjologicznych i psychologicznych prowadzonych na osobach pracujących w drodze obserwacji lub eksperymentu. Oryginalne maszyny i większość projektów zaginęła. Zachowało się jedynie kilka bardzo słabych kopii. Podczas trwania *Alternativa* Partizan Publik odtworzyli biuro, w którym narodziła się ta wspaniała idea i zbudowali maszynę przypominającą tę zaprojektowaną przez Gastiewa.

MATERIALNA PERFORMATYWNOSC

SOLIDARNOSC ZWIĄZEK

ACADEMY OF WORK (GASTEV'S WORKSHOP)

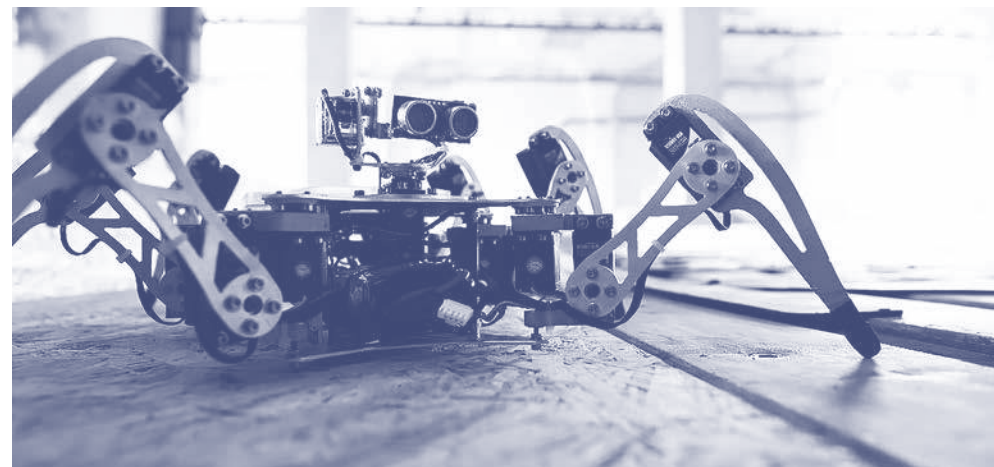
**PARTIZAN PUBLIK (CHRISTIAN ERNSTEN,
JOOST JANMAAT) IN COOPERATION WITH
ARNE HENDRIKS**

2012, installation

In 1917, just after the Russian Revolution, Lenin asked the engineer / poet Aleksei Gastev to build a machine that could turn farmers into factory workers through a rigorous transformation of their physical and mental skills. In response Gastev opened the Central Institute of Labour which he referred to as his last work of art. Gastev's designs for the machine were based on concepts of scientific management and social engineering, meaning the creation of training methods based on physiological and psychological study of humans in the work process, using both observational and experimental methods. The original machine and its plans have been all but lost. Just a few very bad copies remain. During *Alternativa* Partizan Publik resurrected the office from which this grand idea was conceived and rebuilt Gastev's machine.

MATERIAL PERFORMATIVITY

SOLIDARITY AFFAIR



MASZYNY WRA- CAJĄ DO FABRYK

GRZEGORZ KLAMAN

2012, instalacja

Oryginalny napis z hali Wydziału Remontu Maszyn i Urządzeń R3 w Stoczni Gdańskiej, uratowany przez artystę przed zniszczeniem, zoomorficzny mini robot kroczący – materiał bioaktywny wyhodowany na bazie pleśni z terenów postocznioowych oraz ludzkiego DNA. Nieodwracalne zmiany obszarów poprzemysłowych i postocznioowych w wielu krajach w tym również w Polsce prezentują mało optymistyczny widok. Zamieranie ciężkich przemysłów, globalne zmiany dotyczące lokowania produkcji niosą ze sobą niszczenie istniejącej infrastruktury industrialnej i technicznej. Okres rozpadu i destrukcji obejmuje całe układy architektoniczne i dzielnice. Brak kontroli nad tymi procesami powoduje nieodwracalne straty dotyczące spuścizny przemysłowej traktowanej wyłącznie w kategorii odpadu bez jakiegokolwiek wartości. Obszary te mają stać się komercyjnymi częściami miast szczątkowo jedynie nawiązując do swojej traconej tożsamości. W nawiązaniu do tego stanu rzeczy, instalacja to połączenie biotechnologii i robotyki z elementami zachowanej materialnej reprezentacji – jej ikoniczny strzęp. Kombinacja elementów projektuje nową sytuację uwzględniającą usamodzielnienie się elementów biologicznych i ich współpracę z robotami w celu przejęcia utraconych fabryk i zainicjowania w nich nowych procesów – bioprzemysłów, nowych technologii i form życia, jakich jeszcze nie znamy.

MATERIALNA PERFORMATYWNOSC

SOLIDARNOSC ZWIĄZEK

RETURN TO FACTORIES

GRZEGORZ KLAMAN

2012, installation

A genuine inscription found in the 'Workshop for Machine and Device Repair R3' in the Gdańsk Shipyard, which was saved from destruction by the artist, a zoomorphic marching robot, consisting of bioactive material grown on mould found in the old shipyard and human DNA. Post-industrial and post-shipyard terrains are undergoing irreversible changes in many countries, including Poland, and are witnessing progressive destruction and, occasionally, transformation. The fading away of heavy industry and global shifts in production have precipitated the dilapidation of industrial and technology infrastructure. Decay and deterioration now affect entire architectural complexes and districts. The uncontrolled nature of these processes is a major loss in regard to industrial heritage (which has come to be treated as useless waste). The regions are to be turned into commercial zones, only vaguely referring to their lost identity. In the light of this state of affairs, the installation merges biotechnology and robotics with pieces of retained material representation; an iconic shred. The combination of elements produces a new situation in which biological entities independently undertake cooperation with robots to take over lost factories and initiate new processes in them – bio-industries, new technologies and new forms of life which we are yet to discover.

MATERIAL PERFORMATIVITY

SOLIDARITY AFFAIR

BEZFOREMNE

Definicja *bezforemnego* [franc. *l'informe, informe; ang. formless*], terminu zaproponowanego przez Georges'a Bataille'a w haśle opracowanym dla Słownika krytycznego publikowanego w czasopiśmie „Documents”; zaczyna się od zaprezentowania warunków, w których relacja między terminem i jego znaczeniem jest raz na zawsze określona¹. *Bezforemne* formuje swoją własną propozycję, sytuuje czytelnika w kontekście specyficznej formy słownika i jego systemu klasyfikacji. Termin *bezforemne* wymaga jednak przekroczenia parametrów struktury regulacyjnej, gdzie każda koncepcja ma przypisane znaczenie i miejsce wyznaczane przez indeks semantyczny. Sprzeciwiając się takiemu podejściu, Bataille nadaje słowu i jego definicji aktywną rolę, traktuje terminy jako niezależne maszyny zdolne do produkowania znaczeń poza zasadami narzucanymi przez słownik – ów reżim organizacji semantycznej. Sugestia zawarta w *bezforemnym* zdaje się przenosić na wszystkie hasła, tak jakby każde z nich posiadało wewnętrzny mechanizm, który uruchamia się w określonych sytuacjach. W przypadku *bezforemnego* [*informe*] w ujęciu Bataille'a chodzi o deklasyfikację, potencjalną funkcję czerpiącą siłę ze zamiany przymiotnika w rzeczownik, to jest z przejścia od określenia opisującego cechy do bardziej autonomicznej produkcji znaczenia. Należałoby jednak pytać o powody takiej deklasyfikacji, skoro sam Bataille zaproponował formułę słownika jako projektu dopełniającego kolejne zeszyty „Documents” i ważne dla pisma.

Odpowiedź tkwi być może w fakcie, że publikacja pierwszych numerów „Documents” zbiegła się w czasie z narodzinami nowoczesnej etnografii francuskiej i wielu znaczących etnografów weszło w skład redakcji pisma.

Należy podkreślić, że owo etnograficzne nastawienie sprawiło, iż w słowniku pojawiły się takie hasła, jak *muzeum, materializm, ceramika, oko, absolut* czy *fiasko*. Jednak to *bezforemne*, usytuowane w środkowej części słownika, każe nam zastanawiać się nad daną strukturą klasyfikacyjną tego szczególnego systemu semantycznego oraz nad każdym innym nowoczesnym reżimem regulującym znaczenia.

1. Georges Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, nr 7 (grudzień), s. 382.

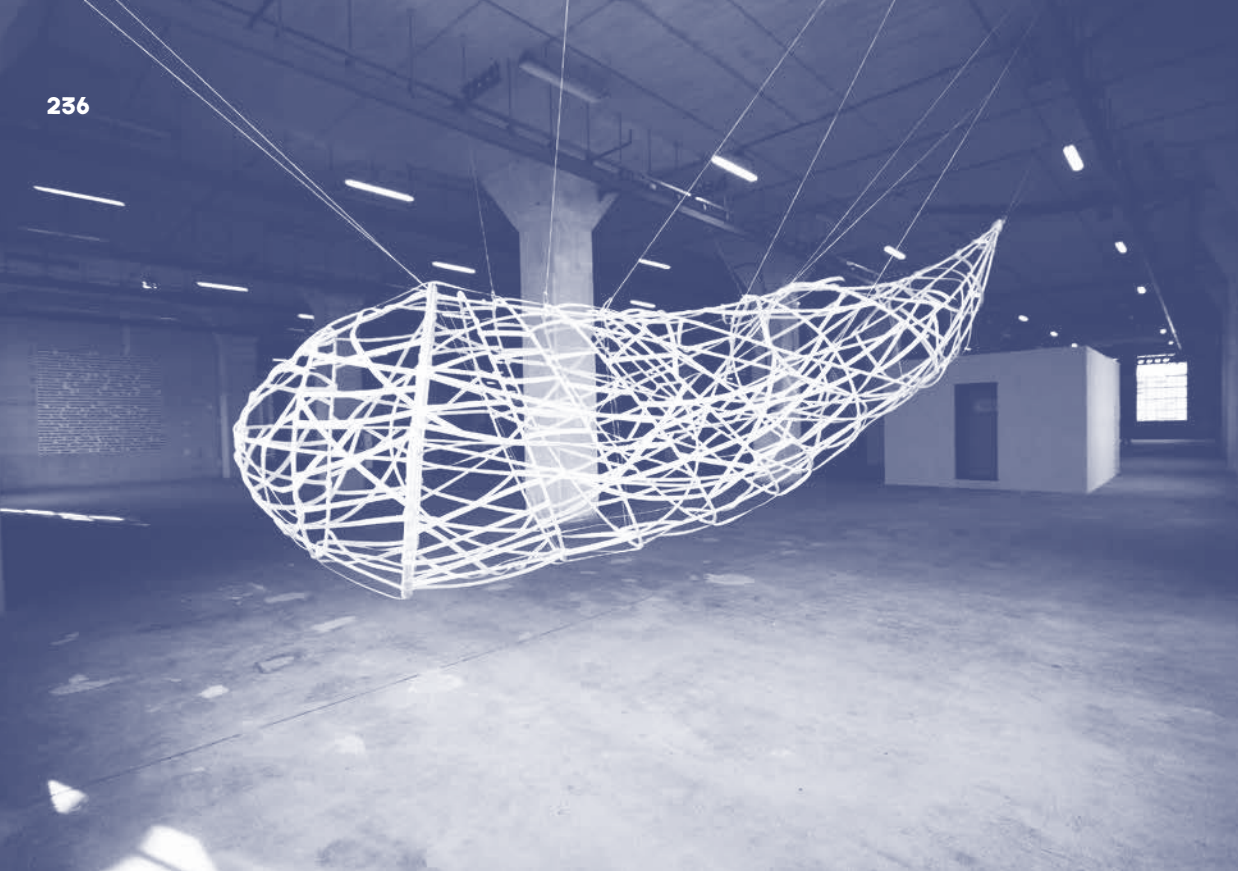
FORMLESS

The definition of “formless” (*informé*) suggested by Georges Bataille in his contribution to the Critical Dictionary in ‘Documents’ magazine begins with the presentation of the circumstances in which the relation between a term and its correspondent meaning gets fixed and registered¹. In this case, “formless” (in French *informé*), just from its own proposition, situates the reader within the specific form of the dictionary and the conditions of its own classificatory system. However, this term seems to demand transcending the parameters of the regulatory structure in which each concept acquires a meaning and a location within a determined semantic index. In resistance to this, Bataille’s proposal seems to claim a more active role in the equation between a word and its definition, promoting terms as independent working machines able to produce meaning far beyond the rules of the dictionary as a regime of semantic organisation. This request, suggested through the term “formless”, aims to concede a latent purpose to each entry; as if they would all have an internal machinery that could be activated according to each situation. In the case of the term “formless” (*informé*) and its possible tasks, Bataille relates them to the act of declassification, a potential function that gets its own strength by the suggestion of turning the adjective into a noun, that is, accentuating the change from a descriptive phrase of quality to a more autonomous production of meaning. However, it seems relevant to question the reason of this desire to declassify, when Bataille himself proposed the compilation of a dictionary as a complementary supplement when he needed a project to accompany the ‘Documents’ magazine.

Perhaps the answer can be found in the actual coincidence of the beginning of this magazine with the birth of modern ethnography in France, and with the fact that some of its most important protagonists were also part of its editorial panel.

Following this idea, it is important to acknowledge that in the light of the emergence of modern ethnography it was not a coincidence that concepts such as “museum”, “materialism”, “pottery”, “eye”, “absolute”, or “debacle” were proposed as entries. However, from all of the terms, “formless”, situated in the middle of the dictionary, remains as the term that makes us wonder about the given classificatory structure of this particular semantic system and of any other modern regime of regulating meaning.

1. Georges Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, nr 7 (December), p. 382.



CHRYSLIS

DOMINIKA SKUTNIK

2012, instalacja

Chrysalis to praca *site-specific*. Obiekt powstający w industrialnej, symetrycznej i monumentalnej hali stoczniowej jest organicznie w nią wbudowany. Osnuły, utkany w taki sposób, aby objąć i wydzielić sobą wewnętrzną, niedostępną sferę. Jednocześnie jest także znakiem i łącznikiem dla ewoluującej poprzemysłowej przestrzeni, do której został stworzony. *Chrysalis* (poczwarka) to stadium rozwojowe owadów przechodzących przeobrażenie zupełne – jest to ogniwo łączące stadium larwy ze stadium owada dorosłego (*imago*). Forma osłaniająca i chroniąca, ściśle podporządkowana swojej funkcji – bycia miejscem wycofania, snu i transformacji. Zewnętrznie – forma w pełni zamknięta, zawiera w sobie niewidoczny, domyślny ruch, rozwój, rozpuszczanie i formowanie.

BEZFOREMNE | SOLIDARNOŚĆ
ZWIĄZEK

CHRYSLIS

DOMINIKA SKUTNIK

2012, installation

Chrysalis is a site-specific work. An object developed in an industrial, symmetric and monumental shipyard hall is organically built in there. Spun around, woven in such a way to embrace and box off with itself an internal, inaccessible zone. At the same time it is also a sign and a link for the evolving, post-industrial space for which it was created. *Chrysalis* is the development phase of insects that undergo a complete metamorphosis – it is the link between the larva and the adult insect (*imago*) phases. A covering and protective form, strictly conforming to its function – being a place of retreat, sleep and transformation. Externally – it is a fully closed form, including in itself an invisible, implicit movement, development, dissolving and forming.

FORMLESS | SOLIDARITY
AFFAIR



JEDNOSTKA PRODUKCYJNA – STOŁEK GRAWITACYJNY

JOLAN VAN DER WIEL

2012, instalacja

Stolek grawitacyjny zawdzięcza swój kształt współdziałaniu proszku żelaznego / mieszanek plastycznej, pól magnetycznych i siły grawitacji. Umieszczając wewnątrz maszyny odpowiednio ustawione magnesy Van der Wiel wykorzystuje jej właściwości formatywne. Produkty cechują dziwaczne, organiczne kształty, typowe dla natury.

BEZFOREMNE
MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ



GRAVITY STOOL – PRODUCTION UNIT

JOLAN VAN DER WIEL

2012, installation

The Gravity Stool owes its unique shape to the cooperation between an iron powder / plastic mix, magnetic fields and the force of gravity. By positioning and opposing magnetic forces in the framework of a machine, Van der Wiel is able to exploit its formative qualities. The forms and products are characterized by the freakish and organic shapes that are so typical of nature itself.

FORMLESS
MATERIAL PERFORMATIVITY

IMPROWIZOWANY PROTOTYP Z SERII „OBŁOKI”

YONA FRIEDMAN

2012, instalacja

Te struktury pomyślano tak, aby każdy mógł wykonać je samodzielnie z prostych materiałów, czy to zawodowiec, czy amator. Dzięki nim zmienia się nasza życiowa przestrzeń, rozбивa się wszelka geometryczność, kopuły, fasady, wieże. Niemniej, przełamywanie geometryczności nie wprowadza chaosu, lepiej mówić o „innej” geometrii. Ponieważ struktury są proste w realizacji, każdy może spróbować zrobić je w domu.



BEZFOREMNE | SOLIDARNOŚĆ | ZWIĄZEK

PROTOTYPE IMPROVISE DE TYPE “NUAGE”

YONA FRIEDMAN

2012, installation

These structures have been made to be conceived by anyone, professional or not, with simple materials. They transform the living space, breaking every geometrical, dome, facade, and towers. But breaking geometry does not mean disorder; rather, one might describe it as a “different” geometry. Because they are simple to create, anyone can try to make these structures at home.



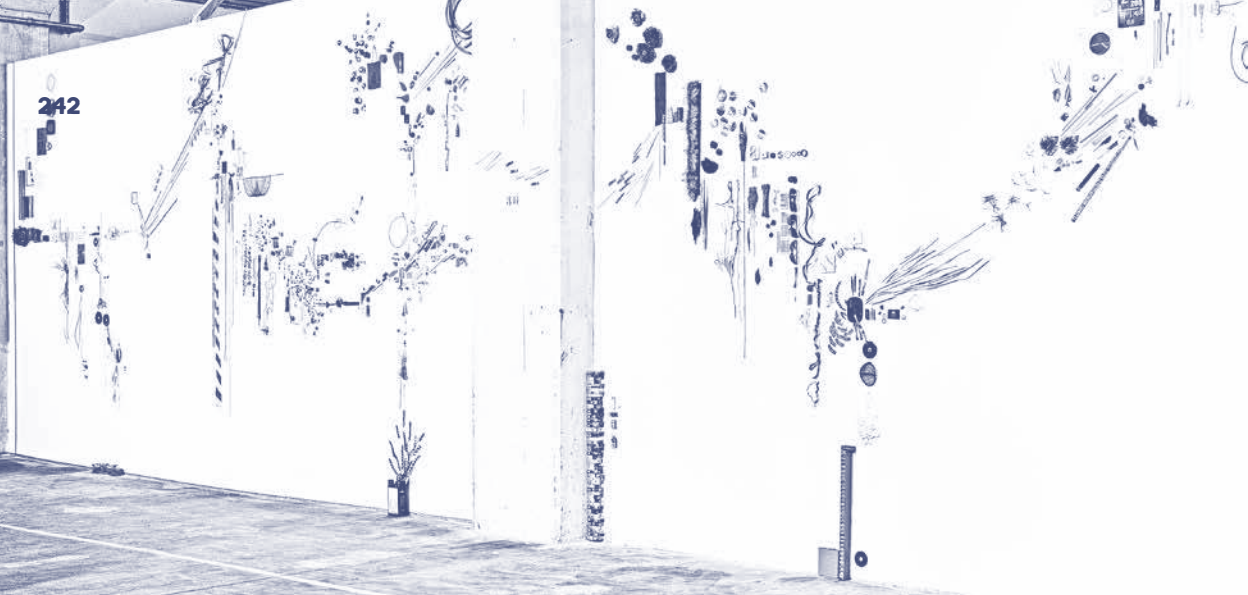
FORMLESS | SOLIDARITY | AFFAIR

WERNAKU- LARNOŚĆ

Wernakularny to jeszcze mało powszechnie przyswojone określenie, choć jest związane właśnie z potocznością. Odnosi się do lokalności – jej języka powszedniej komunikacji, ale także lokalnej wiedzy, technologii i lokalnego sposobu obrazowania. Dziś mówimy dla przykładu o architekturze wernakularnej, takiejże fotografii czy projektowaniu wizualnym.

VERNACU- LARITY

Vernacular is perhaps not a very popular term although it refers exactly to that which is common. It refers to the indigenous, to the language of daily communication, local knowledge, technology and a mode of representation. Today we speak of vernacular architecture, such as photography or graphic design.



PRZEDMIOTY ZNALEZIONE I WYSIŁEK PRZEWARTOŚCIOWANIA ŚWIATA

SYLVIE RÉNO

2015, instalacja

Praca artystki dokonuje wielopoziomowej analizy. Zawsze inspirowana przedmiotami codziennego użytku, Réno wykonuje swe dzieła sztuki z tektury, poczynając od prac małych rozmiarów jak gniazdko elektryczne czy otwieracz do konserw po obiekty wielkoskalowe jak winda czy superszybki pociąg. Zbiera przedmioty znalezione na ulicy, które później wykorzystuje w ogromnej instalacji. Jej kolekcja przedmiotów składa się z takich *trofeów* jak kółko od zapalniczki, buteleczki po lekarstwach i wódce, nakrętki i ulotki. Dobrane według kształtu czy koloru przedmioty umieszcza na ścianie, tworząc olbrzymie poetyckie freski. Instalacja przygotowana dla *Alternativa* nosi tytuł *Przedmioty znalezione i wysiłek przewartościowania świata* i została pomyślana tak, by jej ukończenie odbyło się we współpracy z mieszkańcami Gdańska. Osoby uczestniczące mogły zbierać rozmaite przedmioty, w ten sposób decydując o wyborze kształtu, koloru i symboliki.

FOUND OBJECTS AND THE ENDEAVOR FOR THE REVALUATION OF THE WORLD

SYLVIE RÉNO

2015, installation

Her work explores different approaches. Always inspired from daily life objects, she realizes self-made cardboard artworks from small scale such as an electric outlet, a can opener or guns to large scale like an escalator or a speed train. She also collects objects found in the street that are later used for huge installation. Her objects' collection ranks from lighter thumb wheel to medicine boxes or vodka bottle as well as bottle cap, flyers etc. Assorted colors and shapes are set on walls creating large poetic frescos. The installation for *Alternativa* is named *Found objects and the endeavor for the revaluation of the World*. This project has been designed to be completed in collaboration with the Gdansk city dwellers. Participating people have collected various kinds of objects thus they have brought their own choices of shapes, colors and symbol.

WERNAKULARNOŚĆ
PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

VERNACULARITY
EVERYDAY LIFE PRACTICES



KOLEJKA

JULIE LUZOIR

2015, performance

Działania Julie Luzoir rozchodzą się wielokierunkowo jak kłęczce, nawet jeśli artystka bierze za ich podstawę medium rysunku. Rysunki i projekty graficzne Luzoir są zawsze środkiem do czegoś, a nie celem samym w sobie. (*Eksperymentuję z medium, próbując nadać mu wymiar performatywny, poetycki i polityczny.*) Wymiana i relacyjność są faktycznym centrum zainteresowań artystki. Wszystkie jej projekty zakładają istnienie aktywnych partnerów i tak są prowadzone. Podejście artystki jest całkowicie upolitycznione, czy to pod względem tematyki (*La file d'attente* dotyczy dobrze udokumentowanej rzeczywistości społecznej) czy metodologii (głównie opartej na składaniu sobie podarków i wymianie). *Bordereau d'échange* (jedna minuta mojego życia w zamian za minutę twoją), *Dessins abandonnés* w przestrzeni publicznej (która wymaga, by ludzie znajdujący porzucone rysunki podpisywali je i przynosili do FRAC Franche-Comté, stając się tym samym ich współautorami) i tej podobne akcje partycypacyjne, które ujawniają szczere pragnienie artystki, by umknąć powszechnej praktyce beznamiętnego wgapienia się w obiekt (sztuki), a w zamian ulokować swe prace w wymiarze zbiorowości. *Akcje partycypacyjne, jakie przeprowadzam, pozwalają mi wprowadzać to, co niezwykle i emocjonalne, coś jakby ziarno piachu w trybach wielkiej maszyny, jaką stanowią ulice, miejsca pracy, społeczeństwo... tym samym chcę uwolnić nas od zaszkladkowania.*

Bernard Marcadé

WERNAKULARNOŚĆ
DIALOGICZNOŚĆ

THE QUEUE

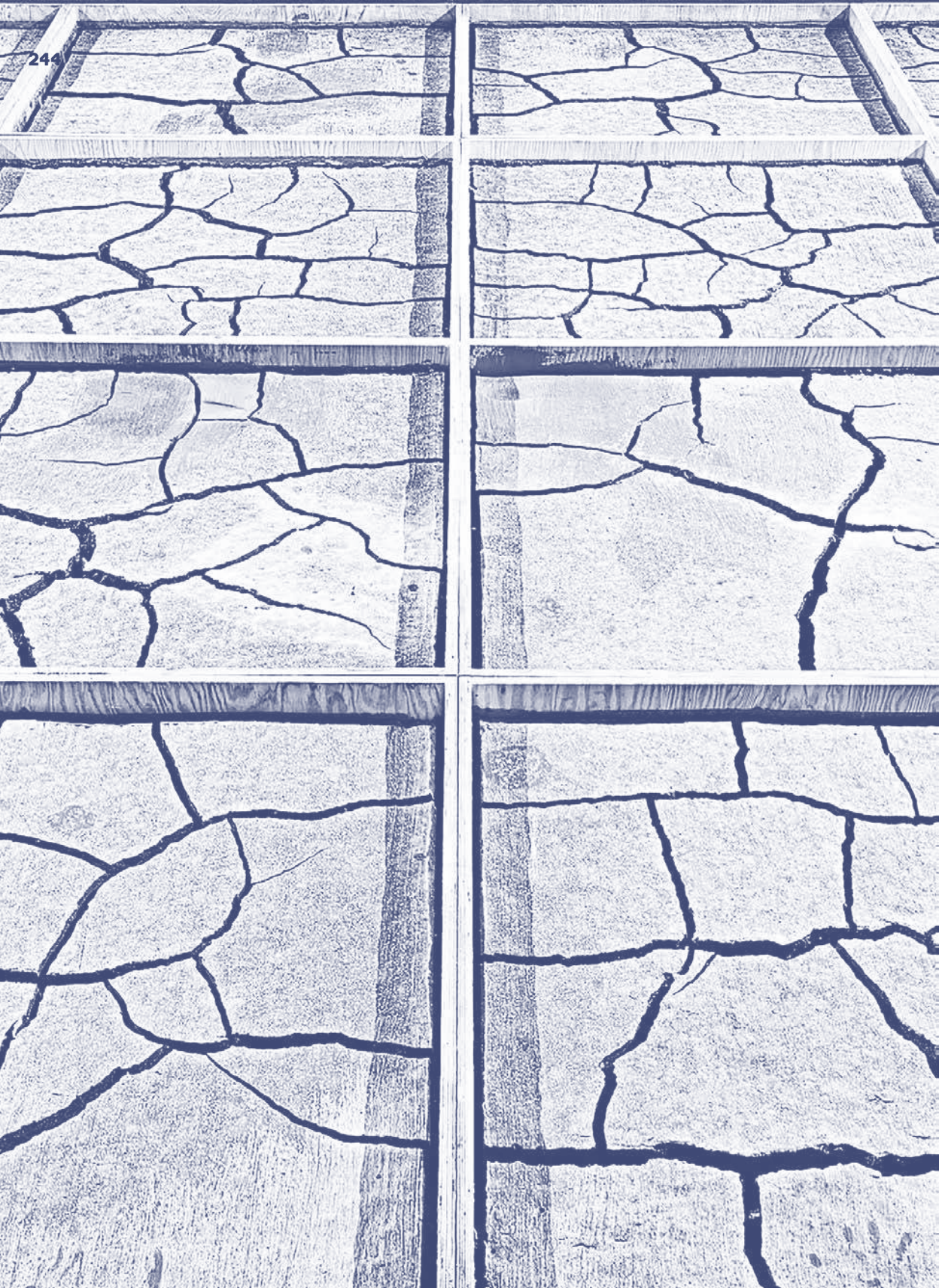
JULIE LUZOIR

2015, performance

Julie Luzoir's activities are many and rhizomatic, even if they take the drawing medium as their basis. Julie Luzoir's drawing and graphic design are always a means and not an end (*I experiment with this medium by attempting to invest it with a performative, poetic and political dimension*). Exchange and relationships are indeed the focus of her approach. All of this artist's projects involve active partners and are subject to this requirement. Julie Luzoir's approach is entirely political, both in her subjects (*La file d'attente* refers to a well-documented social reality) and in her methods (mainly relying on gift giving and exchange). *Bordereau d'échange* (one minute of my life in exchange for a minute of yours), the *Dessins abandonnés* in a public space (that turn the people who find them and bring them signed to the FRAC Franche-Comté into co-authors of the work), and similar participatory actions highlight a generous desire on the part of the artist to escape the typical tendency for navel gazing and enlist her works in a collective dimension. *The participatory actions that I put in place allow me to introduce what is unusual and emotional – as if it were a grain of sand – in that great machine made up of the street, the workplace, society... and to de-compartmentalize ourselves as a result.*

Bernard Marcadé

VERNACULARITY
DIALOGICITY



GLINA 2

ALICE AYCOCK

1971, instalacja
Praca z kolekcji Frac Lorraine

W 1969 roku, Alice Aycock odwiedziła legendarny park w USA: Dolinę Śmierci, sławną ze względu na rekord gorąca, jaki tu padł i brak opadów. Pierwotnie stworzona w 1971 r. *Glina*, uymyka lśniąca wykończeniu minimalizmu, jak również konceptualistycznemu intelektualizmowi, tak wówczas modnemu. Instalacja składa się z drewnianej skrzyni, do której artystka wlała mieszaninę srebrnego proszku i wody, tworzących błotnistą substancję, podległą procesom parowania i pęknięcia. W późnych latach 60. XX wieku, ziemia była medium budowania antyformy w rzeźbie i rytualistycznych performance'ach. Wierna tej rozszerzonej praktyce rzeźbiarskiej, Aycock buduje labirynty, pułapki i podziemne galerie – coś z pogranicza krajobrazu i architektury. Zainspirowana cybernetyką i teorią systemów, Aycock obroniła pracę na temat sieci autostrad, która – jak twierdzi – jest zjawiskiem równie organicznym, co krążenie krwi czy zwoje mózgowe. Paradoksalnie w *Glinie* są dwie, ściśle ze sobą splecione sieci: prostopadłościenna siatka skrzyni i przypadkowe spękania błota, przywołujące na myśl odpowiednio: system organizujący i niekontrolowane rozpraszanie. Gigantyczna kratownica – suszarka, to urządzenie, które było próbą stworzenia pustyni w probówce. Aycock racjonuje wodę i glebę – składniki, które obecnie uznajemy za deficytowe. Po sfotografowaniu w równych odstępach czasu formowania się i rozwiewania się obłoków (*Praca o chmurach*, 1971) artystka próbuje sprowadzić deszcz na połacie asfaltu (Projekt: *Płaski asfalt / Formowanie chmury*, 1972), wyznając jednocześnie, że zawsze miała w sobie tę megalomańską fantazję, że można wtrącać się w pogodę czy prawa wszechświata.

WERNAKULARNOŚĆ | ZWIĄZEK

CLAY 2

ALICE AYCOCK

1971, installation
Work from the collection of Frac Lorraine

In 1969, Alice Aycock visited the legendary national park in America: Death Valley, known for its record heat and lack of precipitation. First created in 1971 *Clay* breaks away from the glossy finish of minimalism as well as from the conceptual intellectualism currently in vogue. The installation consists of a wooden box into which the artist has poured a mixture of silver powder and water, creating a muddy substance subject to the processes of evaporation and cracking. In the late 1960s the soil was the medium of antiform sculpture and of ritual performance. Faithful to this expanded practice of sculpture, Aycock built mazes, traps, and underground galleries, something between landscape and architecture. Inspired by cybernetics and its systems theory, Aycock wrote her dissertation on the network of highways which, she claimed, is as organic as the circulation of blood or the brain's wiring. There are two paradoxical interlocking networks in *Clay*: the orthogonal grid of the box and the random cracks in the mud, respectively evoking an organizational system and uncontrollable scattering. A gigantic drying rack, the device is an attempt at creating a test tube desert. Aycock rations water and soil, elements now considered to be scarce. After she had photographed, at regular intervals, the formation and dissipation of clouds (*Cloud Piece*, 1971), the artist attempted to attract rainwater by a stretch of asphalt (*Asphalt Flat / Cloud Formation Project*, 1972), confessing that she always had had this megalomaniac fantasy that I could mess with the weather or the universe.

VERNACULARITY | AFFAIR

PISMO STOCZNIOWE

TOMASZ BERSZ, MARIAN MISIAK,
NIEZNANY PRACOWNIK STOCZNI

2010–2015, prezentacja

Pismo stoczniove nawiązuje do liternictwa znalezione w stoczni gdańskiej w 2009 roku. W tamtym czasie poszukiwaliśmy inspiracji do książki wydawanej przez Alternativa Editions. W wielkim zakładzie przemysłowym, a raczej tym, co z niego zostało, istniała wielka liczba różnych komunikatów i napisów nawarstwionych przez lata funkcjonowania stoczni. Większość z nich powstała w czasach analogowych. Litery powstawały odręcznie lub przy użyciu szablonu, co pozostawiało unikalny ślad anonimowego twórcy / liternika. Co prawda, każdy napis był inny, ale dało się wyróżnić kilka charakterystycznych stylów.

Jeden z nich stał się podstawą pisma stoczniove stworzonego przez nas na potrzeby identyfikacji wizualnej Festiwalu Alternativa. Chociaż wywodzi się z materiału znalezione na miejscu, nie jest bezpośrednią dygitalizacją (dysponowaliśmy jedynie kilkunastoma literami, a resztę dorysowaliśmy starając się zachować ducha pierwszego wzoru). Pismo pojawiło się na plakatach, ulotkach i książkach wydanych w związku z Festiwalem, a także na jego stronie internetowej.

Krój pisma miał spełniać dwa główne cele – budować wyróżniający się system graficzny Festiwalu oparty głównie o typografię i poprzez zapożyczenie wizualne komentować sytuację konkretnego miejsca – stoczni.

Z czasem wraz ze znikaniem historycznych budynków stoczni, znikają i napisy. Już teraz nie istnieje część z oryginałów służących nam za wzór, można podejrzewać że z czasem znikną wszystkie. Liternik, który stworzył te napisy, o ile żyje, prawdopodobnie już nie pracuje. Jego następca nie kreśli już liter ręcznie, ale korzysta z cyfrowych *profesjonalnych* fontów. W ten sposób przemiany społeczne i gospodarcze, których wynikiem jest upadek stoczni, nakładają się na zmiany technologiczne, przejście z ery analogowej do cyfrowej. Razem przyczyniają się do znikania oryginalnego pisma stoczniovego i jemu podobnych. Stworzony przez nas cyfrowy font pozostanie jedyną formą tego pisma, która przygotowana jest do aktywnego powielania. Co ciekawe, będzie to klasyczne symulakrum, niewierna kopia zagubionego oryginału.

Postanowiliśmy nadać kolejne (już trzecie) życie stoczniowym literom. Powrócili w materialnej formie jako seria specyficznych afiszów. Każdy z nich zawiera osobno wydrukowaną literę na papierze niskiej gramatury tak, aby dało się układać z nich hasła, napisy lub kompozycje liternicze w przestrzeniach publicznych, w tym na terenie stoczni. Celem było takie opracowanie tego materiału, aby stał się on narzędziem realnie wykorzystywanym przez aktywistów miejskich, artystów, a także zwykłych widzów.

W ten sposób pismo stworzone w stoczni będzie miało szansę do niej powrócić. Afisze są również dostępne do pobrania ze strony Alternativa jako pliki cyfrowe gotowe do druku.

Część plakatów została również oprawiona jako książka, która jest specyficznym wzornikiem pisma, a zarazem fizycznym archiwum jego ostatniej namacalnej formy.

Tomasz Bersz, Marian Misiak

SHIPYARD TYPEFACE

TOMASZ BERSZ, MARIAN MISIAK,
UNKNOWN SHIPYARD WORKER

2010–2015, presentation

Shipyards lettering alludes to the lettering specimens found in Gdańsk in 2009. At that time, we were searching inspiration for a book which Wyspa Institute was to publish. A large number of communiqués and inscriptions accrued layer upon layer during the years the shipyard functioned was left on the premises of this huge industrial facility, or – rather – its remains. The letters were made manually or with the use of a stencil, which left a unique trace of an anonymous typographer/creator. Although each inscription was different, we could distinguish several characteristic styles.

One of them became the basis for our shipyard lettering, created for the visual identification of Alternativa Festival. Even if this lettering is derived from the material found on site, it is no direct digitalisation (we had only found a dozen or so letters, we had to invent the rest, drawing in the spirit of the original). This lettering appeared on posters, flyers and books issued in relation with Festival and its website.

The type of font was supposed to realise two goals: build a distinguished graphic system of the Festival, based mostly on typography, and, second, comment on the situation of this concrete place – the Shipyard by a visual borrowing.

With the progress of time, when subsequent Shipyard buildings were being demolished, the inscriptions disappeared, too. A part of the original specimens no longer exists now to serve as a model; we can assume that all of them will disappear in time. A creator of letters who designed the inscriptions probably no longer works, if he is still alive at all. His successor no longer draws letters manually but uses *professional* digital fonts. In this way, the social and economic changes which resulted in the collapse of the Shipyard, overlap technological changes – the transfer from the analog to the digital. These two factors together contribute to the disappearance of the original Shipyard lettering and similar designs.

We decided to revive (for the third time) the Shipyard lettering. They have returned in material form as a series of specific affiches. Each of them contains a separately printed letter on low-grammage paper, so the sheets can be composed into slogans, inscriptions of compositions of letters in public spaces, including the Shipyard premises. Our goal was to prepare the material in such a way which would make it a real tool used by urban activists, artists and just viewers.

In this way the lettering created in the Shipyard we have an opportunity to return.

You can download our affiches also from Alternativa website as digital files ready for print. Some of the posters have also been bound in the form of a book, become both a specific font chart and a physical archive of their last, palpable form.

Tomasz Bersz, Marian Misiak



WYSTAWA

WERNAKU-
LARNOŚĆ

KURATORKI: Aneta Szylak, Béatrice Josse,
Emily Pethick

ARTYŚCI: Sherko Abbas Abdl-razaq, Lida Abdul, Alice Aycock, Babi Badalov, Ismail Bahri, Ricardo Basbaum, berszmisiak, Olaf Brzeski, Karolina Brzuzan, Rafał Bujnowski, Adelita Husni Bey, Monica Bonvicini, Latifa Echakhch, Harun Farocki, Esther Ferrer, Anton Kats, Daphne Keramidas, Anna Królikiewicz, Julie Luzoir, Małgorzata Markiewicz, Wendelien van Oldenborgh, Agnieszka Polska, Simon Pope, Konrad Pustola, Tere Recarens, Sylvie Réno, Maciej Salamon, Mierle Laderman Ukeles, Florian Zeyfang

Wernakularność wybrana jako temat wystawy głównej przynosi labirynt prac materialnych, wideo, malarskich, rzeźbiarskich i tkanin oraz aktywności artystycznych związanych z obiektami znalezionymi, tworam przyrody, technikami i technologiami codzienności, powszechnymi materiałami i czynnościami. Układa wizualny słownik powszedniego. Pokazuje związek pomiędzy lokalnością i relacyjnością. Obiektem naszego zainteresowania i namysłu są znaleziska przyrodnicze takie jak rośliny i kamienie czy lokalne barwniki. Estetyka przedmiotów znalezionych i ich zdolność generowania nowych form. Malarska *ręka* manikiurzystki i talenty anonimowych tkaczy. Interesuje nas wernakularność w obrazie fotograficznym oraz powtarzalność czynności życia codziennego. Odnosimy się także do języka, do tego, co przekładalne i nieprzekładalne w lokalnym kontekście. Dlatego, że być może *nieprzekładalne*, często uważane za dyskwalifikujący aspekt dzieła w światowym obiegu sztuki, jest najsilniejszym generatorem form.

Aneta Szylak, 2015

WERNAKULARNOŚĆ OGRÓD AFEKT
PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

EXHIBITION

VERNACU-
LARITY

CURATORS: Aneta Szylak, Béatrice Josse,
Emily Pethick

ARTISTS: Sherko Abbas Abdl-razaq, Lida Abdul, Alice Aycock, Babi Badalov, Ismail Bahri, Ricardo Basbaum, berszmisiak, Olaf Brzeski, Karolina Brzuzan, Rafał Bujnowski, Adelita Husni Bey, Monica Bonvicini, Latifa Echakhch, Harun Farocki, Esther Ferrer, Anton Kats, Daphne Keramidas, Anna Królikiewicz, Julie Luzoir, Małgorzata Markiewicz, Wendelien van Oldenborgh, Agnieszka Polska, Simon Pope, Konrad Pustola, Tere Recarens, Sylvie Réno, Maciej Salamon, Mierle Laderman Ukeles, Florian Zeyfang

Vernacularity was chosen as the theme of our main exhibition which allows for a labyrinth of material works, paintings, sculptures, textiles, video and diverse activities linked to the *objet trouvé*, natural objects, techniques and technologies of the everyday, as well as quotidian substances and activities. It puts together the visual vocabulary of the common, reveals the links between the domestic and the relational. Our matter of concern and inquiry are natural findings such as plants or stones; and the aesthetics of found objects as well as their ability to generate new forms; the painterly skills of the nail specialist and the anonymous talents of weavers. We are interested in vernacularity in photo representations and repetition in everyday chores. We refer to language, to what is translatable and untranslatable in a local context. This is perhaps due to it being *untranslatable*, often considered as a disqualifying aspect of work in the international circulation of art, as being a powerful generator of forms.

Aneta Szylak, 2015

VERNACULARITY GARDEN AFFECT
EVERYDAY LIFE PRACTICES

Olaf Brzeski, *Bez tytułu*, 2013Olaf Brzeski, *Untitled*, 2013

W TEN SPOSÓB
PISMO STWORZONE
W STOCZNI, MA SZANSE
DO NIEZ POWRÓCIĆ!

Maciej Salamon, *Zielnik stoczniowy*, 2015

Maciej Salamon, *Shipyards Herbarium*, 2015



Tere Recarens, *Maa Tere Manalen*,
instalacja, 2008-2009



Tere Recarens, *Maa Tere Manalen*,
installation, 2008-2009



Sylvie Réno, *Przedmioty znalezione i wysilek
przewartościowania Świata*, instalacja, 2015



Sylvie Réno, *Found objects and the endeavor for the
revaluation of the World*, installation, 2015

ŚLADY PROSTE

ANNA KRÓLIKIEWICZ

2015, instalacja

Żyjemy nie tylko w świecie myśli,
ale także w świecie rzeczy.
Słowa bez doświadczenia
są pozbawione sensu.

V. Nabokov

Proste ślady, które zostawia codzienność na nie-skazitelny literackim języku potocznymi słowami i plamy, które zostawia potoczność na białym obrusie. Endemiczny ornament, będący odbiciem interakcji między kobiecym, znużonym, ręcznym szyciem i męską, ciężką, stocznioową robotą. Rewers tej ostatniej, odpad po niej – rdza, jest tu barwą. Korozja zostaje wyjęta ze śmietnika i wystawiona na widok jako ornament na obrusie, który przykrywa kuchenny stół stanowiący metaforę rozmowy, karmienia, równości i relacji międzyludzkich. To, co jest brudem, staje się narzędziem dekoracji, a słowa *dekoracja* i *brud* zostają rozbrojone. Wyniesienie obiektu z prywatnej przestrzeni domu do industrialnej przestrzeni stoczni i przestrzeni ekspozycyjnej galerii wyciera granice między publicznym a intymnym, kobiecym i męskim, sztuką i rzemiosłem, kolektywem i jednostką. 50 metrów złożonego materiału to ciężar, ale już rozwinięte i rozpięte powierzchnie oddychają lekko, delikatne oddają się ruchowi powietrza. Pracochłonna technika na monumentalnej płaszczyźnie stanowi wyzwanie warsztatowe, rezonuje z ciałem, skupia w materialności obiektu wigor ludzkiego dotyku podczas szycia. Obiekt wykonany jest przez Małgorzatę Kalinowską w technice *shibori* i stemplowania, medium, którym świadomie nawiązuje do koncepcji *femme* Miriam Schapiro i do adaptacji wernakularnej tradycyjnej twórczości kobiet na potrzeby sztuki feminizmu pierwszej fali.

WERNAKULARNOŚĆ
PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

SIMPLE TRACES

ANNA KRÓLIKIEWICZ

2015, installation

*We live not only in a world of thoughts,
but also in a world of things.
Words without experience
are meaningless.*

V. Nabokov

Simple traces, which everyday reality leaves on an impeccable literary language, through its common works, as well as patches which everydayness leaves on a white table cloth. An endemic ornament, reflecting the interaction between the feminine – a painstaking and tiresome sewing, and the masculine – hard work in a shipyard. The reverse of the latter, its refuse is rust – a colour here. Corrosion has been taken out of a dust bin and displayed in public as an ornament on a table cloth, covering a kitchen table which functions as a metaphor of a conversation, feeding, equality and human relationship. What is dirt has become a means of decoration, so the words *dirt* and *decoration* have been disarmed. The act of taking an object out of a private, domestic space and placing it in an industrial environment – a gallery's space blurs the line between the public and the intimate; the feminine and the masculine; art and craft; a collective and an individual. 50 metres of folded fabric is weight; however, its span, when unfolded – breathes, slightly and delicately yields to the movements of air. A painstaking technique applied to this monumental surface is a practical challenge, it resonates with the body; the materiality of this object concentrates the vigour of human touch during sewing. The object was executed by Małgorzata Kalinowska, using the *shibori* technique and stamping, the medium which consciously alludes to Miriam Schapiro's *femme* and the adaptation of a vernacular, traditional creation of women to the needs of art and first wave feminism.

VERNACULARITY
EVERYDAY LIFE PRACTICES

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

Życie codzienne obejmuje tysiące mikrodziałañ, które podejmujemy często rutynowo. Ale mogą być one także postrzegane jako przejawy indywidualnej i kolektywnej twórczości czy przynoszącego przyjemność doświadczania różnorodnych sytuacji. Michel de Certeau łączy wynajdowanie codzienności z kłusownictwem, pokazując, jak praktyki życia codziennego ingerują w oficjalne systemy władzy, subtelnie i tymczasowo nadwątlając panujący układ sił. Jeśli przyjmiemy, że kultura jest polem walki, ścierania się znaczeń i nieustannych konfliktów, to życie codzienne stanowi heterogeniczną praktykę wydobywania nowych znaczeń z zastanej rzeczywistości społecznej, przekształcania ich i dostosowywania do własnych doświadczeń i wartości. W tym polu walki możliwe jest, jak stwierdza francuski badacz, upolitycznienie praktyk codziennych, kiedy słaby próbuje przenieć na własny pożytek działania, własności czy przywileje silnego.

Wiele z tych działañ ma charakter taktyk, właściwych zmarginalizowanej dziś większości, której skutecznym narzędziem działania jest m.in. jej nieprzewidywalność. Taktyki w tym ujęciu przeciwstawione są oficjalnym strategiom, legitymizowanym przez system władzy.

„Nazywam *strategią* rachunek stosunku sił możliwy z chwilą, gdy w jakimś *środoisku* można wyodrębnić podmiot woli lub władzy. Strategia wymaga miejsca, które mogłoby być opisane jako własne (*un propre*) i które może w związku z tym stanowić podstawę do regulowania jego stosunków z odmienną zewnętrżnością. Na tym strategicznym wzorcu została zbudowana polityczna, ekonomiczna i naukowa racjonalność”¹.

Taktyki natomiast mają często charakter przewrotny i improwizowany, wyrażają się w życiu codziennym poprzez łączenie zróżnicowanych, nie zawsze do siebie przystających elementów, opierają się wielokrotnie na przeinaczaniu zastanych sytuacji i działañ.

EVERYDAY LIFE PRACTICES

Daily life includes thousands of micro-actions which we often take routinely. But they may also be seen as a display of an individual and collective oeuvre or pleasurable experiencing of various situations. Looking for everydayness Michel de Certeau links it to poaching and shows how practices of everyday life interfere with official power systems, subtly and temporarily weakening the ruling power system. If we assume that culture is a battle field, a place where meanings clash and conflicts are constant, then daily life is a heterogenic practice of excavating new meanings from the stagnant social condition, transforming them and adapting them to their own experiences and values. In that battle field it is possible, as the French researcher says, politicizing every day practices, when the weak are trying to reverse the actions, properties or privileges to serve the purposes of the strong.

Many of these actions have a tactical character which is specific for the marginalized majority whose effective operating tool is i.e. its unpredictability. Tactics in that understanding are contradicted to official strategies, legitimized by the system of power.

“I call a “strategy” the calculus of force-relationships which becomes possible when a subject of will and power (a proprietor, an enterprise, a city, a scientific institution) can be isolated from an “environment.” A strategy assumes a place that can be circumscribed as proper (*propre*) and thus serve as the basis for generating relations with an exterior distinct from it (competitors, adversaries, “clienteles”, “targets” or “objects of research). Political, economic and scientific rationality has been constructed on this strategic model.”¹

Tactics on the other hand often have a perverse and improvised character, they are expressed in everyday life through connecting diverse, elements that don’t always fit together, they are often times based on changing stagnant situations and actions.

“The place of a tactic belongs to the other. A tactic insinuates itself into the other’s place, fragmentarily, without taking it over in

1. Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life, The Tactics of Practice*, p. 20 – 21, 1984, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, London, England. Translated by Steven Rendall.

1. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XLII.

„Miejscem taktyki jest miejsce innego. Zakrada się do tego miejsca częściowo nie biorąc go w całości w posiadanie, a zarazem nie mogąc utrzymać go na dystans. Taktyka nie ma bazy, w której mogłaby gromadzić siły, przygotowywać podboje i zachować niezależność od okoliczności. *To, co własne* jest zwycięstwem miejsca nad czasem. Z faktu, że taktyka nie posiada miejsca, wynika natomiast jej zależność od czasu; pragnie ona *uchwycić* możliwości zysku. Nie zachowuje jednak tego, co zdobywa. Musi nieustannie rozgrywać zdarzenia tak, aby uczynić z nich sposobności. Słaby musi nieustannie obracać na swą korzyść obce mu siły”².

W praktykach życia codziennego przywiązujemy wagę do okoliczności, nasze mikrodziałania dowartościowują czas, który odebrany, zmarnowany, źle wykorzystany – w kategoriach dyscyplinujących mechanizmów władzy i jej oficjalnych systemów – jest *przechwytywany* w imię ekonomii daru i społecznej wymiany – tak odległych od neoliberalnej polityki. Praktyka przechwytywania (*la perruque*) jako jedna z taktyk życia codziennego nie niweluje nierówności czy niesprawiedliwości społecznej, jest jednak w stanie dostarczyć jej uczestnikom i przyjemności, i świadczeń, opartych na wzajemności, które pozwalają w jakimś stopniu rewidować dominujące, zastane hierarchie wartości.

its entirety, without being able to keep it at a distance. It has at its disposal no base where it can capitalize on its advantages, prepare its expansions and secure independence with respect to circumstances. The “proper” is a victory of space over time. On the contrary, because it does not have a place, a tactic depends on time – it is always on the watch for opportunities that must be seized “on the wing”. Whatever it wins, it does not keep. It must constantly manipulate events in order to turn them into “opportunities”. The weak must continually turn to their own ends forces alien to them.”²

In the practices of everyday life we pay attention to the circumstances, our micro-actions boost time which taken away, wasted, badly used – in the categories of disciplining mechanisms of power and its official systems – is seized in the name of the economy of a gift and social exchange – so distant from neo-liberal politics. The seized practice (*la perruque*) as one of the tactics of everyday life does not nullify inequalities or social injustice, it is however able to give its participants’ both pleasure and services based on mutuality which to a certain degree to help reassess the dominant, stagnant hierarchies of values.

². See above.

WYSTAWA

CODZIENNOŚĆ

KURATORKI: Aneta Szylak, Béatrice Josse

ARTYŚCI: Chantal Akerman, Helena Almeida, Maria Thereza Alves, Emanuelle Antille. Kader Attia, Patty Chang, Edith Dekynd, Alicia Framis, Yona Friedman, Marco Godinho, Rebeen Hamarafi, Maria Laet, Hiwa K, Alicja Karska & Aleksandra Went, Igor Krenz, Honorata Martin, Anette Messenger, Gianni Pettena, Ed Pien, Józef Robakowski, Martha Rosler, Raeda Sa'adeh, Ania Witkowska, Julita Wójcik & Barbara Gamper, Anna Kalwajtys, Jacek Niegoda, Michał Znojek, Jean-Christoph Norman

Wystawa *Codziennosc* przygotowana przez kurator-ki Beatrice Josse i Anetę Szylak to uwaga poświę-cona drobnym gestom, powtarzalnym czynnościom, ulotnym formom, codziennym obowiązkom, intymnym chwilom i znikającym słowom. Czym jest bliskość, czym jest współistnienie? Czym jest codzienność przerywana nagłym spostrzeżeniem czegoś niezwykłego, pięknego, niespotykanego? W jaki sposób mechaniczność działań, powtarzające narzucony schemat, utwierdza ustalone porządki opresji, przemocy i ekonomicznej dominacji? Codziennosc złożona jest ze skomplikowanych, wielkich organizujących strategii i drobnych taktyk przetrwania, przenikania przez szczeliny systemu. Szereg prac zostało odtworzonych według proto-kołów przygotowanych przez artystów, pozostałe wołają o nasze uczestnictwo.

Aneta Szylak, Béatrice Josse, 2014

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO
KONTEKST KURATORSKI | **OGRÓD**
KURATORSTWO | **WERNAKULARNOŚĆ**

EXHIBITION

EVERYDAYNESS

CURATORS: Aneta Szylak, Béatrice Josse

ARTISTS: Chantal Akerman, Helena Almeida, Maria Thereza Alves, Emanuelle Antille. Kader At-tia, Patty Chang, Edith Dekynd, Alicia Framis, Yona Friedman, Marco Godinho, Rebeen Hamarafi, Ma-ria Laet, Hiwa K, Alicja Karska & Aleksandra Went, Igor Krenz, Honorata Martin, Anette Messenger, Gianni Pettena, Ed Pien, Józef Robakowski, Martha Rosler, Raeda Sa'adeh, Ania Witkowska, Julita Wójcik & Barbara Gamper, Anna Kalwajtys, Jacek Niegoda, Michał Znojek, Jean-Christoph Norman

Everydayness, curated by Beatrice Josse and Aneta Szylak, is an exhibition devoted to minor gestures, repetitive actions, impermanent forms, daily chores, intimate moments, and disappearing words. What is closeness? What is co-existence? What is everydayness interrupted with the sudden observation of something remarkable, beautiful, and unusual? How does the automaticity of actions – actions that follow a set sequences – reinforce imposed systems of oppression, violence, and economic dominance? *Everydayness* comprises enormous, complex organizing strategies and minor survival tactics that allow us to slip between the cracks of the system. Many of the pieces have been recreated according to instructions provided by the artists; others invite the audience to participate in the artwork itself.

Aneta Szylak, Béatrice Josse, 2014

EVERYDAY LIFE PRACTICES
CURATING CONTEXT | **GARDEN**
THE CURATORIAL | **VERNACULARITY**



od lewej:
 Gianni Pettena, *Papier/Ocean środkowo-zachodni*,
 instalacja performatywna, 1971
 Maria Theresa Alves, *Nasiona przemiany*,
 fotografie, 1999–2013.

from the left:
 Gianni Pettena, *Paper/Midwestern Ocean*,
 performative installation, 1971
 Maria Theresa Alves, *Seeds of Change*,
 photographs, 1999–2013.



OD LEWEJ:
 Marco Godinho, *Wieczny imigrant*,
 adnotacja tuszem 2014
 Anna Witkowska, *Pocalunek*, video, 2008.



FROM LEFT:
 Marco Godinho, *Forever Immigrant*,
 endorsing ink, 2014
 Anna Witkowska, *Kiss*, video, 2008.



NIC NIE ZATRZYMA IDEI SZTUKI

EWA PARTUM

2012/13, instalacja

Gdy nadchodzi czas, by idea się zrealizowała, nic nie jest w stanie tego zastopować. Ewa Partum mówi: „nic nie zatrzyma idei sztuki, tej sztuki, której czas nadszedł. Tak jak nie da się zatrzymać rewolucji czy innych ruchów społecznych dążących do wolności”. Instalacja wpisuje się w linię projektów Ewy Partum, nawiązujących do oznakowania drogowego. Już jej wczesna instalacja „Legalność przestrzeni” [1971] używała znaków drogowych w kontekście indywidualnych swobód w przestrzeni miasta, a znacząca część dorobku artystki to istotne komentarze dotyczące obecności kobiecego podmiotu w przestrzeni publicznej. Zaś ta z 2012 roku wykorzystuje fizyczną barierę mocowaną na powierzchni dróg, ulic i zaułków. Spowalniać powoduje dostosowanie się do ograniczeń prędkości na ulicach i osiedlach. Wymusza on na kierowcy poddanie się rygorowi zwolnienia stwarzając zagrożenie dla zawieszenia samochodu. Manifestuje tym samym brak zaufania do użytkownika drogi, który jest nieprzewidywalnym komponentem sytuacji ruchu i zmiany. Partum wskazuje, że sztuka przekracza granice, nie podporządkowuje raz ustalonym zasadom, i ze swej natury nie jest przewidywalna i niemożliwa do skontrolowania. Rola sztuki jest według niej ponadsystemowa, wymykająca się ograniczeniom, regulacjom czy procedurom. Kluczowym pojęciem jest tu czas, właściwy moment, w którym realizuje się wielka idea polityczna czy artystyczna.

Aneta Szyłak

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO
DIALOGICZNOŚĆ

NOTHING STOPS THE IDEA OF ART

EWA PARTUM

2012/13, installation

When the time comes for an idea to be realised, nothing can stop it. Ewa Partum says: „nothing stops the idea of art, this art the time of which has come. It is like revolutions or other social movements pursuing freedom which cannot be stopped either”. This installation is in the vein of Ewa Partum’s projects, alluding to street signs. It was straight away in her early installation *The Legality of Space* (1971), that she used street signs in the context of an individual’s freedom in the city space. A considerable part of her output are important commentaries on the presence of the female subject in a public space. Her installation from 2012 uses a physical barrier installed horizontally on roads, streets and lanes. It forces drivers to slow down or else they risk damaging the underside of their cars. Simultaneously, however, it is a manifestation of one’s mistrust in the user of a road, who becomes an unpredictable component of a situation of motion and change. Partum indicates that art exceeds borders, does not follow any principles established once and for all; it is unpredictable in its nature, impossible to control. The role of art goes beyond any system, avoids all limits, regulations and procedures. Time, a proper moment when a great political and/or artistic idea is being realised is the key notion here.

Aneta Szyłak

EVERYDAY LIFE PRACTICES
DIALOGICITY



ZIELNIK STOCZNIOWY 2015

MACIEJ SALAMON

2015, instalacja

Pierwszy *Zielnik Stocznioowy* powstał w 2010 roku. Od początku swojego istnienia składał się z roślin znalezionych przeze mnie na terenie byłej Stoczni Gdańskiej, gdzie mieściła się moja pracownia. W latach 80-tych stocznia była największym zakładem na terenie Gdańska, tętniła życiem. Z czasem podupadła, produkcja przeniosła się na pobliską wyspę Ostrów, a teren zaczęły porastać rośliny. W centrum miasta powstała wielka łąka pełna dzikiej flory. W ostatnich latach tereny postocznioowe zaczęły się zmieniać. Teren należy do duńskiego dewelopera, firmy BPTO, które za pozwoleniem władz miasta bezlitośnie niszczy pozostałości po dawnej świetności tego miejsca. Cichym świadkiem tych wydarzeń są rośliny ze stoczniowej łąki. Na nie też niedługo przyjdzie kolej. Ustąpią miejsca przydrożnym pasom zieleni i równo przyciętym trawnikom.

Maciej Salamon

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO
WERNAKULARNOŚĆ

SHIPYARD HERBARIUM 2015

MACIEJ SALAMON

2015, installation

The first *Shipyard Herbarium* was created in 2010. From its beginning, it has been composed of plants found mostly on the premises of the former Gdańsk Shipyard, where my atelier was located. In the 1980 s the Shipyards were the largest industrial enterprise in Gdańsk, pulsating with life. With the passage of time it collapsed, though. Production was transferred to the Isle of Ostów in the vicinity, and the area of the Shipyard gradually became overgrown with plants. Thus a huge meadow of wild flora has appeared in the centre of the city. Recently, the post-shipyard premises have begun to change. The area belongs to a Danish developer, the BPTO company, with the permission of city authorities, is destroying the remaining former glory of this place. The Shipyard meadow bears silent witness to these events. Soon, its days will also be over. It shall yield to the stretches of green along roads and neatly mown lawns.

Maciej Salamon

EVERYDAY LIFE PRACTICES
VERNACULARITY

WYSTAWA

DO JUTRA!
IDEOLOGIE PRZE-
STRZENI MIASTA
I TAKTYKI JEGO
ZAMIESZKANIA

KURATORZY: Aneta Szylak, Solvita Krese,
Maks Bochenek

KONSULTACJA NAUKOWA: Jacek Friedrich

EDUKACJA: Hubert Bilewicz

ARTYŚCI: Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Mirosław Bałka, Kadambari Baxi, Johanna Billing,
Anders Bojen & Kristoffer Ørum, Eriks Bozis,
Łukasz Bugalski, Valdis Celms, Anouk De Clercq,
Maureen Connor, Lisa Enzenhofer & Anna Resch
(Lendlabor), Lawrence Abu Hamdan, Maros Krivy,
Ewa Kruszewska & Aleksandra Polisiewicz, Su-
zanne Lacy, Zbigniew Libera, MML Studio, Katrina
Neiburga, Ewa Partum, Cora Piantoni, Katarzyna
Przezwańska, Maja Ratyńska, Martha Rosler,
Maciej Salamon, Jacek Staniszewski, Stanza, Jakub
Szczęsny, Ginta Tinte Vasermane oraz Julita Wójcik

Miasto nigdy nie jest skończone. Przekształcanie miasta zawsze wiąże się z myśleniem futurystycznym. A metropolia z naszych wyobrażeń zapewne nie będzie miejscem, w którym będziemy mieszkać. Zaprojektowana przyszłość miasta wpływa na wszystkie aspekty jego życia – zamieszkanie, zatrudnienie, życie towarzyskie i polityczne, jak też dostęp do wiedzy. Zespół kuratorski Alternativa 2013, podjął pilne zagadnienie planowania urbanistycznego i jego ideologii, obok codziennych kwestii taktyki mieszkania i życia w mieście. Alternativa 2013, która ulokowała swe działania w sercu Stoczni Gdańskiej, jest tyleż skutkiem poczynąń badawczych, co podjęciem kwestii dotyczącej każdego z nas. Biorąc Gdańsk za punkt wyjścia – choć bez ograniczania projektu do jednej lokalizacji – wystawa *Do jutra!* podejmuje temat planowania urbanistycznego jako zagadnienia ideologicznego. XIX-wieczna defortyfikacja Gdańska zapoczątkowała serię wyburzeń, czynionych tak ze względów politycznych, jak i ekonomicznych, zrealizowanych i niezrealizowanych planów modernizacyjnych, które odzwierciedlają niejednokrotnie burzliwe przemiany polityczne. Ów szczególny przedmiot

EXHIBITION

TILL TOMORROW!
IDEOLOGIES OF
CITY PLANNING
AND THE TACTICS
OF DWELLING

CURATORS: Aneta Szylak, Solvita Krese,
Maks Bochenek

SCIENTIFIC ADVISOR: Jacek Friedrich

EDUCATION: Hubert Bilewicz

ARTISTS: Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Mirosław Bałka, Kadambari Baxi, Johanna Billing,
Anders Bojen & Kristoffer Ørum, Eriks Bozis,
Łukasz Bugalski, Valdis Celms, Anouk De Clercq,
Maureen Connor, Lisa Enzenhofer & Anna Resch
(Lendlabor), Lawrence Abu Hamdan, Maros Krivy,
Ewa Kruszewska & Aleksandra Polisiewicz, Su-
zanne Lacy, Zbigniew Libera, MML Studio, Katrina
Neiburga, Ewa Partum, Cora Piantoni, Katarzyna
Przezwańska, Maja Ratyńska, Martha Rosler,
Maciej Salamon, Jacek Staniszewski, Stanza, Jakub
Szczęsny, Ginta Tinte Vasermane and Julita Wójcik

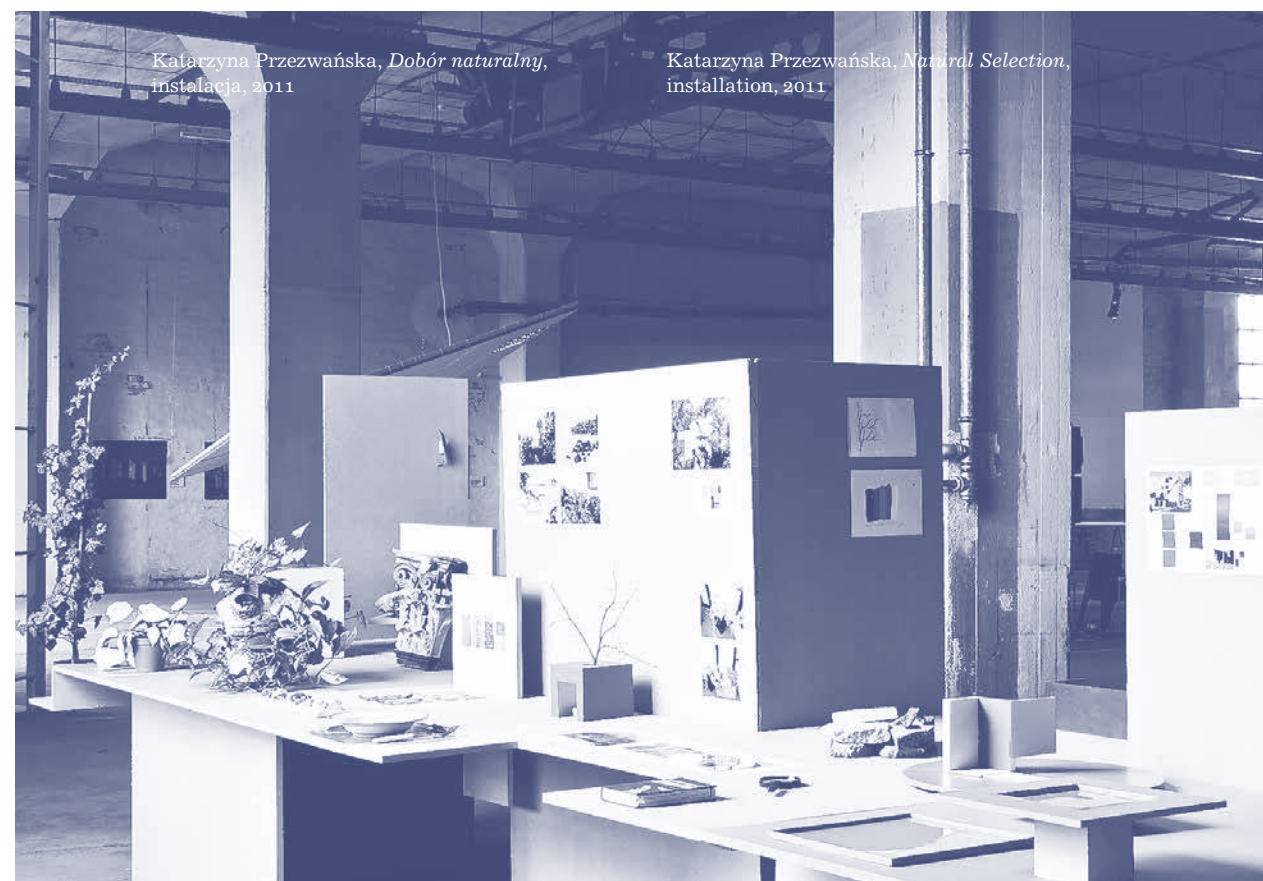
A city is never finished they say. The making of a city is always connected to a futuristic approach. The metropolis we envision won't perhaps be the one we are to inhabit. The planned future of the city implicates all aspects of dwelling, encounters, politics, leisure and access to knowledge. *The Alternativa 2013* curators have taken on the urgent subject of city planning and its ideologies as well as the everyday tactics of dwelling and inhabitation in it. Locating its practice in the heart of the Gdańsk Shipyard, *Alternativa 2013* is both a result of research as much as a matter of concern for us. Taking Gdańsk as a point of departure but not limiting the project's reach to just one location, „Till Tomorrow!” approaches the subject of city planning as an ideological one. The XIX century defortification of Gdańsk was the first of several subsequent demolitions for both political and economical causes, realized and unrealized modernization plans, which have mirrored the often-turbulent political shifts. This very particular case study is thus an opportunity to begin a broader debate on the question: What does it mean to change a city? And what does the city itself mean? How do the reconstruction of

analizy staje się zatem okazją do rozpoczęcia szerszej debaty na temat: Czy jest planowanie urbanistyczne? A co oznacza samo miasto? Jak rekonstrukcja miasta, jego reprezentacji i śladów historycznych, będąca swego rodzaju wielokrotnym palimpsestem, wpływa na życie w mieście? W tym przypadku, punktem ciężkości stają się: zgłębianie problemów miasta – zarówno z punktu widzenia odpowiedzialności publicznej, jak i historycznej – a także pragmatyka mieszkania w mieście. Dziś, poważne zmiany w miastach w skali globalnej, odbywające się w naprzemiennych interwałach, a związane z przepływem kapitału, migracjami i przedefiniowaniem idei miejsca pracy, zmieniają diametralnie nasze rozumienie miasta. Miasto podlega strategicznym zmianom planów i przebudowie, a jednocześnie, jego mieszkańcy dostosowują do swych potrzeb bezpośrednie otoczenie, odzyskując tym samym miasto dla siebie.

Pojawia się też temat Gdańska i jego nowej dzielnicy zwanej Młodym Miastem, która ma powstać na terenach Stoczni Gdańskiej. Zatem wystawa zatytułowana *Do jutra! Ideologie w planowaniu miasta i strategię jego zamieszkania* pokaże widok ulicy Nowa Wałowa w trakcie budowy. Będzie można się przyjrzeć nowemu centrum miasta w trakcie jego konstrukcji, a jednocześnie dokładnie poobserwować dzisiejszą praktykę oraz historyczne utopie w planowaniu miast.

the city, its representation and the traces of history, like so much composite palimpsest, influence that meaning? How can it be changed today? What is our, the inhabitants, everyday approach to living in the city? Here the inquiry towards the city as both public and historic responsibility, as well as the pragmatics of dwelling, becomes a centre of gravity. Today, on a global scale and in shifting intervals, serious modification of cities, linked to the movement of capital, migration, and the redefinition of the idea and location of labour are fundamentally changing our functional understanding of the city. Cities are being strategically re-planned and re-built, while at the same time, the dwellers customise their immediate surroundings, reclaiming the city for themselves.

This is also the subject of Gdańsk and the new city quarter dubbed the Young City to be built in the Gdańsk Shipyard. Thus the exhibition titled „Till tomorrow! Ideologies of city planning and the tactics of dwelling” is a show with a view of the Nowa Wałowa Street (New Wall) Street being built. Here we will look at the new city centre in construction while insightfully exploring today's practices and the historic utopias of city planning.



Katarzyna Przezwańska, *Dobór naturalny*,
instalacja, 2011

Katarzyna Przezwańska, *Natural Selection*,
installation, 2011

OGRÓD

Może być pielęgnowany, uprawiany z troską, cierpliwie, codziennie. Bolać kolana, bolać plecy a ręce są czarne, spracowane, spękane, kaleczone cierniami i narzędziami. Jest metaforą idealnych społeczeństw. Nie bez powodu utopie mieszczą się w krajobrazach ogrodów, gdzie człowiek i natura żyją w harmonii. Nie bez powodu bywa alegorią sielskiego życia, idealnego, kontemplowanego i celebrowanego przystania do świata natury. Jest możliwością pracy, możliwością ciszy. Potrzebuje naszej uwagi, potrzebuje wytrwałości. Wszystko, co wiemy, jest ułożone w grządki, rabaty, zagajniki, ścieżki, studnie i komposty.

Może ogród też być zarośnięty i dziki, zostawiony sam sobie, którego ścieżki widoczne są ledwo. W jego chaszczech gubimy się, rozdzielając zaslonę bluszczu i powoju. Ogród ten nie jest zaniedbany, ale uwolniony. Natura przejmuje miejsca opuszczone przez człowieka. Wchodzi sama, nieproszona na tereny opuszczone przez przemysł, przez armię, przez mieszkańców. I przez ogrodników. Ścieżki poplątały mu się z rabatami, w gałęziach są gniazda i reszty zeschłych liści. A tam przebijają się nowe rośliny.

W ogrodzie nie rośnie tylko to, co zasiali ogrodniczki i ogrodnicy. Nasiona przylatują razem z wiatrem, który nie pyta o wolę ogrodnika. Ogród jest alegorią wiedzy, która potrzebuje ucieczki od dyscypliny, która wyrasta pędami, które uciekły spod sekatora. Rozpływającym się kłaczem, z którym ogrodnik sobie nie radzi, a ono jest i idzie dalej. Ogród jest krajobrazem możliwego. Będzie bez nas dziczeć, bo ogród przekracza nasze umiejętności poddawania go kontroli naszych wyobrażeń o tym, czym jest ogród. Będziemy do niego wracać, bo tylko od dzikiego ogrodu możemy czegoś nauczyć się naprawdę.

GARDEN

It can be nurtured, farmed with the utmost care, patiently and daily. The knees are hurting, the backs are hurting and the hands are black, work-worn, cracked, wounded by thorns and tools. It's a metaphor for ideal societies. Not without a reason do utopias fit in the landscapes of gardens, where man and nature live in harmony. Not without a reason is it sometimes an allegory of an idyllic life, the ideal, contemplated and celebrated way someone belongs to the natural world. It provides one with the possibility to work, the possibility to enjoy silence. It needs our attention and perseverance. Everything we know is arranged in patches, borders, paths, wells and composts.

A garden may also be overgrown and wild, left on its own, the paths of which are hardly visible. We get lost in its thick bushes, tearing apart the curtain of ivy and moonflower. This garden is not neglected but liberated. Nature takes over places abandoned by man. It enters on its own, uninvited to areas abandoned by industries, armies, by inhabitants and – by gardeners. The paths are tangled with the borders, in the branches there are nests and remains of dry leaves. And there are new plants breaking through.

What grows in a garden is not only what a gardener plants. Seeds are brought by the wind which does not ask about the gardener's will. A garden is an allegory of knowledge which needs to escape from discipline, which grows in sprouts that have escaped shears. It's a creeping rootstock a gardener could not manage and it still exists and goes forward. A garden is a landscape of what is possible. Without us it will grow wild, because a garden is more than our skills allows us to control our ideas of what a garden actually is. We will be returning to it because only from a wild garden can we really learn something.



OTWARTY OGRÓD

LENDLABOR (LISA ENZENHOFER
I ANNA RESCH)

2014-2015, działania ogrodnicze

Projekt ma na celu wypracowanie nowego spojrzenia na sprzeczne interesy na terenach byłej Stoczni Gdańskiej, a także zaktywizowanie życia społecznego. Proces budowy Otwartego Ogrodu zaczyna się serią warsztatów angażujących lokalną społeczność i lokalne podmioty w przygotowanie sadzonek jadalnych roślin przeznaczonych do późniejszego zebrania. Kolejny etap polega na skonstruowaniu właściwych ogrodowi instalacji. Jako miejskie meble mogą one odgrywać różne role: stół może być nie tylko zwykłym stołem, ale również kuchnią, stołem do dyskusji lub stołem do tenisa stołowego. Wspólnie zaprojektowane i zbudowane instalacje mają nie tylko zmienić wizualne postrzeganie terenów postoczniowych, lecz także stworzyć nowe miejsce spotkań i sprowokować inny poziom dyskusji. Może to umożliwić znalezienie nowego sposobu współpracy pomiędzy inicjatywami, które walczą o utrzymanie stoczni w zbiorowej pamięci mieszkańców Gdańska, jak również ułatwić opracowanie spójnej wizji na przyszłość poprzez podjęcie działań teraz. Instalacja jest otwarta dla wszystkich odwiedzających przez całą dobę – funkcjonuje jako ogólnodostępna przestrzeń publiczna.

OGRÓD | DIALOGICZNOŚĆ

OPEN GARDEN

LENDLABOR (LISA ENZENHOFER
AND ANNA RESCH)

2014-2015, garden actions

The project aims to develop new approaches toward the conflicting interests in former Gdańsk Shipyard and to activate the community. The process of building the Open Garden starts with seed planting workshops, engaging the local community and local actors in preparing seedlings of edible plants, which can later be harvested. In the next step, actual installations of the open garden are constructed. This public furniture can play different roles: a table might not just be used as a table, but also as a kitchen, a discussion table or a tennis table. The collectively designed and built installations are not only intended to change the perception of the former shipyard area visually, but also to create a new meeting place and provoke a new way of discussion. This could help foster change by finding new modes of cooperation among all projects fighting to keep the shipyard in the collective memory of the citizens in Gdańsk, as well as to develop one vision for the future by taking action now. Installation is open for everyone for the whole day – it operates as an open public space.

GARDEN | DIALOGICITY



Lisa Enzenhofer i Prezydent Gdańska
Paweł Adamowicz gotuje dla aktywistów
Otwartego Ogrodu

Lisa Enzenhofer and Paweł Adamowicz, the Mayor
of Gdańsk, cooking for the Open Garden activists





Aria Oklis opowiada o roślinach stoczniowych

Aria Oklis as speaking about plants in the shipyard



Otwarty Ogród, 2014

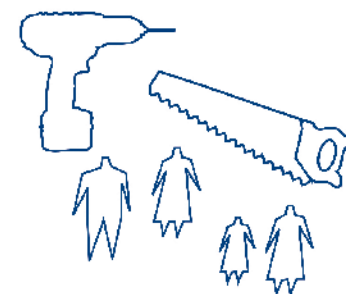
Open Garden, 2014

1. COORDINATION

Lisa Enzenhofer, Anna Resch, Barbara Tusk in
cooperation with Aneza Szylak and Wyspa
FEBRUARY - MAY 2014



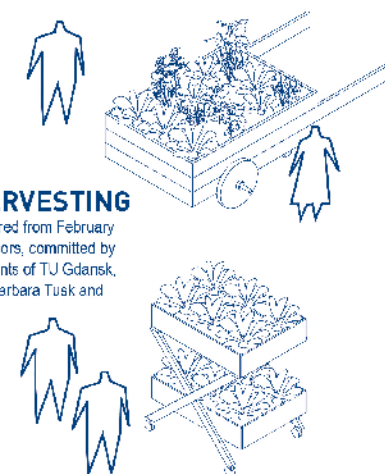
→creating together
→bringing back lost
knowledge about gardening
into everyday life in the city

2. BUILDING

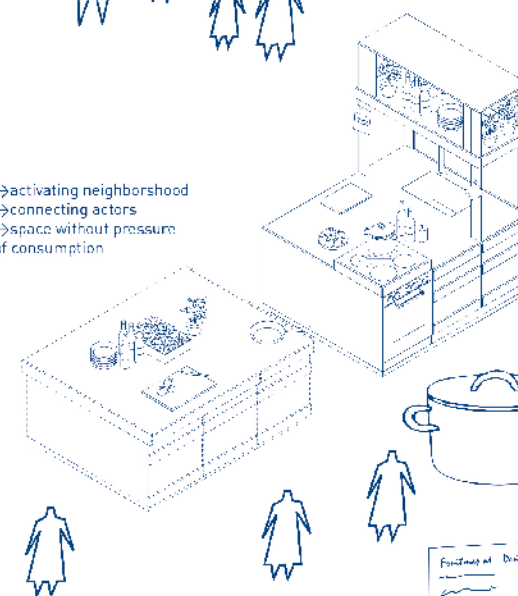
→activating neighborhood
→connecting actors
→space without pressure
of consumption

3. SEEDING + HARVESTING

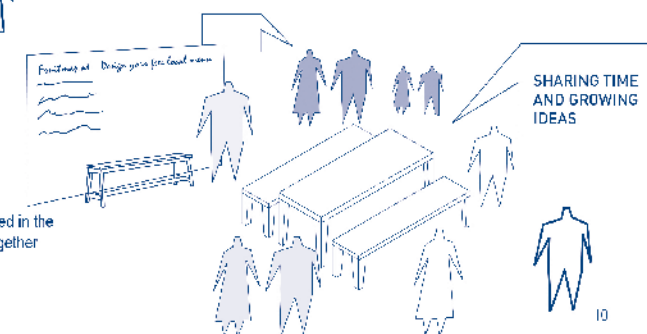
Plants are already sown and reared from February
/ March in shipyard halls. Neighbors, committed by
Wyspa, artists, volunteers, students of TJ Gdansk,
Lisa Enzenhofer, Anna Resch, Barbara Tusk and
many more helping hands
MARCH - OCTOBER 2014

**4. COOKING TOGETHER
KITCHEN OPENING**

early June during the opening of the Alternativa LAB
2014. Duration of the installation until October 2014

**5. NETWORKING IDEAS and
GENERATE EXCHANGE**

With this project networking and visibility should be encouraged in the
public domain of the shipyard - and a new discourse starts together
with the Alternativa LAB 2014 - at all levels!
DURATION May 2014 - October 2015



SHARING TIME
AND GROWING
IDEAS



Zdjęcie strony zielnika uczennicy klasy VIII, Anny Królikiewicz, rok 1984

Page from the VIII grade student Anna Królikiewicz herbarium, 1984

HERBA / TERRITORIUM / HERBARIUM

ANNA KRÓLIKIEWICZ

*Wierzę, iż źdźbło trawy nie mniej znaczy
niż rzemiosło gwiazd.*

Walt Whitman, przekł. Czesław Miłosz

HERBA // Tereny Stoczni Gdańskiej porasta trawa, mnóstwo trawy i ziół, między innymi gatunkami: perz (*Elymus*). Od czasów słowiańskich ucierano jego kłęcz na zdrową mąkę: jest moczopędny, czyści krew, reguluje wydzielanie insuliny. Obok perzu wzrasta wrotycz (*Tanacetum Vulgare*): kiedy jest młody i delikatny, smażymy go w cieście i jemy, choćby raz w roku, oczyszczając ciało przed Wielkanocą, po dobroczynnym naturalnym poście na przednówku – pozbedzimy się pasożytów. Są i selerowate: podagrycznik jest pyszny, kiedy jest świeży, leczy stawy, problemy skórne, napar jest świetnym remedium na kaszel. I arcydzięgiel: od 1983 roku pod ścisłą ochroną, ze wspaniałym anyżowym smakiem wzdłuż całej, jadalnej w pełni rośliny. Lubię anyż i anyżową wódkę, arcydzięgiel służy do aromatyzowania absyntu, a w cukiernictwie jego lodygi pocięte w rąby (jak w chińskiej kuchni diamenty ze szczypioru) i kandyzowane – dekorują torty, za którym to szczególnie akurat w torcie nie przepadam. Chrzan jest pyszny, dobry na trawienie, okłady z liści koją reumatyzm. Nazwany *Armoracia rusticana*, bo *ar mare* znaczy rośnie blisko morza. To przecież prawda, ledwie kilka metrów od doków. Sok z chrzanu wybielił mi kiedyś niepotrzebnie piegi, na szczęście słońce obdarowało mnie nowymi. Kuchnia niemiecka i skandynawska dopełnia nim smak ryby, kuchnia polska i angielska od XVII wieku pozwala mu przyspieszać trawienie tradycyjnych pieczeni mięsnych. Rukola (*Eruca vesicaria*) ma mnóstwo żelaza, więcej niż sałata, koi wrzody żołądka, bogata w witaminy A, B, C, D, cynk i potas oczyszcza ciało i reguluje cukier. Skrzyp polny – tylko on ze wszystkich skrzypów – ma właściwości lecznicze. Był moim stałym i nudnym towarzyszem przez 15 lat, kiedy miałam długie włosy splecione w loki. Nie było lepszego sposobu pielęgnacji i odżywiania suchych pukli. Poza tym działa obkurczająco, przeciwkrwotocznie i goi szybko rany. (*Chenopodium album* L.) Lebioda. To słowo tylko dwa razy usłyszałam w domu. Ojciec jako dziecko z obrzydzeniem jadł wodziankę z jej liści rosnącej pod oknami Ich sutereny w czasie okupa-

OGRÓD PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

HERBA / TERRITORIUM / HERBARIUM

ANNA KRÓLIKIEWICZ

*I believe a leaf of grass is no less than the journey-
work of the stars.*

Walt Whitman

HERBA // The Gdańsk Shipyard site is overgrown with grass, lots of grass, and herbs, such as couch (*Elymus*). Since pagan times its roots were ground to produce a wholesome flour; it is diuretic, cleanses blood and regulates insulin secretion. Next to it grows tansy (*Tanacetum vulgare*); when it is young and delicate, we fry it in batter and eat, at least once a year, cleansing our body before Easter following the beneficial natural fast of the pre-harvest period to get rid of parasites. Then there are plants of the celery family: ground elder is delicious when fresh, helps in joint and skin problems, and its infusion is a great remedy for coughing. Then comes angelica: under protection since 1983, with a great anise flavour alongside the whole, fully edible, plant. I love anise and anise liquor; angelica is used to flavour absinth and in confectionery its stalks, cut in diamond shapes and crystallised, are used to decorate fancy cakes (a detail I'm not particularly fond of). Horseradish is delicious, aids digestion, and its leaves are used as compresses to soothe rheumatism. Its Latin name is *Armoracia rusticana*, because *ar mare* means 'growing close to the sea.' And indeed, just a few steps from the docks. Horseradish sauce once unnecessarily whitened my freckles, fortunately the sun gave me new ones. German and Scandinavian cuisines add it fish dishes, while the Polish and English ones have used it since the 17th century as a digestion-aiding condiment on roasted meats. Rucola (*Eruca sativa*) has more iron than lettuce, soothes stomach ulcers, is rich in vitamins A, B, C, D, zinc and potassium, cleanses the body and regulates sugar levels. Field horsetail (*Equisetum arvense*) – as the only one of all *Equisetum* genera – has medicinal properties. It was my constant and boring companion for 15 years when I wore long curly hair; there was no better way to treat and nourish the dry curls. It contracts blood vessels, prevents haemorrhages and promotes wound healing. *Chenopodium album*, known as melde or goosefoot, among other names, is a plant I heard of only twice at home. During the war, my father ate a watery soup made with its leaves – and

GARDEN EVERYDAY LIFE PRACTICES

cji. Babcię, Jego i Jego młodszego brata uchroniła – silna i pełna węglowodanów i żelaza – od śmierci głodowej i szkorbutu. O lebiódzie i brukwi się u nas nie mówiło. To słowa przerosnięte w piwnicy pamięci smrodem wojny i obozu. Wiem, że teraz czytane są inaczej, dla mnie samej są niewinne. Nie kojarzą mi się ani ze smutną legendą, ani z życiową koniecznością.

TERRITORIUM // Przynależność do miejsca nie jest prostą sprawą. Kuchnia zawsze była intymnym wyrazem tego, co jest nam dane w lokalnej ziemi, geologii, klimacie, mikrobiologii gruntu, który pozwala wzrastać plonom, odbiciem *terroir*. Jest jakaś logika ziemi, która tu i teraz, o tej porze, karmi nas właśnie tym, niczym innym. Woda i światło słońca, które gdzieś gorętsze, jaśniejsze, gdzie indziej ciemniejsze i chłodne znajduje refleks w roślinach, pieczętuje kwiaty, kiedy te uwodzą pszczoły i zostawia swój ślad i kolory na różnych gatunkach miodu. Jest na południu Europy łąka bogata w lawendę, a pasące się na niej krowy dają mleko tak obfite w olejki eteryczne, że nie można się pomylić, skąd pochodzi twaróg. Gdzie indziej, daleko w Korei z lokalnej gliny bogatej w żelazo i resztki roślinne wyrabia się tradycyjne naczynia – kontenery onggi do fermentacji soi na pastę miso. Czekają się 10 lat, aż naczynie na swój sposób dojrzeje i zacznie pachnieć płatkami kwiatów opadłych z okolicznych drzew i roślin oraz igliwem, które wmieszały się do gliny przy lepieniu, aż miso zaabsorbują ten dojrzały do użycia w zupie doenjang oddech ziemi, z której pochodzi.

Na Stoczni pestki pomidora upuszczonej na ziemię kanapki przemieniły się w dziki pomidorowy krzak.

To, co na talerzu, sygnowane jest przez miejsce i czas: również sposób podania, tzw. garnitur dopowiada te dwie współrzędne. Emigrujemy, podróżujemy, jesteśmy turystami, obecni, jako globalne podniebienie transmitujemy lokalne palety* dalej w świat w dobie hałaśliwej kulinarnej konwersacji: w programach telewizyjnych, na blogach, konkursach gastronomicznych, obserwując rywalizację kucharzy – celebrytów. Krajobraz się zmienia, zmieniają się tradycje, rozsiewamy się, jemy sobie z dziubków. Wzajemne relacje podniebienia i miasta są zależne od tego, jak głęboko wrośnięci jesteśmy przeżywaniem w miejsca i nawyki.

(Chwasty: rozrastają się nieustępliwie, bujnie i szybko, Aria Oklis na jednym ze spotkań o chwałach jadalnych Stoczni mówi: bo Pan Bóg je siał!)

HERBARIUM // to miejsce, gdzie kosmos i użyteczność spotykają się na jednej karcie, gdzie sąsiadują sztuka i nauka. W Otwartym ogrodzie zwieńczeniem cyklu zasiewów, sadzenia, wzrostu i zbiorów będzie pod koniec sierpnia ugotowana przeze mnie roślinna kolacja, nakarmię zbiorami.

it apparently wasn't very tasty. Still, wholesome and full of hydrocarbons and iron, it saved him, his younger brother and my grandmother from hunger and scurvy. Melde and rutabaga were never mentioned at home; they evoked the terrible memory of war and occupation. Today they are read differently and for me, they are innocent and bespeak neither of sad legend nor of existential necessity.

TERRITORIUM // Belonging to a place is not a simple thing. Kitchen has always been an intimate expression of what is given to us in the local land, geology, climate, soil microbiology, a reflection of the *terroir*. There exists a logic of the earth which feeds us here and now, at this particular time, with this and not something else. Water and sunlight which, hotter and brighter at some places, darker and cooler at others, finds a reflection in plants, seals flowers when they seduce bees, and leaves its trace and colour on the different varieties of honey. There is a pasture replete with lavender in the south of Europe where cows produce milk so rich in essential oils that you immediately recognise where the curd came from. Somewhere else, in far-away Korea, local clay rich in iron and vegetable remnants is used to make *onggi* containers, traditional vessels for fermenting soya beans to make *miso* paste. You wait 10 years for the vessel to 'mature' and start exuding the aroma of fallen flower petals and conifer needles that had been mixed with the clay so that the miso absorbs the breath of the earth it comes from and is ready to be used in *doenjang* soup.

In the Shipyard, where someone dropped a sandwich, now grows a wild tomato plant.

What you have on your plate is signed by the place and time; the way it is served, the garnish, complements these two coordinates. We emigrate, we travel, we are tourists, present as a global palate we transmit local palettes / palates further into the world in an age of noisy culinary conversation: in TV shows, on blogs, in gastronomic contests, watching celebrity chefs compete. The landscape changes, traditions change, we disseminate ourselves, feed each other. The relationships of palate and city depend on how deeply we are integrated with places and habits.

(Weeds grow stubbornly, rampantly and fast; at one of the meetings about the Shipyard's edible weeds Aria Oklis says: 'that's because God sowed them!').

HERBARIUM // is a place where cosmos and utility meet on a single page where art and science coexist. In the *Open Garden*, in end-August, I was to crown the cycle of sowing, planting, growing and harvesting with a vegetable 'feed-you-with-the-crops' dinner. Preparing to design it and a building a site-specific menu based on Maciej Salamon's

Przygotowując się do jej projektowania i budując menu site specific, w oparciu o obiekt Macieja Salamona *Zielnik Stoczniowy*, szukałam sposobu, żeby wziąć na ząb tutejszy genius loci. W Krakowie oglądałam zielnik Wyspiańskiego, żywy dowód jego wspaniałej linii, rysunków precyzyjnych, ale pełnych wdzięku, szkiców do kwiatowych elementów witraży. Wcisnięte między karty metalowych ksiąg słoneczniki: zielnik Anselma Kiefera, ale i jego drugi zielnik, *Palmsontag – Niedziela Palmowa*: potężne przedstawienie z 44 paneli płyty pilśniowej, gliny, farby, szelaku, kleju, metalu i zmumifikowanych liści palmowych, tkaniny i papieru, które w 2008 oglądałam w Gagosian. Na drugim biegunie subtelne zielniki Juana Miro i ten, prawie mistyczny Josepha Beuysa. W galerii Hamburger Bahnhof wchodzę do jego sali zawsze przez restauracyjny ogród Sary Wiener, który trafia na talerze po umyciu skropiony oliwą wprost z ziemi; lubię iść obok zdrowych, pełnych, strzelistych okazów w kierunku ich rewersu: muzealnej ściany papierów z niewielkimi kompozycjami, cichego gabinetu osobliwości, gdzie zetlałe rośliny, po sprasowaniu zostawiły ślady i plamą bibułę fizjologicznymi plamami, już przezroczyste, bezcielesne, odwodnione. Okazy podpisane są przez Beuysa ręcznie ołówkiem, „*Ombelico di Venere Cotyledon Umbilicus Veneris*” (1985), kody natury stygnące wraz z pismem artysty bliskiego własnej śmierci. Materiału roślinnego używa Beuys jak pigmentu z DNA, a pigmentu i wody w technice akwarelowej używa w najpiękniejszym, jakie znam, przedstawieniu flory Albrecht Dürer: *The great piece of turf* z 1503 roku, ordynarny plaster ziemi, kawał splełany korzeniami, ciężka błotnista darnina, z której wyrastają walcząc o światło drobne zioła i trawy, jest w obrazie jedynym a tytułowym, skromnym a przy tym monumentalnym i zmysłowym tematem, i porusza mnie, jak żaden inny obraz roślin w historii malarstwa.

Kolację będę gotować w swojej kuchni i może częściowo w kuchni polowej razem z doświadczonym kucharzem, jeszcze nie wiem. Nie pamiętam dokładnie tego momentu w 2010, kiedy z pracowni przeszedłam przez korytarz do kuchni i tam zaczęłam robić obiekty, to musiało się stać naturalnie. Używam pokarmu i sensorium kuchennego, jak kolejnego języka w sztuce, którą uprawiam. Szukam środków i mediów w bogactwie tradycji, szyfrach tożsamości, refleksach kultury, rezerwuarze odbić, ustnym przekazie, jakie zostawiają po sobie w gastronomii kolejne epoki, mody, wyznania, rytuały. Wielozmysłowe instalacje, które konstruuję ucząc się kucharskich technik, to specyficzny tekst, którym próbuję się skomunikować z odbiorcą i dotrzeć do warstwy jego skojarzeń, pamięci. „Ciało” obiektu sztuki wnika zjedzone dosłownie w ciało odbiorcy, artefakt nie zajmuje na świecie miejsca po

Shipyard Herbarium, I was looking for a way to have a bite of the local genius loci. In Kraków I viewed Wyspiański's herbal, a living token of his masterly line, with precise yet graceful drawings and sketches of floral motifs for his stained-glass window designs. Sunflowers squeezed between the pages of metal books: Anselm Kiefer's herbarium, but also his second herbarium, *Palm Sunday*: a huge representation of 43 works on fibreboard with clay, paint, shellac, adhesive, metal, palm fronds, fabric and paper that I view in 2008 at the Gagosian. At the opposite pole, Juan Miro's subtle herbariums and the nearly mystical one by Joseph Beuys. I always enter his gallery at the Hamburger Bahnhof through Sara Wiener's restaurant garden which ends on the plate straight from the ground, washed and sprinkled with olive oil; I like walking past the healthy, fruitful, tall specimens towards their reverse: a museum wall of small compositions on paper, a quiet curiosity cabinet where dried and pressed plants have left traces and taint the tissue with physiological liquids, transparent now, bodiless, dehydrated. The specimens are hand-signed by Beuys with a pencil: *Ombelico di Venere Cotyledon Umbilicus Veneris* (1985), codes of nature cooling with the handwriting of an artist nearing his own death. Beuys uses plant material as a kind of DNA pigment, while Albrecht Dürer uses pigment and watercolours in the most beautiful representation of flora that I know, *The Great Piece of Turf* (1503). An ordinary swathe of earth, a lump tangled with roots, a heavy muddy sod from which grow, struggling for light, small herbs and grasses is the picture's only theme, modest yet monumental and sensual; it moves me like no other image of vegetation in the history of painting.

I will cook the dinner in my own kitchen and perhaps partly in a field kitchen with an experienced chef, I don't know yet. I don't remember the moment in 2010 when I walked down the corridor from the studio to the kitchen and started making objects there. It must have been a natural impulse. I use food and the culinary 'sensorium' as another language in the art that I practice. I search for means and media in the wealth of tradition, the codes of identity, the reflexes of culture, the reservoir of reflections, the oral transmission that is left in gastronomy by the successive eras, trends, confessions, rituals. The multi-sensory installations that I construct, learning culinary techniques, are a specific kind of text that I use to communicate with the recipient, trying to reach the sphere of their mental associations, their memory. The 'body' of an artwork disappears, eaten, in the recipient's body, an artefact that is consumed and no longer occupies a place in the world. In late summer I will avail myself of useful weeds, of my notes from last's

konsumpcji. Pod koniec lata skorzystam z pożytecznych chwastów, notatek z ubiegłorocznej edycji Otwartego Ogrodu i spotkań z Arią Oklis, swoich ziół balkonowych, kwiatów jadalnych i warzyw wyhodowanych w Ogrodzie i od zaprzyjaźnionych gospodarzy. Przypomniałam sobie rok 1995, kiedy stojąc z moździerzem i moją pierwszą krawalnicą do ziół, zrozumiałam, że pesto mogę i potrafię zrobić ze wszystkiego, nawet ryzykowne połączenia otwartej wyobraźni po eliminacji błędów zyskały uznanie przy stole i pozostałam przy nich do dziś. Ugotuję ten posiłek, bo wierzę w potoczny gest codziennej pielęgnacji roślin i wierzę w stół, jako metaforę miejsca dla wernakularnego, powszedniego dialogu.

Lipiec – październik 2015
Anna Królikiewicz

MOJE PESTO Z CAŁEJ CYTRYNY I RUKOLI

- porządna garść liści rukoli (ok. 125 g)
- uprażone na suchej patelni pestki słonecznika, wystudzone (pół garści)
- chlup (4 – 6 łyżek) oliwy z oliwek
- skórka otarta (lub posiekana w drobne kawałki, taką wolę) z 1 sparzonej cytryny, bez gorzkiego albedo
- sok z 1 cytryny
- 2 ząbki czosnku

Utrzeć.

Podaję do długich makaronów. (Weganom bez parmezanu wyjętego z torby po powrocie z podróży.)

*W języku angielskim słowa palette (paleta malarska) i palate (podniebienie) są interesująco podobne. Używam ich zamiennie w języku polskim.

year edition of Open Garden and from meetings with Aria Oklis, of my balcony herbs, of edible flowers and vegetables grown in the Garden and those from local farmers. I remember how, in 1995, standing with a mortar and my first herb chopper, I realised that I could and knew how to make pesto with absolutely everything; even the risky combinations, after mistakes had been eliminated, found appreciation at the table and I keep serving them to this day. I will cook this meal because I believe in the common gesture of gardening and I believe in the table as a metaphor of a place for vernacular, everyday dialogue.

July – October 2015
Anna Królikiewicz

MY PESTO WITH LEMON AND RUCOLA

- a large handful of rucola (ca. 125 g)
- half a handful of dry-roasted sunflower seeds
- a splash (4 – 6 spoons) of olive oil
- skin grated (or finely chopped, which I prefer) from 1 scalded lemon, without the bitter albedo
- juice from 1 lemon
- 2 cloves of garlic

Grind all ingredients.

Serve with long noodles.
(To vegans without the parmesan cheese).



BOMBA NASIENNA SEED BOMB

MICHAŁ ZNOJEK

2014, działanie w przestrzeni publicznej

Bomba nasienna to działanie zainspirowane przez prężnie rozwijający się ruch Guerrilla Gardening. Nieformalny lider ruchu, Richard Reynolds definiuje ogrodniczą partyzantkę jako *uprawianie ziemi stanowiącej czyjąś własność bez pozwolenia tejże osoby*. W wielu miastach natykamy się na metalowe ploty, które wycinają z przestrzeni place o niezdefiniowanym statusie. Ograniczenie dostępu człowieka skutkuje zrzeknięciem się władzy nad miejscem na rzecz zbioru – rośliny, owady, zwierzęta. W tak wydzielonej przestrzeni pęcznieje zielona enklawa, używając bomb nasiennych możemy rozwinąć jej potencjał i zawalczyć o bioróżnorodność. Prostota bomby nasiennej wzmacnia jej aktywistyczny potencjał, a zastosowanie nasion roślin miododajnych podkreśla ekologiczny charakter. Zmiana zapomnianych nieużytków w miejsca tętniące życiem okazuje się banalnie prosta i dostępna dla nas wszystkich. Zachęcam do zabrania ze sobą bomb i ataku na miasto! WYSAĐŹMY MIASTO!

MICHAŁ ZNOJEK

2014, public space activity

Seed bomb is an activity inspired by energetically developing movement of Guerrilla Gardening. Its informal leader Richard Reynolds defines guerrilla gardening as *cultivating the soil which belongs to someone without their permission*. Long stretches of metal fencing can be encountered in many cities. They cut out spaces of the city with no legal definition and no-one has any idea what to do with them. When our access to a place is limited, we give up our power over it to natural forms – plants, insects, animals. The excluded area thus becomes a green enclave. Using seed bombs, we can develop its potential and fight for bio-diversity. The simplicity of the seed bomb reinforces its activist potential, while the use of melliferous plants emphasises its ecological character. The transformation of these wastelands into areas pulsating with life is simple, banal, and available to everyone. I encourage you to pack some seed bombs and raid the city!

Michał Znojek



RDZA BEZCZYNNOŚCI

(TAJEMNICZE OGRODY
PUBLICZNE TAJEMNICE)

ERNST VAN DER HOEVEN

2012, interwencja w przestrzeni dawnych terenów Stoczni Gdańskiej

Rdza bezczynności to seria drobnych interwencji na terenie Stoczni Gdańskiej tworzących mentalne otoczenie wokół Instytutu Sztuki Wyspa. Są to obserwacje, poszukiwania, odkrycia i badania prowadzone w formie rozłożonych w czasie działań, akcji performance z czasem powiększających swój zasięg i ożywiających krajobraz legendarnej stoczni. Po akcjach pozostają zielniki wypełnione egzotycznymi i toksycznymi roślinami stocznio-wymi, kolekcja miodu w słoikach zebrana dzięki mobilizacji gdańskiego stowarzyszenia pszczelarzy, starannie utrzymany ogródek w gruzach, upamiętniający gdańskie kobiety zajmujące się odgruzowywaniem miasta po wojnie (*Trummerfrauen*), nagłe pojawienie się sadzonego w sekrecie chmielu tworzącego naturalną kołyskę, surrealna *aureola* z hortensji pochłaniających żelazo oraz punkt obserwacyjny pozwalający podziwiać wszystkie te akcje i kontemplować to, czemu te miejsca zawdzięczają swoją wyjątkowość.

OGRÓD | DIALOGICZNOŚĆ
PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

REST RUST

(SECRET GARDENS /PUBLIC SECRETS)

ERNST VAN DER HOEVEN

2012, intervention in the area of
the former Gdańsk Shipyard

Rest Rust is a yet to be formalized series of small scale interventions in the Gdansk shipyard forming the mental island of the art institution Wyspa. They are acts of observing, seeking, finding and exploring to be understood as slow performances growing in time and animating the specific *nature* of the legendary harborscape of Gdańsk. The outcomes of these acts could range from a herbarium of exotic and toxic harbor plants, a collection of honey jars made possible by the mobilization of the Gdańsk beekeepers society, the careful sowing of a rubble garden honoring the post war rubble women (*Trummerfrauen*) from Gdańsk, a sudden growth of secretly planted hops forming a natural cradle or the planting of a surreal *halo* of iron encompassing hydrangeas and the building of a look-out to provide an overview of all of these actions and in order to contemplate to what these places owe their unique sensibility.

GARDEN | DIALOGICITY
EVERYDAY LIFE PRACTICES



NIEUŻYTKI SZTUKI. DZIERŻAWA POD UPRAWĘ

ELŻBIETA JABŁOŃSKA

2014, działanie w przestrzeni publicznej

Ogólnopolski projekt Elżbiety Jabłońskiej dotyczy bezpłatnej dzierżawy kawałków ziemi przyległych do publicznych galerii i muzeów. To propozycja zaangażowania publiczności w proces interwencji w przestrzeni nie tylko miasta, lecz również sztuki, czego następstwem może być zmiana nastawienia do sztuki współczesnej, zniesienie bariery między oficjalną instytucją kultury a mieszkańcami. Udostępnienie terenu należącego do galerii mieszkańcom, sąsiadom, publiczności, może stać się początkiem procesu kreowania nowej przestrzeni spotkania, opierającego się na wymianie i współodpowiedzialności w działaniu. Proponowana uprawa dotyczy warzyw sezonowych, roślin polnych i ozdobnych. Opiera się na idei podwyższonej grządki, która umożliwia zaangażowanie w projekt również osobom starszym, z niepełnosprawnością, dzieciom. Strona internetowa projektu, na której są zamieszczane aktualne informacje z miejsc, w których odbywa się projekt oraz porady z kalendarza ogrodniczego umożliwia również uczestnikom projektu i dzierżawcom wzajemny kontakt, wymianę wiedzy, doświadczeń, umieszczanie dokumentacji fotograficznej czy opisów swoich działań.

OGRÓD | DIALOGICZNOŚĆ

ART WASTELANDS. AGRICULTURAL LAND FOR LEASE

ELŻBIETA JABŁOŃSKA

2014, public space action

Elżbieta Jabłońska's nationwide project addresses the free lease of pieces of land adjacent to public galleries and museums. This proposal involves the public in an intervention into the urban and artistic space, which may result in a change of attitudes towards modern art and the dismantling of barriers between official cultural institutions and residents. The opening of the gallery's land to residents, neighbours, and the public may spark the creation of a new meeting space based on sharing and co-responsibility in action. Proposed crops include seasonal vegetables as well as wild and ornamental plants. Elevated planters will be used for the gardens, allowing the elderly, the disabled, and children to participate in the project. Project participants and leaseholders will stay in touch, share knowledge and experiences, and post photographic documentation and reports on their work on the project website, which will feature up-to-date information on the locations of gardens and a gardening calendar.

GARDEN | DIALOGICITY

DIALOGICZ- NOŚĆ

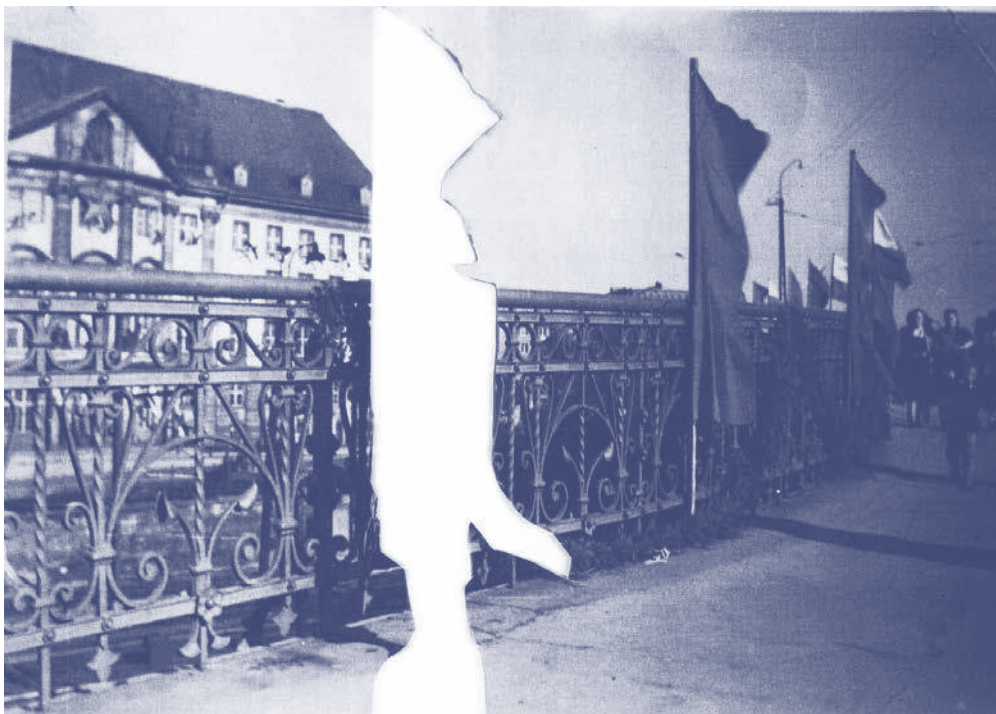
Pojęcie zaczerpnięte z pism Michaila Bachtina, w kontekście praktyki artystycznej może odsyłać do wzajemnego oddziaływania na siebie w czasie – i prac artystycznych, i różnorodnych kontekstów. Dialogiczność zaprzecza totalnej autonomii sztuki, wskazuje na ruch między myślą i działaniem warunkujący kolejne zjawiska i procesy w polu artystycznym. Nowe wypowiedzi artystyczne pojawiają się w odpowiedzi na zastale praktyki i antycypują również kolejne. Istnieją stale zwracając się do innych. Jak napisał Bachtin w tekście poświęconym bohaterom Dostojewskiego: „Być to znaczy komunikować się dialogowo. Gdy kończy się dialog, kończy się wszystko”¹.

¹. Michail Bachtin, *Dialog u Dostojewskiego*, przeł. Wincenty Grajewski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. Danuta Ulicka, Universitas, Kraków 2009, s. 282.

DIALOGI- CITY

The term borrowed from the writings of Michail Bachtin in the context of artistic practice may cross-refer to the mutual influence in the time of both – art works and various contexts. Dialogicity rejects the total autonomy of art, emphasizes the movement between the thought and actions which conditions subsequent phenomena and processes in the artistic field. New artistic expressions appear in response to stagnant practices and they also anticipate further practices. Their existence is based on constantly referring to others. What Bachtin wrote in the text devoted to Dostoyevsky's characters: “To be means to communicate through dialogue. When the dialog ends, everything ends”¹.

¹. Bachtin, Michail, *Dialog u Dostojewskiego* [*Dialog in Dostoyevsky*], trans. Wincenty Grajewski, in: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia* [*I – The Other. Around Bachtin. Anthology*], ed. Danuta Ulicka, Universitas, Kraków 2009, p. 282.



SĄSIEDZTWO WĄRZYW

SŁAWOMIR LIPNICKI

2013, warsztaty

Dbając o zrównoważony rozwój społeczeństw, współcześni projektanci miast podejmują formułę *allelopatii*, jako polityki sąsiedztwa. Podczas rewitalizacji terenów, jednym z istotnych elementów gry o kapitał, staje się proces utowarowienia pamięci i tożsamości mieszkańców. W ten sposób zarządzane społeczności, jak i ich udział wspólnych dóbrach kultury, podlegają urynkowieniu, a antydemokratyczny charakter zawłaszczania pamięci zbiorowej powoduje wyalienowanie i wykluczenie. W ramach „społeczeństw bez właściwości” – sąsiedztwo jest nie tylko kupionym przywilejem, lecz także stanowi o dostępności „do bycia skądś”

Podjęty w Gdańsku projekt warsztatów z mieszkańcami ulic Stefana Jaracza i Robotniczej, dla osób 50+ w ramach programu edukacyjnego Alternativa 2013, był formą zobrazowania sąsiedztwa. Tego, które poprzez codzienne doświadczanie tworzonych przez mieszkańców miejsc, stanowi o ich indywidualnej pamięci. Gdzie pamięć, zdjęcia rodzinne, wyobrażenia, stały się impulsem do stworzenia refleksji nad miejscem życia. Tak, aby nie tracąc tego co ważne, usankcjonować kształt przemian tego, co wspólne. Zmian dokonujących się obok sąsiednich „historycznych miejsc”, europejskich instytucji wpisujących się w demokratyczną transformację dyskursów i praktyk. Określających kształt „sprawiedliwości okresu przejściowego”. Będących odpowiedzialnymi za archiwizację i badanie nad „warunkami ludzkiego istnienia w czasie niedemokratycznym”

Forma: warsztaty zorganizowane na strychu, na ulicy Stefana Jaracza – od 23.09.2013 do 30.09.2013 w czasie 5 zajęć po 5 godzin.

Allelopatia (z gr. – *allelon* [wzajemny] i *pathos* [cierpienie]) to wzajemne oddziaływanie na siebie roślin. Poprzez wydzielanie substancji chemicznych pobudzających lub hamujących wzrost i rozwój.

DIALOGICZNOŚĆ

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

THE NEIGHBOURHOOD OF VEGETABLES

SŁAWOMIR LIPNICKI

2013, workshops

Concerned with sustainable social development, contemporary urban designers have embraced the formula of allelopathy as a policy of neighbourhood. One of the important elements of the capitalistic game in the revitalisation of urban areas is the commodification of the memory and identity of residents. Thus the communities under management as well as their participation in common cultural goods become subject to marketing processes and the anti-democratic nature of the appropriation of collective memory causes alienation and exclusion. In 'societies without qualities,' neighbourhood is not just a privilege to be bought but also determines the availability of 'being from somewhere.'

Involving residents aged 50 and over of Jaracza and Robotnicza Streets in Gdańsk, a workshop project undertaken as part of the educational programme of Alternativa 2013 was an attempt to depict neighbourhood. A neighbourhood that through the daily experience of places created by residents determines their individual memory. Where memory, family photos and imagination became an impulse for reflecting on the place of living so that, without losing the important things, the changes of the commons could be sanctioned. Changes occurring next to 'historical sites,' European institutions inscribed in the democratic transformation of discourses and practices. Defining the 'transition-era justice.' Responsible for the archiving of and research into the 'conditions of human being in a non-democratic time.'

Form: workshop held in the attic of a house at Stefana Jaracza Street, 23-30 September 2013, 5 × 5 hours

Allelopathy (Greek *allelon*, 'mutual' and *pathos*, 'suffering') is a biological phenomenon whereby plants produce chemical substances that stimulate or hamper the growth and reproduction of other plants.

DIALOGICITY

EVERYDAY LIFE PRACTICES

JARACZA 12–13

ELŻBIETA JABŁOŃSKA

2014, wystawa w oknie,
działanie w przestrzeni publicznej

koordynacja projektu: Elżbieta Okroy, Ewa Okroy

Elżbieta Jabłońska zaprosiła mieszkańców kamienicy przy ulicy Jaracza sąsiadującej bezpośrednio z Instytutem Sztuki Wyspa do aranżacji wystawy w swoich oknach, poszerzając w ten sposób przestrzeń wystawienniczą Alternatywy 2014 o półprywatną ścianę okien. Celem było włączenie w pole sztuki dotychczasowych obserwatorów dynamicznie zachodzących na terenach przystoczniovych zmian jako współtwórców tego pejzażu. W ten sposób mieszkańcy mogli zaznaczyć swoją obecność w tym miejscu, pokazać skrawki swojej rzeczywistości oraz nawiązać dialog z nowymi sąsiadami. Była to również gra z byciem obserwowanym – zarówno okna osób, które podjęły się aranżacji tej przestrzeni, jak i te pozostawione w swojej dotychczasowej formie, były w okresie trwania wystawy poddane zainteresowaniu publiczności. Inicjując wystawę w oknach, artystka podjęła inspirowane codziennością działanie przemieszczające porządek sztuki i życia. Przygotowanie wystawy w oknach wspierał cykl partycypacyjnych warsztatów z mieszkańcami trwający od czerwca do końca sierpnia 2014 roku.

DIALOGICZNOŚĆ

PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO

JARACZA 12–13

ELŻBIETA JABŁOŃSKA

2014, showcase in the window,
action in public space

project coordinating: Elżbieta Okroy, Ewa Okroy

Elżbieta Jabłońska invited residents of the house on the Jaracz Street, directly neighbouring the Institute of Art Wyspa, to arrange an exhibition in their windows, thus extending exhibition space of Alternativa 2014 with semiprivate wall of windows. The aim was to include in the field of art observers of changes dynamically occurring in the areas next to shipyards, as co-authors of the landscape. In this way, residents could mark their presence in this place, show pieces of their reality and establish a dialogue with the new neighbours.

It is also a game of being observed – both windows of people who took up the arrangement of the space, as well as those left in its current form were, for the duration of the exhibition, subjected to interest the audience. Launching the exhibition in the windows, the artist took action inspired by everyday sort of art and life. The preparation of exhibition in the windows was supported by a series of participatory workshops with residents in June–August 2014.

DIALOGICITY

EVERYDAY LIFE PRACTICES





STAWINOĞA

KONRAD PUSTOŁA

2015, fotografie, zbiór przedmiotów
i albumów rodzinnych

Stawinoga to nazwa letniska, które od 1975 roku pozostaje własnością i ulubionym miejscem odpoczynku rodziny artysty. Wraz z tą pracą Konrad Pustola przekracza fotografię jako swój główny środek wyrazu artystycznego, umieszczając ją w kontekście zbiorów amatorskiej fotografii rodzinnej i rozmaitych przedmiotów, przywracając jej tym samym przynależność do codzienności. Przewijamy za jej sprawą film wstecz do czasów, gdy artysta był dzieckiem. W gablocie widzimy liczne albumy zdjęć zrobionych i zgromadzonych przez członków bliższej i dalszej rodziny. Sceny zabawy, posiłków, codziennej krzątania i spotkań rodzinnych. Obok zaś gobeliny babki, inspirowane Stawinogą i inne przedmioty, które przewieziono do *miasta* jako ślad życia *na wsi*. Powyżej zaś fotografie z tego samego miejsca, które artysta zrobił wprawdzie osobiście, ale w bardzo różnych momentach artystycznego rozwoju i prywatnego życia. Nie jest to spójna *seria* czy *cykl*, ale świadomy dobór nieprzystających nastrojem, formatem i kolorem obrazów.

Ta kombinacja reprezentacji i przedmiotów to rodzaj wizualnego i materialnego eseju o tym, co nas kształtuje, jak doświadczenia miejsc i zdarzeń wpływają na obrazy, które tworzymy. Miejsce szczęśliwego dzieciństwa i dorastania chłopca, potem nastolatka, wreszcie stawania się mężczyzną, ale też fotografem i artystą. Obrazy pstrykane przez ciotkę, wujków, rodziców, odkryte po latach na nowo. I zdjęcia młodego aspirującego fotografa, potem już dojrzałego artysty, pokazujące stopniowe budowanie i konceptualizowanie swojego języka obrazu w oparciu o jedno małe wiejskie siedlisko.

Istotna jest tu zmienna funkcja tego letniska wraz z dorastaniem oraz unieruchamianiem w obrazach tego, co było bardzo pierwotnym i kształtującym doświadczeniem. Stawinoga w tym sensie, jako miejsce fotografowane przez lata, stało się katalizatorem w procesie kształtowania języka artysty.

Aneta Szylak

DIALOGICZNOŚĆ WERNAKULARNOŚĆ

STAWINOĞA

KONRAD PUSTOŁA

2015, photographs collection
of family albums and objects

Stawinoga is a name of a summer place which the artist's family has possessed since 1975. In this work Pustola goes beyond his usual means of expression, i.e. photography, and places his works amidst amateur collection in a family album and various objects, thus placing photography back amidst every day matters. We are somehow watching a film backwards thanks to photography, reaching the time when the artist was a child. We can see many albums with photos shot and collected by his closer and further relatives. Scenes of playing, dining, mundane occupations and family meetings. Next to them – grandma's tapestry, inspired by Stawinoga, along with other objects brought *to the city* as a trace of *rural* life. Above them are the photographs of the same place which the artist made himself at different moments of his artistic development and private life. It is not a coherent *series* or a *cycle* but an aware choice of mismatching images of different sizes and colours. Such a combination of representations and objects is a kind of visual and material essay on what shapes us and what experiences of places and events influence images we create. The place of a boy's happy childhood and reaching maturity, a teenager, finally a man and, also, a photographer, an artist. Pictures shot by his aunts, uncles and parent re-discovered. And the photographs of a young, aspiring photographer, next – those of a mature artist, show a gradual development and conceptualisation of his own language of images based on a single, rural settlement

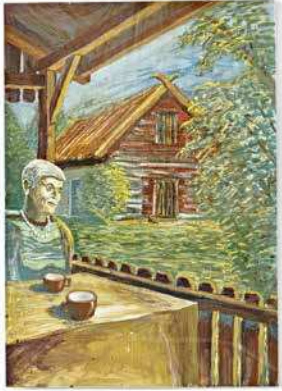
What is important is a changing function of this summer place, parallel to his growing-up and capturing in pictures all these things which were his primary, forming experience. In this sense, Stawinoga as a place photographed for years became the catalyst in the process forming the artist's own language.

Aneta Szylak

DIALOGICITY VERNACULARITY











DLA KONRADA PUSTOŁY

Trudno znaleźć w sobie język dla tego, co się stało. Gdy nagle odchodzi nie tylko artysta i współpracownik, ale też powiernik, przyjaciel, towarzysz podróży. Osoba, kórej tak wiele zawdzięczałam. Konrad należał do artystów, którzy nas zmieniają, otwierają, uwalniają. Sprawiał, że ludzie i miejsca powierzali mu swoje sekrety. Przestrzenie miast i fabryk zaczynały nagle opowiadać swoje historie. Konrada interesowało nie tylko to, co on sam widzi. Wiele z jego prac to opowieść o cudzym spojrzeniu. O widzeniu tak, jak widzi inny. Tego doznawałam przyjażniąc się z nim. Mój przyjaciel miał w sobie ten rodzaj delikatności i ciepła, które wyzwalały natychmiastowe zaufanie. Dawał w rozmowie bezpieczeństwo nawet, jeśli się z kimś nie zgadzał. Miał dar dostrzegania i dar słuchania. Rozmawialiśmy godzinami o tym wszystkim co przed i za nami. O projektach, które trwały i tych, które miały w przyszłości powstać.

Tak się jednak złożyło, że ostatnią wystawą Konrada była ta, którą przygotowaliśmy wspólnie. Miała być nowym otwarciem w jego praktyce. Poświęcona jego ulubionemu miejscu z dzieciństwa, rodzinnemu wczasowisku w Stawinodze, jest wyjątkowo intymna i osobista.

Konrad stworzył tą pracą rodzaj eseju o tym, co nas kształtuje, jak doświadczenia miejsc, ludzi i zdarzeń wpływają na obrazy, które tworzymy. Bohaterem uczynił miejsce szczęśliwego dzieciństwa i dorastania chłopca, potem nastolatka, wreszcie czas stawania się mężczyzną, ale też fotografem i artystą.

Tą pracą Konrad uciekł od reżimów fotograficznych wystaw, wrócił do doświadczeń kształtujących nasze osobiste imaginarium. Dlatego ta praca miała być w jego praktyce przełomowa. A jest ostatnia.

Aneta Szylak

FOR KONRAD PUSTOŁA

It is hard to find words for what happened. When not only an artist and collaborator but also a confidant, friend and fellow traveller suddenly departs. A person I owe so much to. Konrad was one of those artists who change you, open you up, liberate you. He caused people and places to confide their secrets to him. City and factory spaces suddenly began to tell their stories. Konrad was not only interested in what he saw himself. Many of his works are narratives about other people's perspectives. About seeing how another sees. This was something I experienced as his friend. He had about himself a kind of gentleness and warmth that made you trust him immediately. In conversation, he gave you a sense of security even if he disagreed with you. He had the gift of being able to acknowledge and to listen. We talked for hours about what was behind us and what was before us. About ongoing projects and possible future ones.

But it so happened that an exhibition we had prepared together proved his last. It was meant to be a new opening in his practice. Devoted to his favourite childhood location, a family summer house in Stawinoga, it is particularly intimate and personal.

With this work Konrad had created a kind of essay about what shapes us, about how the experiences of places, people and events influence the images we create. At the centre here is a place of the happy childhood and adolescence of a boy, then teenager, and finally the time of becoming a man, but also a photographer and artist.

With this work Konrad had fled from the regimes of photographic exhibitions, returning to experiences that shape our personal imagination. That is why the work was meant to be a breakthrough in his practice. And it became his last.

Aneta Szylak

MIEJSCE PRACY: JAK PRZEŻYĆ, CZYLI SŁOWNIK W SŁOWNIKU

AGRESJA: sposób zachowania
ceniony w wielu społeczeń-
stwach

DEMOKRACJA: HIERARCHIA

BEZWZGLĘDNA: preferowany styl
zarządzania obowiązujący
w wielu firmach ze względu na
jego prostotę, szybką realizację
polecen i niskie koszty

FEMINIZACJA: czynienie z preka-
ryjności cnoty

KONFLIKT: uprzejme, dyplomatycz-
ne, pełne zrozumienia zachowa-
nia; nieuczciwe postępowanie
(zadajemy ciosy w plecy)

MOLESTOWANIE: „Co to jest biała
kartka papieru? Prawa kobiet.”

MORALNOŚĆ: syndrom chorego
budynku

NIEPRZYWOITOŚĆ: o _ o albo
<____>

PLOTKA: nieformalne sieci
komunikacji międzyludzkiej
wewnątrz instytucji

OCENIAĆ (INNYCH): patrz: wyzywać
się, konflikt, plotka, żargon,
polityka, rewanz, sabotaż,
szkolenie, przemoc

POLITYKA: władza w codziennej
praktyce

PRZEMOC: „funkcjonalne”
zachowanie pozwalające jedno-
stce osiągnąć zamierzony cel

REWANZ: nieudokumentowane
wymierzenie sprawiedliwości

SABOTAŻ: działanie gwarantujące
maksimum bezpieczeństwa
przy minimalnych szansach
wykrycia i kary

SZKOLENIE: patrz: agresja,
wyzywanie się, konflikt, de-
mokracja, feminizacja, plotka,
żargon, polityka, rewanz,
sabotaż, przemoc

WYZYWAĆ SIĘ (NA INNYCH): działać
według zasad przyjętych
w naszej instytucji

ZARGON: wstępny research
w fokusie targetów

WORKPLACE: A SUB-DICTIONARY OF SURVIVAL

AGGRESSION: a form of behavior
valued in many societies

BULLYING: operating within the
established rules and policies
of an organization

CONFLICT: agreeable, diplomatic
and supportive appearance;
dishonest, backstabbing beha-
viour

DEMOCRACY: COMMAND

HIERARCHY: a preferred mana-
gement style followed in many
companies for its simplicity,
speed and low process overhe-
ads.

EVALUATION: see bullying,
conflict, gossip, jargon, politics,
revenge, sabotage, training,
violence

FEMINIZATION: turning precarity
into a virtue

GOSSIP: Informal networks
through which communication
occurs in an organization

HARASSMENT: “What is a blank
sheet of paper? Women’s rights.”

INCIVILITY: “o _ o” or “ <____> ”

JARGON: land and expand power
and eat our own dogfood

MORALE: illness-inducingsyn-
drome

POLITICS: day-to-day power
at work

REVENGE: undocumented justice

SABOTAGE: behavior involving
a minimum danger of injury,
detection, and reprisal

TRAINING: see aggression, bullying,
conflict, democracy, femini-
zation, gossip, jargon, politics,
revenge, sabotage, violence

VIOLENCE: ‘functional’ behavior
used by an individual to get
what they want

TANIEC STOCZNI

MML STUDIO I RAFAŁ DZIEMIDOK

2013, wideo

Idea: kolektyw MML (Gilles Lepore, Maciej Mądracki, Michał Mądracki)

Choreografia: MML i Rafał Dziemidok

Taniec: Rafał Dziemidok

Muzyka: Igor Kłaczyński

Taniec Stoczni w swojej koncepcji zderza minione utopie z bieżącą rzeczywistością historycznej i symbolicznej przestrzeni Stoczni Gdańskiej. Inspiracją do stworzenia tańca były codziennie praktykowane czynności w ramach wykonywanych przez stocznio-
wców zawodów, jak również obecny, rozchwiany stan lokalnego przemysłu, poddanego wahaniom współczesnego rynku. Inspirując się opracowaniami amerykańskiego badacza Franka Gilbreth'a (1868–1924) autora naukowej metody analizy elementarnych ruchów roboczych, MML posłużyło się skonstruowanym na potrzeby produkcji modelem – czarnym pomieszczeniem w białą kratę zachowującym układ proporcji Modulora – opracowanego przez Le Corbusiera w 1942 roku kanonu miar i wielkości stosowanych w jego opracowaniach architektonicznych. Obiekt umożliwił autorom precyzyjne przestudiowanie ruchów roboczych oraz ich skatalogowanie za pomocą wideo i form graficznych, co pozwoliło stworzyć rodzaj słownika, inwentarza figur stoczniowych, który posłużył jako baza do powstania choreografii. Dekontekstualizacja pierwotnego miejsca, funkcji i znaczenia ruchu stoczniowego tworzy nowy, performatywny wymiar. Opracowany we współpracy z tancerzem i choreografem Rafałem Dziemidokiem, prototypowy solowy układ jest syntetyczną kompozycją wybranych, zoptymalizowanych nie w celach ekonomicznych, lecz estetycznego wyrazu codziennych ruchów pracowniczych stocznio-
wców. Stworzona poprzez obserwację terenów dawnej Stoczni oraz doświadczenia pracujących tutaj ludzi, choreografia jest nie tylko archiwum fizycznej i motorycznej pamięci Stoczni Gdańskiej, ale także próbą emocjonalnej, niewerbalnej komunikacji z obecnym niestabilnym stanem.

MIEJSCE PRACY

MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

THE SHIPYARD DANCE

MML STUDIO AND RAFAŁ DZIEMIDOK

2013, wideo

Realisation: Maciej Mądracki, Michał Mądracki, Gilles Lepore (MML Studio)

Choreography: MML and Rafał Dziemidok

Dancer: Rafał Dziemidok

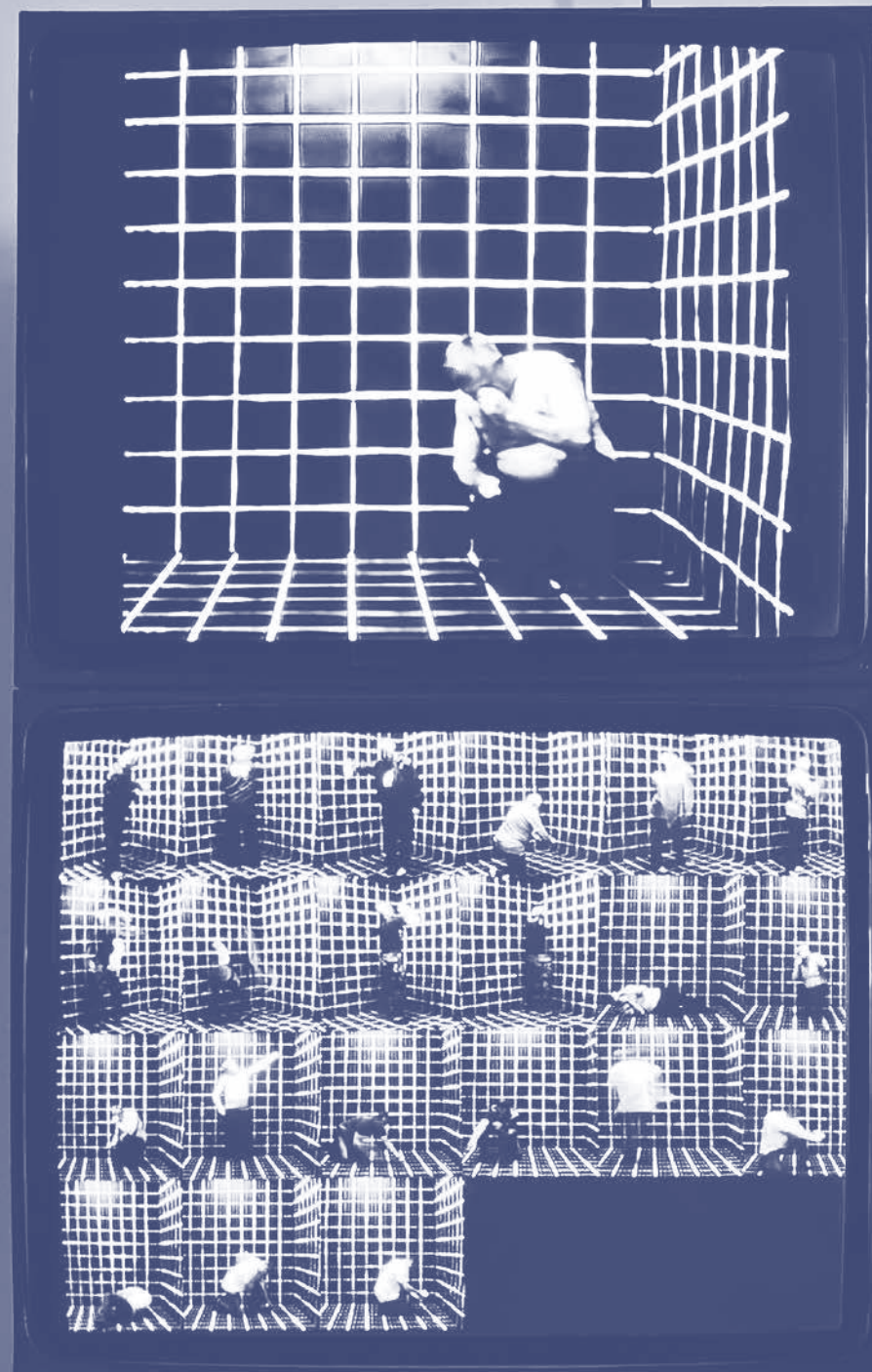
Music: Igor Kłaczyński

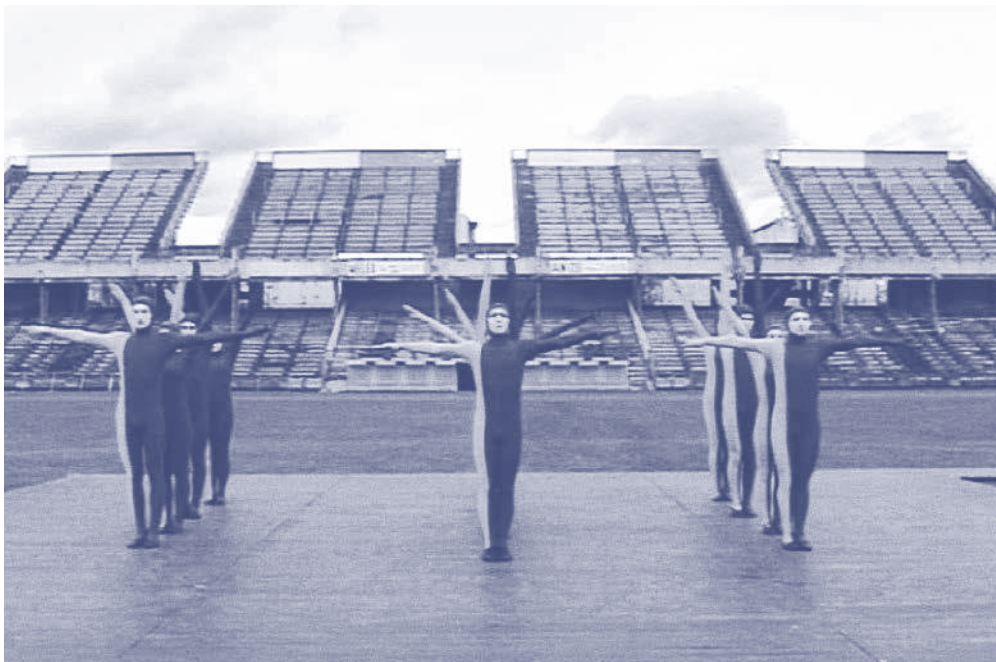
The concept of the *Shipyard's Dance* clashes two bygone Utopias with the current reality of the historical and symbolical space of the Gdańsk Shipyards. The *Dance* was inspired by everyday activities, performed by shipyard workers as part of their regular professional duties, as well as the current, wavering condition of the local industry, which has been subjected to the fluctuation of the contemporary market. Inspired by the studies of American scholar/scientist Frank Gilbreth (1868–1924) who worked out a scientific method for the analysis of elementary workers' motions, MML used a mock-up, constructed for production needs – a black interior with a white grid, retaining the proportions of the *Modulor* invented by Le Corbusier in 1942, which he applied as a canon of measures and sizes in his architectural studies. This object permitted the artists to study with precision the workmen's motions and their cataloguing by means of video and graphic forms. This, in turn, facilitated the creation of a certain kind of glossary, an inventory of shipyard figures which served as the basis for the created choreography.

The de-contextualisation of the original place, its function and significance of the shipyard's motion creates a new, performative dimension. The prototypical solo part, prepared in together with the dancer and choreographer Rafał Dziemidok, is the synthetic composition of certain selected and optimised daily motions of the shipyard workers, done not for economic but aesthetical reasons, though. This choreography, created thanks to the observation on the premises of the former Shipyard and the experience of people working there is not only the archive of a physical and motorized memory of the Gdańsk Shipyard but, also, an attempt at an emotional, non-verbal communication with its current, unstable condition.

WORKPLACE

MATERIAL PERFORMATIVITY





PRACA MASZYN

MML STUDIO (GILLES LEPORE, MACIEJ MĄDRACKI, MICHAŁ MĄDRACKI)

2012, dokumentacja performance'u
Reżyseria / scenariusz / montaż: Gilles Lepore,
Maciej Mądracki, Michał Mądracki
Zdjęcia: Gilles Lepore, Maciej Mądracki
Dźwięk: Igor Kłaczyński
Produkcja: MML

Polska. Typowe miasto przemysłowe. To tutaj zaczyna się *Praca maszyn*. Taniec powstał w 1968 roku dla uczczenia Fabryki. Wspomnienia pozwoliły odtworzyć zapomniane układy. Rekonstrukcja umożliwia podróż do czasów, kiedy produkcja miała się równać szczęśliwemu życiu.

MIEJSCE PRACY

MATERIALNA PERFORMATYWNOŚĆ

THE WORK OF MACHINES

MML STUDIO (GILLES LEPORE, MACIEJ MĄDRACKI, MICHAŁ MĄDRACKI)

2012, documentation of performance
Directors / scenarists / editors: Gilles Lepore,
Maciej Mądracki, Michał Mądracki
Photography: Gilles Lepore, Maciej Mądracki
Sound: Igor Kłaczyński
Production: MML

Poland. A typical industrial town. Here begins *The Work of Machines*. This dance was created in 1968 to celebrate the Factory. Following the memories, it was possible to recreate the forgotten dance. This reconstruction becomes a time vehicle to the past, allowing for a trip to an era where production was supposed to mean a happy life.

WORKPLACE

MATERIAL PERFORMATIVITY

PIKSELOWE PROSTYTUTKI

MICHAŁ SZLAGA

2011, fototapeta, rozmiar 4 × 4 m

Nie ufaj klientom. Unikaj pijanych klientów. Jeśli klient sprawia problemy lub chce, byś wykonywała rzeczy, na które nie masz ochoty, nie wpadaj w panikę. Udawaj, że na wszystko się zgadzasz, i szukaj drogi ucieczki. Jeżeli klient cię dusi, nie próbuj odciągać jego rąk, zamiast tego mocno ściśnij jego jądra. Idź na kurs samoobrony. Jeśli masz długie włosy, schowaj je pod peruką, którą można łatwo ściągnąć. Nigdy nie idź z więcej niż jednym klientem, nawet jeśli oferują ci dużą sumę pieniędzy. Zawsze miej przy sobie długopis i notes. Zapisz numery rejestracyjne auta, nazwę miejsca, do którego się udajesz, i inne ważne informacje. Miej przy sobie coś, czego możesz użyć jako broni – lakier do włosów, pęk kluczy. Noś buty, w których możesz biec. Nie zakładaj do pracy apaszek, szali, naszyjników, których klient może użyć, by cię udusić. Obejdź auto dookoła, by upewnić się, że nikt się w nim nie ukrywa. Uciekaj pod prąd...

Prostytucja nie należy do najstarszych zawodów świata, jak to zwykle się potocznie mówi. Za takie należy uważać zawód myśliwego czy zbieracza owoców leśnych. Obrazy za szybko zmieniają się, migoczą, zlewają w jedno. I sam już nie wiem, którego zawodu przedstawicielka wyłoni się z pikseli.

Michał Szlaga



MIEJSCE PRACY

AFEKT

PIXEL PROSTITUTES

MICHAŁ SZLAGA

2011, photomural, size 4 × 4 m

Do not trust your clients. Avoid drunk clients. If a client gives problems or wants you to do things you do not feel like doing, do not panic but instead pretend that you agree to everything and simultaneously look for a way to escape. If a client chokes you do not try to pull his hands away, instead firmly squeeze his testicles. Go for a self-defense course. If your hair is long, hide it beneath a wig which can be taken off easily. Never go with more than one client, even if the offer you a large sum of money. Always carry a pen and a small pad of paper. Write down license plate numbers, the location of where you will be, and other important information. Always carry something that can be used as a weapon – a hair spray, or keys. Wear shoes that you are able to run in. Avoid necklaces or scarves as these could be used to choke you. Walk around the car to look in it to ensure that nobody is hiding in there. Run against traffic, not with it...

Prostitution does not belong to world's oldest profession, as we commonly say. Hunter or gatherer professions should be considered the ones. Images behind the window change quickly and flicker, the blur into one. And I do not know anymore a representative of which profession will emerge out of pixels.

Michał Szlaga

WORKPLACE

AFFECT

WIRTUALNE EKONOMIE

Ekonomie wirtualne, które były testowane w ramach Wirtualnej Strefy Ekonomicznej, są butem w butonierce eksperckiej ekonomii. Są ekonomią na wspan, kalkulacją na opak. Czerpią z rezerwuarów pata-ekonomicznej wyobraźni. Ekonomie wirtualne nie pretendują do tworzenia zrębów alternatywnego społeczeństwa. Nie są także reprodukcją nużących prawideł ekonomicznego mainstreamu. Artystyczne kompetencje (grę wyobraźni i zabawę z nieoczywistością) wykorzystują w celu podważenia ekonomicznych oczywistości, takich jak użyteczność, racjonalność, dążenie do zysku.

Wirtualne nie znaczy jednak nierzeczywiste. Wirtualna Strefa Ekonomiczna nie była jedynie utopijnym konceptem. Wręcz przeciwnie, po wielu perypetiach w.s.e. zmateriałizowała się jako tymczasowa, ale namacalna interwencja na Jarmarku Św. Dominika, dorocznym targu, który każdego lata zajmuje historyczne centrum Gdańska¹. w.s.e. wplotła zasady artystycznej wyobraźni w transakcyjną realność Jarmarku, przechwytyując przepływy pragnienia, które napędzają handel i powodują, że tysiące mniej lub bardziej użytecznych przedmiotów zmienia w trakcie Jarmarku swoich właścicieli.

W przeciwieństwie do specjalnych stref ekonomicznych W.S.E. nie działała wedle uświęconych praw maksymalizacji zysku i (niby) racjonalnej kalkulacji. W.S.E. nie była jednakże wyniosłą wyspą anty-ekonomicznego moralizatorstwa, tak charakterystycznego dla estetycznej awangardy, która zawsze skrywała swoje własne zakorzenienie w systemach wyzysku. Z drugiej strony W.S.E. nie była jedynie popartowym flirtem z towarowym fetyszyzmem i komercyjnym blichtrzem. Nie było też jej celem słuszne, ale zazwyczaj nieco siermiężne, wprowadzenie w życie alternatywnych ekonomii za pomocą artystycznych metod. Nasza tymczasowa strefa wyobraźni nie była także targowiskiem, w które się wtapiała. w.s.e. miała swoją własną ekonomiczną racjonalność, którą jednak starała się przekroczyć, niczym baron Munchausen wyciągając się sama za włosy z cyrkulacji ludzi i towarów.

Szybko okazało się, że wirtualna ekonomia bynajmniej nie jest aż tak odległa od zasad funkcjonowania jarmarku, jak nam się początkowo wy-

MIEJSCE PRACY **ALTERNATYWNA GOSPODARKA** **DIALOGICZNOŚĆ**
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO **DEMOKRACJA PERFORMATYWNA**
PRACA **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

WORKPLACE **ALTERNATIVE ECONOMY** **DIALOGICITY** **ALTERNATIVE SOCIETY**
PERFORMATIVE DEMOCRACY **WORK** **EVERYDAY LIFE PRACTICES**

VIRTUAL ECONOMIES

Virtual economies, which were once tested as part of the Virtual Economic Zone, are the 'shoe in the buttonhole' of expert economy. They are a topsy-turvy economy, a calculation in reverse. Drawing from the reservoirs of pata-economic imagination, virtual economies don't pretend to lay the foundations of an alternative society. Nor do they reproduce the wearisome rules of mainstream economics. They use artistic competences (imagination and non-obviousness) in order to undermine economic truisms such as utility, rationality or pursuit of profit.

But virtual doesn't mean unreal. The Virtual Economic Zone wasn't but an utopian concept. On the contrary, following many twists and turns, it materialised itself as a temporary but tangible intervention at St. Dominic's Fair, an annual market held every summer in the historical downtown of Gdańsk.¹ The vez inwove the principles of artistic imagination into the Fair's transactional reality, intercepting the flows of desire that drive trade and cause thousands of more or less useful objects to change hands during the event.

Unlike the special economic zones, the vez didn't operate according to the sanctioned laws of profit maximisation and (supposedly) rational calculation. Nor was it, however, a haughty island of anti-economic patronising, so characteristic for the aesthetic avant-garde which always sought to conceal its own rootedness in systems of exploitation. On the other hand, the vez wasn't just an instance of pop-art flirtation with product fetishism and commercial glitter. Nor was its purpose to realise alternative economies using artistic methods, a lofty goal in itself but usually producing rather crude results. Finally, our temporary zone of imagination wasn't the fair that it melted into. It had its own economic rationality, which it sought to transgress, pulling itself by the hair, Baron Munchausen-style, from the circulation of people and commodities.

It soon turned out that a virtual economy is not so far detached from the fair's underlying principles as we first thought. The monetary transaction itself is but a climax of the mating dance between the vendors and the crowd of potential customers who together constitute a complex

¹. A temporary zone created during St. Dominic's Fair in Gdańsk on 5-11 August 2013 during the fourth edition of Alternativa Festival. The Virtual Economic Zone project was inaugurated during the 2012 edition of the festival and curated by Kuba Szreder (edit. note).

¹. Tymczasowa strefa stworzona podczas Jarmarku Św. Dominika w dniach 5-11.08.2013 roku podczas czwartej edycji Festiwalu Alternativa. Projekt „Wirtualna Strefa Ekonomiczna” został zainaugurowany w ramach festiwalu w 2012 roku, kuratorem działań w Strefie był Kuba Szreder (przyp. red.).

dawało. Sama transakcja pieniężna jest jedynie finałem godowego tańca, który zachodzi pomiędzy sprzedawcami i tłumem potencjalnych klientów, którzy współtworzą skomplikowaną choreografię potrzeb, pragnień i wyobraźni. W końcu, komu jest potrzebny zardzewiały hełm, dziurawa tabakiera, wycofana z obiegu moneta, kolejny wazon albo o wiele za droga podróbka art deco.

Wirtualne ekonomie nie pretendują do wyniosłego wyłączenia z reguł tych transakcyjnych gier. Wręcz przeciwnie, wirtualność wchodzi w płąs z zasadą użyteczności i ekonomią pragnienia. Z procesu wymiany wirtualne ekonomie wykasowują jego finansowy aspekt i doprowadzają do inflacji wszystkich jego pozostałych elementów, które zazwyczaj pozostają w cieniu. Towar przecież jest „jedynie” fetyszem ludzkiej pracy i pożądania, spetryfikowaną mocą ludzkiej sprawczości. Pieniądz zaś jest „jedynie” umownym ekwiwalentem wartości. Wirtualne ekonomie z wymiany ewakuują pieniądz, co pozwala na ponowne potraktowanie towarów jako splotów pożądań i ludzkich umiejętności, pretekstów do gry potrzeb i wyobraźni. Tym samym wirtualne ekonomie nie sprzeciwiają się wymianie jako takiej, nie ignorują materialności, nie wywyższają się ponad uliczne targowisko. Zamiast tego podążają tropem surrealistycznych czy sytuacjonistycznych dryfów, dają się uwieść jarmarcznej energii, którą przepuszczają przez pryzmat estetycznej wyobraźni.

Na Jarmarku Św. Dominika wirtualne ekonomie materializowały się wobec ludzkiej rzeki, która przepływała przez naszą alejkę. Wirtualna Strefa Ekonomiczna walczyła o uwagę ludzi, którzy w oczopląsie wędrowali pomiędzy jednym, drugim i trzytysięcznym straganem. W tymczasowej strefie wyobraźni wolność nie sprowadza się do swobody konsumenta, którego wybór ogranicza się do wyboru między jednym towarem i drugim. W.S.E. raczej zapraszała do podjęcia absurdałnej gry z granicami naszych przyzwyczajęń. I tak chociażby Jacek Niegoda flirtował z narodowymi symbolami, rozdzielając białą końcówkę miotły od jej czerwonej rączki. Folke Koebberling przypominała czasy, kiedy opornik był symbolem społecznego oporu. Jesper Alvaer i Isabela Groseova płynnie poziomowali rozgrzane umysły. Maya Gordon snuła opowieści o pustynnych rynkach i zakurzonych sklepach, na których poszukiwała plastikowych żołnierzyków, małych syrenek i innych pop-mitycznych zwierząt.

Wirtualna Strefa Ekonomiczna oparta była na pewnym paradoksie. Wirtualne ekonomie były możliwe dzięki publicznym środkom i wspólnym wysiłkom szeregu ludzi. Przede wszystkim W.S.E. nigdy nie powstałaby, gdyby nie dobra wola i współpraca całej społeczności przyjaciół i sympatyków. To dzięki wysiłkom Pana Taty, Agi Szreder, Rafała Żwirka,

MIEJSCE PRACY | ALTERNATYWNA GOSPODARKA | DIALOGICZNOŚĆ
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO | DEMOKRACJA PERFORMATYWNA
PRACA | PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO





Natalii Romik i Maćka Czeredysa kiosk powstał i przybrał tak wdzięczną formę. Ich wysiłki należy rozumieć jako pracę miłości, a nie sprowadzać do fuchy robionej tylko dla pieniędzy. W takich przypadkach jak w.s.e. jedynie naddatek dobrej woli i zaangażowania umożliwia dopięcie budżetów oraz przełamanie żelaznych prawideł technicznych możliwości biurokratycznej racjonalności, wedle których coś takiego jak w.s.e. nigdy udać się nie powinno. Także jedynie dzięki nadprogramowemu zaangażowaniu Anety Szyłak, Mira Górczyńskiego, Julki Cyrzan i szeregu innych pracowników Wyspy, w.s.e. nabrało kształtów. Nie można tutaj pominąć roboty wykonywanej przez Szymona Żydka, który o kiosk się troszczył, otwierał go i zamykał, tocząc zacięte boje o uwagę przechodniów.

LUSTRA

Lustrzana nadbudowa Wirtualnej Strefy Ekonomicznej zniekształcała jej ekonomiczną bazę oraz załamywała społeczny kontekst. Najeżona lustrami fasada jednocześnie podkreślała krotocwilną odmienność wirtualnych ekonomii oraz wtapiała się w miriady transakcji, które się wokół w.s.e. odgrywały. Fasada kiosku jedynie pozornie przypominała lśniące faktury kapitalistycznych wieżowców. Jedynie nocą kiosk niczym modernistyczny monument górował nad sąsiadującymi straganami. Jednak lustra w Wirtualnej Strefie Ekonomicznej były obrotowe. Wystarczyły

choreography of needs, desires and imagination. After all, who needs a rust-eaten war helmet, a broken snuffbox, an out-of-circulation coin, another flower vase or a much-too-expensive faux Art Deco knick-knack.

Virtual economies don't pretend to superciliously exclude themselves from the rules of these transactional games. On the contrary, virtuality creatively engages with the principle of utility and the economy of desire. Virtual economies delete the financial aspect from the process of exchange, inflating all its other elements that usually remain in the background. Commodities are, after all, 'just' a fetish of human labour and desire, petrified by the power of human agency, and money is 'just' a conventional equivalent of value. Virtual economies evacuate money from the exchange, allowing commodities to be treated again as concatenations of desires and human skills, pretexts for an interplay of needs and imagination. Thus virtual economies don't oppose exchange as such, don't ignore materiality and don't elevate themselves above the street market. Rather, they follow surrealist or situationist drifts, allowing themselves to be seduced by the marketplace energy which they pass through the prism of aesthetic imagination.

At St. Dominic's Fair, virtual economies materialised themselves vis-à-vis a human wave that flowed down our alley. The Virtual Economic Zone fought for the attention of masses of people wandering, nystagmic, among the thousands of stalls. In a temporary zone of imagination, consumer freedom is not limited to choosing between one product and another. Rather, the vez invited people to play an absurd game with the limits of our habits. And so Jacek Niegoda flirted with the national symbols, separating a broom's white end from its red handle. Folke Koebberling remembered the times when a resistor was a token of social resistance. Jesper Alvaer and Isabela Groseova smoothly levelled the heated minds. Maya Gordon spun tales about desert markets and dusty shops where she searched for plastic toy soldiers, little mermaids and other pop-mythical creatures. The vez was based on a certain paradox. Virtual economies were made possible by public funds and the collective efforts of many people. Above all, the vez would have never happened if it weren't for the goodwill and collaboration of a community of friends and supporters. It was thanks to the commitment of Pan Tata, Aga Szreder, Rafał Żwirek, Natalia Romik and Maciek Czeredys that the kiosk was erected and assumed such a graceful form. Their efforts should be understood as a work of love rather than simple for-money potboiling. In cases such as the vez it is only a surplus of goodwill and commitment that makes it possible to meet budgets and overcome the iron rules of the technical possibili-

pierwsze promieniesłońca, żeby lustrzany kameleon zaczynał wtapiać się w jarmarczną cyrkulację. Granice pomiędzy nami i nimi ulegały załamaniu, lustra odbijały zasłony, bibeloty, militaria, porcelanę. Najeżone lustra załamywały obieg towarów i ludzi, w transakcyjnej prozie ulicznego targowiska akcentowały grę pragnienia i energię wyobraźni. Odbijały też twarze, stanowiąc wdzięczne tło dla nieskończonej liczby autoportretów, indywidualnych i grupowych. Multiplikując odbicia fasada W.S.E. była żywą reklamą wycieczek w zaułki fantazji, gdzie oporniki stają się symbolem oporu, akvavit służy za upłynniającą rozum poziomice, plastikowe zwierzątka są wehikułami historii, i w których kolor Czerwony separuje się od Białego.

ZAKŁÓCENIE

Jedną z iluzji życia we współczesnym świecie jest przekonanie o jego racjonalnym urządzeniu. Nawet jako ludzie sztuki żyjemy w kryształowej klatce instytucji, systemów grantowych, programów stypendialnych. Efektywnie organizujemy nasze projekty, kalkulujemy, co warto a czego nie, po globalnym obiegu sztuki cyrkulujemy z przyklejonym uśmiechem na twarzy, bystrym wzrokiem wypatrując kolejnych możliwości. Niczym mikro-przedsiębiorcy sami dla siebie stajemy się swoim własnym kapitałem, inwestycją i zyskiem, parafrazując Foucault. Tym samym optymistycznie zakładamy, że rzeczywistość jest przewidywalna. Że nasze inwestycje się opłacą, że jesteśmy w posiadaniu instrumentów nawigacyjnych, które pozwolą nam bezpiecznie żeglować po globalnych sieciach przepływów i dotrzeć do bezpiecznych przystani. Z drugiej strony, nasze życie podszyte jest lękiem, że tak właściwie nie jest, że system gra na naszą niekorzyść, że zawsze jest więcej statków niż miejsc na redzie. Zazwyczaj jednak podejmujemy indywidualną odpowiedzialność za własny los, staramy się być, zgodnie z przykazaniami sieciowego kapitalizmu, samosterowni. Nic dziwnego, że chorobą zawodową ludzi sztuki jest depresja, rozpoznana jako patologia odpowiedzialności. Jak pisze Bifo Berardi, depresja jest ekspresją przepracowanej duszy, która nie jest w stanie podejmować odpowiedzialności za niedociągnięcia systemu, w którym zawsze jest więcej ludzi niż możliwości, w którym zwycięzca bierze wszystko, a przegrany sam sobie jest winny.

Paradoksalnie, w artystycznej sieci nie ma bardziej powszechnego doświadczenia niż odczucie porażki. Jednak zamknięci w boksach własnych trajektorii nie jesteśmy w stanie z szumu tłą wychwycić zgrzytów i zakłóceń, które pojawiają się, gdy artystyczny obieg przestaje sprawnie

MIEJSCE PRACY **ALTERNATYWNA GOSPODARKA** **DIALOGICZNOŚĆ**
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO **DEMOKRACJA PERFORMATYWNA**
PRACA **PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO**

WORKPLACE **ALTERNATIVE ECONOMY** **DIALOGICITY** **ALTERNATIVE SOCIETY**
PERFORMATIVE DEMOCRACY **WORK** **EVERYDAY LIFE PRACTICES**

ties of bureaucratic rationality, according to which a thing like the vez would never succeed. It was thanks only to the exceptional commitment of Aneta Szyłak, Miro Górczyński, Julka Cyrzan and other Wyspa staff members that the vez became reality. One cannot fail to mention here the hard work of Szymon Żydek who took care of the kiosk, opened and closed it, while struggling hard to draw the attention of the passers-by.

MIRRORS

The Virtual Economic Zone's mirror superstructure distorted its economic base and undermined its social context. The mirror-bristling façade emphasised the facetious difference of virtual economies while blending in with the myriad transactions taking place all around. The kiosk's façade only seemingly resembled the shiny surfaces of corporate skyscrapers. It was only a night that the structure towered, like a modernist monument, above the neighbouring stalls. Yet the vez mirrors were a revolving device. It only took the first sunrays of the morning for the mirror chameleon to start melting into the fair-time circulation. The boundaries between us and them faded, the mirrors reflecting screens, knick-knacks, militaria and china. The bristling mirrors refracted the circulation of goods and people, accentuating in the transactional prose of a street fair the game of desire and the energy of imagination. They also reflected faces, becoming a charming background for countless individual and group self-portraits. Multiplying reflections, the vez façade was a living advertisement for excursions into the realm of fantasy, where resistors become a symbol of resistance, aquavit serves as a mind-liquefying level, plastic toys are vehicles of history and the colour Red is separated from White.

INTERFERENCE

One of the illusions of living in the contemporary world is the notion of its rational order. Even as members of the art world we live in a crystal cage of institutions, grant systems and scholarship programmes. We organise our projects efficaciously, calculating what is worth our while and what is not, circulating around the global art system with a smile stuck to our lips, looking out keenly for new opportunities. Like micro-entrepreneurs we become, to quote Foucault, capital, investment and profit for ourselves. Thus we optimistically assume that reality is predictable. That our

urządzać nasze życie. Nasz życiowy blue screen pojawia się wtedy, jak odrzucona zostanie nasza aplikacja, jak niezauważona zostanie nasza wystawa, jak nie zostaniemy zaproszeni tam, gdzie zapraszani są nasi koledzy. W momentach porażki urządzenia normalizujące naszą codzienność przestają szumieć niepostrzeżenie, procesy, które gdzieś w tle determinują nasze życie, ulegają zakłóceniu. Jednak zazwyczaj w zgrzyt artystycznej cyrkulacji wsłuchujemy się indywidualnie. Stąd tak ważne są sposoby na umożliwienie kolektywnej wymiany doświadczenia braku, porażki, niedopasowania. Jedynie przełamanie pozorów sukcesu, bo przecież każdy z nas prezentuje się reszcie z pewnym siebie uśmiechem na ustach, pozwoli na zbudowanie komór dźwiękowych, w których możemy wsłuchać się w melodię systemowych zakłóceń. Jedynie w takich momentach, jak ten, który udało nam się zorganizować na samym początku Alternatywy, jeszcze w 2010 roku, zaczynamy rozumieć, że porażka jest doświadczeniem powszechnym. Takie spotkania pozwalają nam na kolektywne zerknięcie w trzewia maszyn, które rządzą naszym życiem. Są wstępem do wymyślenia realnych alternatyw, kolektywnego przeprojektowania urządzeń, które bez ustanku miały nasze aspiracje, aby wspierać swoją dalszą ekspansję.

investments will pay off, that we possess the navigational instruments to sail safely around the global flow networks and reach safe harbours. On the other hand, our life is streaked with the fear that this is actually not so, that the system plays against us, that there are always more ships than there are places at the pier. Usually, however, we assume responsibility for our own fate, trying to be, as the laws of network capitalism require, self-steered. No wonder, therefore, that depression, recognised as a pathology of responsibility, is the occupational disease of art professionals. As Bifo Berardi writes, depression is the expression of an overworked soul that is unable to shoulder the responsibility for the flaws of a system in which there are always more people than opportunities, where the winner takes all and the loser has no one to blame but himself.

Paradoxically, no experience is more common in the artistic network than that of failure. However, confined to the boxes of our own trajectories, we are unable to discern from the background noise the dissonances and interferences that arise when the art world ceases to efficiently manage our life. Our existential blue screen appears when our application has been turned down, when our exhibition has gone unnoticed, when we haven't been invited to where we think we should have been. At moments of failure, the devices that normalise our everyday existence cease to hum inadvertently, and the background process that determine our life are disturbed. Usually, however, we listen individually to the dissonances of artistic circulation, which is why it is so important to find ways to facilitate the collective sharing of the experiences of lack, failure or maladjustment. It is only by overcoming the false pretences of success – for we all present ourselves to others with a confident smile on our lips – that we can construct sonic chambers in which we can listen to the melody of systemic interference. It is only at moments like the one we organised at the very beginning of the Alternativa festival, back in 2010, that we begin to understand that failure is a universal experience. Such encounters allow us to peek collectively into the bowels of the machines that organise our life. They are an introduction to inventing real alternatives, to a collective reworking of the devices that ceaselessly grind our aspirations in order to support their own expansion.

Hasło na podstawie „Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, w: *Maps of Precariousness*, t. II, red. Emiliana Armano i Annalisa Murgia (Bologna: Odoja, 2012).

MARCHEWKA (JAK W CARROT WORKERS COLLECTIVE I W LOGO PRECARIOUS WORKERS' BRIGADE)

Zwykle w połączeniu z osłem i kijem. Niejednoznaczny obraz sugerujący zarówno fałszywą obietnicę, jak i szczere pragnienie motywujące pracę darmową. Odzwierciedla subtelna, lecz istotną zmianę polegającą na przejściu od „pracy za bardzo małe pieniądze” do „pracy za darmo” (lub za wynagrodzenie symboliczne czy rzeczowe), w miarę jak ekonomia wymiany opiera się w coraz większym stopniu na kapitale społecznym. Marchewka symbolizuje obietnicę płatnej pracy, wartościowego doświadczenia, sukcesu i stabilności – obietnicę, która w sektorze kulturalno-kreatywnym zwykle nie jest dotrzymywana. Oznacza nadzieję, że nasz wysilek może być czymś twórczym, a nie zwykłą harówką – perspektywę, za pomocą której jednostki są nakłaniane lub zmuszane do podejmowania pracy darmowej lub na śmieciowych warunkach. Marchewka staje się narzędziem dyscyplinującym, wykorzystującym ludzkie pragnienie twórczego życia, zarządzania własnym czasem, bycia częścią społeczeństwa – wszystko po to, by nas uwieść. Mówiąc krótko, jest esencją obietnic i nadziei mobilizujących jednostkowe i kolektywne wysiłki, które zostają wykorzystane na potrzeby inżynierii społecznej i produkcji wartości dodatkowej. Warto przeanalizować, jak to narzędzie działa, analiza taka zmusza nas bowiem do przyjrzenia się, jak nasze pragnienia przecinają się z siłami, z którymi chcemy walczyć. Nie chodzi tu jednak o ćwiczenie z samoobwiniania się, ani o podsumowanie naszej krytyki cyniczną postawą lamentującą, że wszystko i tak wróci do normy. Wręcz przeciwnie, chodzi o poszukiwanie wspólnych rozwiązań dla problemów życia i pracy, które dzielimy, a którym często stawiamy czoła samotnie.

CARROT (AS IN THE CARROT WORKERS COLLECTIVE AND THE PRECARIOUS WORKERS' BRIGADE LOGO)

The carrot, usually spotted alongside a donkey, and a stick. An ambivalent image that represents both a false promise and a genuine desire prevalent in free labour. It marks the subtle but important shift that occurs in going from ‘working for a very bad salary’ to ‘working for free’ (or for symbolic or in-kind reimbursements), as the economy of the exchange becomes increasingly based on social capital. The carrot symbolises the promise of paid work, meaningful experience, success and stability that in the cultural and creative sectors, more often than not, is never actually kept. The carrot signifies the hope that we might organise our work around ‘creativity’ rather than drudgery; an aspiration that is used to prompt, cajole and sometimes blackmail workers into long-term and recurring periods of free work and precarious labour. The carrot becomes a disciplinary device that taps into our aspiration to live and produce creatively, to manage our own time, to be social, in order to string us along. The carrot, in short, is the compound of promises and hopes that mobilise subjective and collective belongings when they are put to work as a tool of governance and production of surplus value. To examine how it operates as a device is compelling, because it forces us to scrutinise the ways in which our own desires are traversed by the forces we want to combat. To do so however, is not to engage in an exercise of self-blame; nor does it mean ending our critique with a cynical posture that laments that everything can and will be recuperated. On the contrary: it demands that we seek collective solutions to the conditions of life and work that we share to begin with, but that we often confront in isolation.

Adapted from “Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, in *Maps of Precariousness*, vol. II. Eds. Emiliana Armano and Annalisa Murgia. Bologna: Odoja, 2012.



MODL SIĘ

JADWIGA SAWICKA

2011, instalacja

Instalacja nawiązująca do formy różańca, czyli religia jako alternatywa do pracy i wypoczynku, a może stan pośredni między tymi dwoma przestrzeniami działalności ludzkiej. Efekty świetlno-dźwiękowe instalacji sugerują przeżycie duchowe w wersji *light*. Modlitwa z powodu swojej formy (czy też dzięki niej) skłania się w stronę rozrywki. Religia jest opium dla ludu, staje się aktywnością, która zagospodarowuje czas wolny. Ażeby skutecznie „zająć” swoich uczestników-wyznawców, musi być podana w przystępnej formie.

MARCHEWKA PRACA DARMOWA
STAZYSTA MIEJSCE PRACY

PRAY

JADWIGA SAWICKA

2011, installation

The installation refers to the form of the rosary, i.e. religion as an alternative for labour and leisure, or maybe an intermediate state between these two spaces of human activity. The lighting and sound effects of this installation suggest spiritual experience in the *light* version. Religion is opium for the masses, it becomes an activity which fills the free time. To be able to effectively ‘engage’ its participants-followers it has to be served in an accessible form.

CARROT FREE LABOUR
INTERN WORKPLACE

Na podstawie „Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, w: *Maps of Precariousness*, t. II, red. Emiliana Armano i Annalisa Murgia (Bologna: Odoja, 2012).

PRACA DARMOWA

Inaczej praca niepłatna. Syndrom szeroko rozpowszechniony w sektorze artystycznym i kulturalnym. Negatywne symptomy obejmują m.in. chęć lub przymus uczestniczenia w niepłatnych stażach i programach wolontariackich; skłonność do przepracowywania się fizycznego i umysłowego; brak niezgody na niepłatne nadgodziny, a także ogólne poczucie frustracji, osamotnienia, braku własnej wartości i niepewności. Wczesną diagnozę utrudniają często pozytywne wrażenia towarzyszące pragnieniu pracy za darmo: aspiracje, nadzieje, obietnice oraz ulotne wrażenie przynależności do świata blichtru i bezinteresownego artystycznego i intelektualnego piękna. Jednostki doświadczające wczesnych symptomów syndromu pracy darmowej nie potrafią często zidentyfikować źródła swego lęku z powodu odebrane- go wykształcenia i braku empatycznego utożsamienia ze znajdującymi się w podobnej sytuacji pracownikami innych sektorów. Niektórzy specjaliści nazywają to odrzucenie własnych potrzeb materialnych i niematerialnych, takich jak jedzenie, dach nad głową i wsparcie emocjonalne, „pracą miłości” – co zapewne jest aluzją do przysłowiowej ślepoty związanej z tym uczuciem. Czynniki środowiskowe determinują rozwój syndromu u osób o odpowiednich predyspozycjach kulturowych. W związku z cięciem wydatków publicznych na edukację i kulturę darmowa praca pod pozorem stażów i wolontariatów przedstawiana jest jako jedyny sposób zdobycia pracy płatnej i / lub innego sensownego zatrudnienia.

FREE LABOUR

Also known as unpaid work. A widespread syndrome in the arts and the cultural sector. Its negative symptoms include, but are not limited to: the drive or compulsion to undertake unpaid internships and voluntary work placements; the tendency to work beyond ones’ physical and mental limits; the incapacity to resist unpaid overtime, as well as a generalised sense of frustration, isolation, worthlessness and insecurity. Early diagnosis is often made difficult by the positive sensations that accompany the desire to work for free: aspirations, hopes, promises, an ephemeral sense of belonging to a world of glamour and disinterested intellectual and artistic beauty. Subjects experiencing early symptoms of the free labour syndrome are often unable to identify the source of their anxiety due to their education and their rejection of empathic identification with workers in similar situations across other sectors. Some specialists have called this denial of subjects’ own material and immaterial needs, such as food, shelter and emotional support, the ‘labour of love’ – with reference, presumably, to the proverbial blindness that is associated with this feeling. Environmental factors determine the development of the syndrome in those who are culturally predisposed. Due to the withdrawal of public funds from both the education and the cultural system, unpaid work in the guise of internships is perceived and promoted as the only way into paid employment and / or meaningful occupations.

Adapted from “Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, in *Maps of Precariousness*, vol. II. Eds. Emiliana Armano and Annalisa Murgia. Bologna: Odoja, 2012.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE Z BEZPIECZEŃSTWA I HIGIENY PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW

JACEK NIEGODA

2010, performans

Ćwiczenia w wykonaniu: Jacek Niegoda, Julita

Wójcik, Paulina Rymkiewicz-Kalinowska

Foto: Jacek Niegoda, Julita Wójcik

PRACTICAL EXERCISE IN HEALTH AND SAFETY OF WORK ON REVITALISING POST WORKING-CLASS TERRITORIES

JACEK NIEGODA

2010, performance

Exercises performed by: Jacek Niegoda, Julita

Wójcik, Paulina Rymkiewicz-Kalinowska

Photo: Jacek Niegoda, Julita Wójcik

Zapraszam do aktywnego udziału.

Proszę stanąć w równych odstępach, na odległość ramion od siebie.

Tak, abyście mogli swobodnie i bezpiecznie wykonywać ćwiczenia.

PIERWSZA CZĘŚĆ ĆWICZEŃ UWAGI OGÓLNE

DO PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW MOŻE PRZYSTĄPIĆ ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY, KTÓRY JEST:

1. ŚWIADOMY



WYKONAMY TERAZ ĆWICZENIE UŚWIADAMIANIA SOBIE DOKONYWANYCH WYBORÓW.

Wybieramy jedną lewą lub prawą nogę.
Świadomie i zdecydowanie stajemy na jednej wybranej nodze.
Drugą unosimy zgiętą w kolanie do góry, Utrzymujemy równowagę, nie wahamy się! Stojąc tak, uświadamiamy sobie dokonanego wyboru.
Umacniamy się w swojej decyzji.
Nie poddajemy się!
Nie podpieramy!
Trwamy!

I hereby invite you to participate actively

Stand in equal distance from one another, at arm's length please.

So that you can freely and safely do the exercises.

FIRST PART OF EXERCISES GENERAL REMARKS

REVITALIZATION OF POST WORKING CLASS TERRITORIES CAN BE DONE BY ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE WHO ARE:

1. AWARE



WE WILL NOW EXERCISE STRENGTHENING OURSELVES IN CHOICES WE MAKE.

Let's pick the left or the right leg consciously. Let's stand on the chosen leg. Lift the other leg up, bend at the knee. Keep balance. Don't prop yourself! Standing like that, we strengthen the leg we chose. Keep at it!

DO PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW MOŻE PRZYSTĄPIĆ ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY, KTÓRY JEST:

2. ELASTYCZNY



BĘDIEMY TERAZ ĆWICZYĆ ELASTYCZNOŚĆ NASZEGO KARKU I KRĘGOSŁUPA.

Zginamy kark, kiwając głową na TAK.
Prostujemy kark.
Ponownie zginamy kark w geście na TAK.
Jeszcze raz, zginamy kark i prostujemy.
TAK, TAK, TAK, TAK!



TERAZ ĆWICZYMY MIĘKKOŚĆ NASZYCH KRĘGOSŁUPÓW.

Zginamy się w przód.
Sklaniamy się nisko do ziemi.
Kolana trzymamy prosto.
Palcami rąk dotykamy palców stóp.
Prostujemy się.
I jeszcze raz
Sklon w dół do ziemi i wyprost.

PRACA DARMOWA | MIEJSCE PRACY
POLITYKA | MARCHEWKA

REVITALIZATION OF POST WORKING CLASS TERRITORIES CAN BE DONE BY ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE WHO ARE:

2. FLEXIBLE



WE WILL NOW EXERCISE THE FLEXIBILITY OF OUR NECK AND (SPAJN) SPINE.

Bend your necks, nodding as for YES.
Now straighten your necks.
Bend your necks nodding as for YES again.
Once more, bend the neck and straighten.
YES, YES, YES, YES!



NOW LET'S PRACTICE THE FLEXIBILITY OF OUR SPINES.

Bend forwards.
Bow low towards the ground.
Knees kept straight.
Make your fingers touch your feet.
Straighten.
Once more.
Bend towards the ground and straighten.

FREE LABOR | WORKPLACE
POLITICS | CARROT

DO PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW MOŻE PRZYSTĄPIĆ ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY, KTÓRY JEST:

3. CZUJNY



PRZĘĆWICZYMY TERAZ NASZĄ CZUJNOŚĆ, CZYLI OBRONĘ PRZED ATAKIEM Z TYŁU.

Stajemy w lekkim rozkroku.
Stopy ustawiamy na szerokość ramion.
Wykonujemy obrót do tyłu o 180 stopni.
Obracamy się na palcach jednej nogi i pięcie drugiej.
Proszę ćwiczymy obrót. I raz, i dwa, i trzy, i cztery.



Teraz dodajemy do obrotu blok ręką (zdjęcie z lewej).

Obrót, i blok, obrót i blok.

Teraz dodajemy cios drugą ręką (zdjęcie z prawej).

Obrót blok i cios.
Powtarzamy

REVITALIZATION OF POST WORKING CLASS TERRITORIES CAN BE DONE BY ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE WHO ARE:

3. VIGILANT



LET'S NOW PRACTICE DEFENCE FROM THE ATTACK FROM THE BACK.

Stand with your legs slightly apart.
Put your legs apart in line with your shoulders.
Let's now make an 180 degrees turn.
Turn on the toes of one foot and the heel of the other.
Now, practice the turn, please. And one, and two, and three, and four.



Add a block with your hand to the turn. (photo on left).

Turn and block, turn and block.

Now we add a strike with the other hand. (photo on right)

Turn, block, strike.
Repeat.

DO PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW MOŻE PRZYSTĄPIĆ ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY, KTÓRY JEST:

4. DOŚWIADCZONY



Wszyscy wiemy jak często trudno jest pogodzić własne cele, idee z oczekiwaniami decydentów zwłaszcza tych którzy współfinansują nasze działania.

Często wymaga to wykonania nie lada rozkroku, aby połączyć własne zamierzenia z oczekiwaniami innych. Wykonamy ćwiczenie rozciągania w szpagacie. Stajemy w jak najszerszym rozkroku. Rozkraczamy się!



Dodatkowo jeszcze skłaniamy się! Staramy się lewą ręką dotknąć prawej stopy.

**NIE JEST TO PROSTE!
TAK SAMO JAK NIE JEST PROSTE
GODZENIE CEŁÓW Z OCZEKIWANIAM.**

I na odwrót dotykamy prawą ręką do lewej stopy.
Lewą ręką do prawej stopy, prawą ręką do lewej stopy.
I ćwiczymy, prawa, lewa, prawa, lewa.

PRACA DARMOWA | MIEJSCE PRACY
POLITYKA | MARCHEWKA

REVITALIZATION OF POST WORKING CLASS TERRITORIES CAN BE DONE BY ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE WHO ARE:

4. EXPERIENCED



We all know how difficult it is to reconcile our own goals and ideas with the expectations of decision makers, especially the ones who co-finance our actions.

Oftentimes, it requires quite a stride to connect your own aims with expectations of others. We will now exercise stretching in splits. Stand with your legs as far apart as possible.



Bend down.
Try to reach your right feet with our left hand.

**THIS ISN'T EASY!
JUST AS IT ISN'T EASY TO BALANCE
GOALS WITH EXPECTATIONS.**

And conversely, touch our left feet with our hand.
Left hand to the right feet, right hand to the left feet.
And we practice, right, left, right, left.

FREE LABOR | WORKPLACE
POLITICS | CARROT

DO PRACY PRZY REWITALIZACJI POST-ROBOTNICZYCH TERYTORIÓW MOŻE PRZYSTĄPIĆ ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY, KTÓRY JEST:

5. MEDIALNY



DO WYKONANIA TEGO ĆWICZENIA POTRZEBNE NAM BĘDĄ TELEFONY KOMÓRKOWE.

Proszę o wyjęcie swoich komórek i ustawienia w nich opcji robienia zdjęć foto
Stajemy wyprostowani.
Stopy trzymamy razem.
Obie ręce układamy na biodrach.



Unosimy lewą rękę ugiętą przed siebie.
Wykonujemy okrężny wymach w kierunku publiczności.

Cofamy lewą rękę pod bok.
Prawą ręką z telefonem komórkowym w dłoni zdecydowanie prostujemy!
Obiektów telefonu kierujemy na siebie.
Robimy sobie zdjęcie.

Powtarzamy ćwiczenie.
Machamy do publiczności!
Wyprost! I zdjęcie!
Wymach, wyprost i zdjęcie!
Dziękuję chowamy komórki.

REVITALIZATION OF POST WORKING CLASS TERRITORIES CAN BE DONE BY ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE WHO ARE:

5. ARTICULATE



WE WILL NEED MOBILE PHONES TO DO THIS NEXT EXERCISE.

Please pull your mobiles out and set them to photo-taking option.
Stand upright.
Keep your feet together.
Place both hands on your hips.



Put your left arm up, straighten.
Perform a circular wave, „hallo“ with your left hand.

Pull the left hand back to your side.
Make a simple punch with your right hand with the mobile in it.
Direct the lens of the camera towards yourself.
Take a picture of yourself.

And repeat.
Wave, „hallo“, punch and a photo.
Block, punch and a photo.
And don't forget about smile
Thank you, put your mobiles back.

NASTĘPNY ROZDZIAŁ PRZED ROZPOCZĘCIEM REWITALIZACJI

ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK
INSTYTUCJI KULTURY POWINIEN:

1. ZAPOZNAĆ SIĘ Z AKTUALNY- MI IDEAMI I STRATEGIAMI ARTY- STYCZNYMI



Sklaniamy się do przodu.

Nie odrywamy pięt od ziemi.
Rękoma wędrujemy w przód.
Wyginamy się w łuk.
Udajemy TĘCZĘ



NEXT CHAPTER BEFORE THE START OF REVITALIZATION

ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL
INSTITUTION'S EMPLOYEE SHOULD:

1. FAMILIARIZE THEMSELVES WITH TOPICAL ISSUES OF ART'S IDEAS AND STRATEGY



Lean forward.

Leave your heels on the ground.
Move hands forward.
Arch your back.
Pretend you are a RAINBOW.



PRZED ROZPOCZĘCIEM REWITALIZACJI, ARTYSTA,
DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI
KULTURY POWINIEN:

2. PRZETESTOWAĆ WRAZLIWOŚĆ NA PROBLEMY SPOŁECZNE



W tym ćwiczeniu:
Unosimy ręce przed siebie, do góry.
Krzyżujemy przedramiona.

Uderzamy przedramionami o siebie.
Powoli coraz mocniej.
Aż poczujemy pierwszy ból.



Uderzamy mocno!
Do bólu!
Do bólu!
Do bólu!
Dobrze, wystarczy.

BEFORE THE START OF REVITALIZATION ARTISTS,
CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S
EMPLOYEE SHOULD:

2. PERFORM TESTS FOR SOCIAL PROBLEMS SENSITIVITY



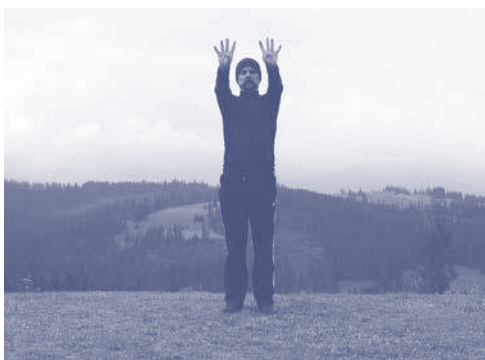
In this exercise:
Put your hands in front of you, upwards.
Cross your forearms.

Beat your forearms against each other.
Slowly, harder and harder.
Until you start to feel pain.



Beat harder!
Do you feel pain?!
Do you feel pain?!
Do you feel pain?!
All right, that is enough.

3. WYPOSAŻYĆ SIĘ W ODPOWIEDNIE ZAWODOWE KONTAKTY



3. BE EQUIPPED WITH ADEQUATE INTERNATIONAL CONTACTS



Stajemy z wyprostowanymi rękoma
przed sobą.
I wymieniamy się numerami telefonów.
Po kolei cyfra po cyfrze pokazujemy je na palcach rąk.
Zaczynamy od międzynarodowego numeru
kierunkowego.
Ten kto nie chce podać swojego numeru
powtarza mój.
Plus cztery osiem pięć zero cztery sześć trzy zero
zero dwa osiem
I powtarzamy.
Plus cztery osiem pięć zero cztery sześć trzy zero
zero dwa osiem.



Let's stand with our hands straight
in front of us.
Exchange phone numbers.
Show them in order, digit after digit,
using your fingers.
Start with the international prefix.
Those, who do not want to give their phone number
away, repeat mine.
Plus, four, eight, five, zero, four, six, three, zero, zero,
two, eight.
And repeat.
Plus, four, eight, five, zero, four, six, three, zero, zero,
two, eight.

ZASADY I SPOSOBY BEZPIECZNEGO WYKONYWANIA REWITALIZACJI

W TRAKCIE WYZNACZANIA REWITALIZACJI, ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY MA OBOWIĄZEK:

1. WYNAJDYWAĆ ATRAKCYJNIE POŁOŻONE TERYTORIA O DUŻYM ZAGĘSZCZENIU NIERENTOWNEJ AKTYWNOŚCI ROBOTNICZEJ



Stajemy w lekkim rozkroku.
Wyciągamy prawą rękę do przodu.
Wskazujemy industrialne tereny na prawo...
Skręcając tułów rozglądamy się ...
Wskazujemy industrialne tereny na lewo...

REVITALIZATION SAFETY RULES AND METHODS

DURING REVITALIZATION ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE ARE OBLIGED:

1. TO FIND ATTRACTIVE SITUATED TERRITORIES WITH A HIGH CONCENTRATION OF LOW PROFITABILITY WORKING CLASS ACTIVITY



Stand with your legs slightly apart.
Thrust your right hand forward...
Pointing to the industrial areas to the light.
Twist your upper body...
Pointing to the industrial areas to the left.

W TRAKCIE WYKONYWANIA REWITALIZACJI, ARTYSTA, DZIAŁACZ KULTURALNY, PRACOWNIK INSTYTUCJI KULTURY MA OBOWIĄZEK:

2. UKAZYWAĆ WIELOZNACZNOŚĆ ZACHODZĄCYCH PROCESÓW



MUSIMY BYĆ ŚWIADOMI ŻE NIE WSZYSTKO ZALEŻY OD NASZYCH DECYZJI.

Podczas procesu rewitalizacji często to nie my pociągamy za sznurki.
Często jesteśmy instrumentem w rękach deweloperów.
Stajemy wyprostowani, nogi trzymamy razem, ręce opuszczamy wzdłuż tułowia.
Będziemy ćwiczyć pajacyki.
Wyskakujemy do rozkroku ręce podnosimy do góry.
Nogi łączymy razem ręce opuszczamy.
I raz, i dwa, i raz i dwa...
Stop dobrze zatrzymujemy się.



DURING REVITALIZATION ARTISTS, CULTURAL ACTIVISTS AND CULTURAL INSTITUTION'S EMPLOYEE ARE OBLIGED:

2. TO RISE THE AWARENESS OF AMBIGUITY OF BECOMING PROCESS



WE HAVE TO BE AWARE THAN NOT EVERYTHING DEPENDS ON OUR DECISIONS.

During the revitalisation process it is not us, who is pulling the threads.
We are often a tool in the hands of developers.
Let's stand straight, legs together, hands down alongside our bodies.
We will practice star or puppet jumps.
Jump into a stride, putting your hands up in the air.
Put our legs together, hands down.
And one, and two, and one, and two...
Stop, all right, let's stop.



3. STALE ANALIZOWAĆ SYTUACJĘ SPOŁECZNO-EKONOMICZNĄ



To będzie bardzo proste ćwiczenie.
Będziemy ćwiczyć oddech oraz mięśnie brzucha.

Wykonujemy głęboki wdech.
Napelniamy powietrzem pusty brzuch
Wydajemy jęk zdziwienia.

Wydychamy powietrze.
Wciągamy mięśnie brzucha.
Głęboko wzdychamy.

Jęk wdech! Westchnięcie wydech!
Jęk wdech! Westchnięcie wydech!

3. CONSTANTLY ANALYSE SOCIAL-ECONOMIC SITUATION



This will be a very simple exercise.
We'll train breathing and stomach muscles.

Breathe in deeply.
Fill your empty stomach with air.
Make a surprised groan.

Breathe out.
Contract stomach muscles.
Sigh deeply.

Groan breathe in! Sigh breathe out!
Groan breathe in! Sigh breathe out!

4. KREOWAĆ WIARYGODNY OBRAZ KRYTYCZNEJ REFLEKSJI NAD NIEUNIKNIONYMI PROCESAMI GLOBALIZACJI NA RYNKU PRACY



To będzie bardzo proste ćwiczenie.

Proszę aby każdy wyjął jakieś drobne pieniądze.
Jak ktoś nie ma to mogę pożyczyć trochę drobnych.
Na znak dewaluowania się wartości pracy rzucamy
pieniądze na ziemię
Zostawiamy je tak.
To koniec ćwiczenia.



4. TO CREATE CREDIBLE PICTURES OF THE CRITICAL REFLECTION OF THE INEVITABLE GLOBAL EMPLOYMENT MARKET PROCESS



This will be a very easy exercise.

Every one, pull out some money, please.
If some one doesn't have any,
I can lend them some change.
Signifying the devaluation of work
we throw the money to the ground.
We leave them there.
This is the end of the exercise.

5. UZYWAJĄC EUROPEJSKICH PROGRAMÓW KULTURALNYCH, SKUTECZNIE TRANSFORMOWAĆ TERENY ROBOTNICZE W POST-ROBOTNICZE ORAZ EFEKTYWNIIE PODNOSIĆ ATRAKCYJNOŚĆ ZREWITALIZOWANYCH OBSZARÓW



Ustawiamy stopy razem.
Kolana trzymamy prosto.
Powoli wykonujemy głęboki skłon.
Kolana trzymamy prosto!
Zastygamy w skłonie!
Naciągamy ścięgna.
Sięgamy po leżące na ziemi pieniądze.
Trzymamy! Trzymamy!
Powoli prostujemy się.
Podnosimy pieniądze.



Powtarzamy ćwiczenie.
Kolejny raz schylamy się po te same pieniądze...

PRACA DARMOWA | MIEJSCE PRACY
POLITYKA | MARCHEWKA

5. TO RAISE DESIRABILITY OF POST WORKING CLASS TERRITORIES WITH THE EU CULTURE PROGRAM’S SUPPORT TO RAISE DESIRABILITY OF POST WORKING CLASS TERRITORIES WITH THE EU CULTURE PROGRAM’S SUPPORT



Put your legs together.
Keep knees straight.
Slowly do a low bow.
Keep knees straight.
Try to reach the money laying on the ground.
Keep knees straight!
Freeze in the bow.
Stretch hamstrings, keep at it, keep at it!
Pick up the money and straighten up



Repeat the exercise.
Lean over to pick the money again...

FREE LABOR | WORKPLACE
POLITICS | CARROT

1. AKTYWNE WŁĄCZANIE SIĘ W CYKL WYTWARZANIA NOWYCH SYMBOLI I ZNACZEŃ



PRZĘCZYMY TERAZ, JAK UDAWAĆ NOWEGO TYGRYSA EKONOMICZNEGO EUROPEJSKIEJ GOSPODARKI.

Tygrysa zwanego przemysłem kreatywnym.
Stajemy w lekkim rozkroku.
Unosimy ugięte ręce do góry.
Robimy wdech.
Napinamy mocno wszystkie mięśnie naszego ciała.
Ręce, nogi, plecy.
Bardzo, bardzo powoli opuszczamy się w dół.
Pokazujemy nasze pazury
Wyszczerzamy zęby.
W tym czasie robimy długi głośny wydech...

WARCZYMY!

WRRRRRRRRRRYYYYYYYYYYY!!

POWTARZAMY!

WRRRRRRRRRRYYYYYYYYYYY!!

1. TO ACTIVELY JOIN THE NEW SYMBOLS AND MEANINGS’ PRODUCTION CYCLE.



WE WILL NOW PRACTICE PRETENDING TO BE THE NEW ECONOMIC TIGER OF EUROPE.

We stand with our legs slightly apart.
Breath in.
Put your hands up.
Show your claws.
Tense muscles.
Show your teeth.
Tense all muscles in your body, arms, legs, back,
very very slowly bend down.
While we do so, we breath out loudly...

WE GROWL!

GRRRRRRR000000WWWLLLL!!

REPEAT!

GRRRRRRR000000WWWLLLL!!

2. BUDOWANIE SKUTECZNYCH STRATEGII MITOLOGIZACJI ZRE- ALIZOWANEGO ZADANIA



Jak wiemy rewitalizacja często realizowana jest przy pomocy organizacji pozarządowych gdzie pracują ludzie dla idei. Bez stałych etatów, najczęściej jako wolni strzelcy. Nie mają oni ani biurka ani wygodnego fotela. Przećwiczmy teraz pracę dla idei bez biurka i fotela. Stajemy w lekkim rozkroku. Ręce wyciągamy wyprostowane przed siebie. Zaciskamy pięści. Przykucamy.



Zastygamy w takiej pozycji. Trzymamy Trzymamy! Jeszcze chwilę! Dziesięć, dziewięć... Powoli wstajemy. Prostujemy nogi. Rozluźniamy się.

2. TO BUILD MYTHOLOGISATION OF EXECUTED ACT'S EFFECTIVE STRATEGIES



As we know revitalization is often performed by non-governmental organizations, where people work for the idea alone, without permanent employment, as volunteers. They often have no desk or a comfortable chair. We will now practice working for the idea without a desk and a chair. Stand with your legs slightly apart. Pull your arms out straight ahead. Squat.



Freezes in this position. Hold, resists. A little bit longer. Ten, nine... Slowly stand up. Straighten your legs. Relax.

ZASADY POSTĘPOWANIA W SYTUACJACH AWARYJNYCH

1. REGULOWANIE MECHANIZMÓW
GLOBALNEGO RYNKU PRACY PO-
WINNO BYĆ WYKONYWANE PRZEZ
UPOWAŻNIONE DO TEGO OSOBY

2. W RAZIE ZMIANY SYTUACJI
SPOŁECZNO-EKONOMICZNEJ NA-
LEŻY ELASTYCZNIE DOPASOWAĆ
CELE DO NOWEJ RZECZYWISTOŚCI



Wskazujemy lewą ręką na cel z lewej strony. Szukając nowego celu obracamy się w prawą stronę. Dynamicznie prawą ręką wskazujemy w prawą stronę. Szukając nowego celu obracamy się w lewą stronę. Lewą ręką wskazujemy w lewą stronę. Ćwiczymy.



EMERGENCY SITUATIONS RULES

1. THE INSPECTION OF MECHANICS
OF GLOBAL EMPLOYMENT MARKET
CAN BE PERFORMED BY AUTHOR-
IZED STAFF

2. IN CASE OF SITUATION BEING
CHANGED ADJUST AIMS FLEXIBLY
TO THE NEW REALITY



We point to the aim on the right with our right hand. Looking for a new aim we turn to the left side. Dynamically point to the left side with left hand. Looking for a new aim we turn to the right side. Point to the right side with your right hand. Repeat.



3. W PRZYPADKU POJAWIENIA SIĘ NIEBEZPIECZEŃSTWA PRZERWANIA PROCESU REWITALIZACJI NIEZWŁOCZNIE POWIADOMIĆ MEDIA



PRZĘCZYMY TERAZ POWIADAMIANIE MEDIÓW.

Bierzemy telefony komórkowe w dłoń.
Pięści kładziemy na biodrach.
Lewą ręką blokujemy potencjalny zamach na miejsce artysty.
Powtarzamy blok.
Przechwytujemy atak.
Powtarzamy!
Blok! Przechwyt!



I kolejny element.
Blok! Przechwyt! I ściągamy atak w dół!
Kolejny element.
Blok! Przechwyt! Ściągamy atak w dół! I cios telefonem w bok, pod żebro!
Powtarzamy! Blok przechwyt, ściągnięcie i cios.

PRACA DARMOWA | MIEJSCE PRACY
POLITYKA | MARCHEWKA

3. IN CASE OF REVITALIZATION BEING DISCONTINUED, INFORM THE MEDIA IMMEDIATELY



LET'S NOW PRACTICE INFORMING THE MEDIA.

We put our fists on our hips.
Block a punch with left hand.
Repeat the block!
Intercept the punch!



Repeat: block, interception.
Pull hand down.
Perform a strike with a cell phone or a pen to the side, under a rib!
Repeat: block, interception, pulling, strike.

FREE LABOR | WORKPLACE
POLITICS | CARROT



I ostatni element.
Blok przechwyt ściągnięcie cios!
I wykonujemy telefon do mediów!
Powtarzamy całość.
Blok! Przechwyt! Ściąganie! Cios!
I TELEFON DO MEDIÓW!

OSTATNI ROZDZIAŁ CZYNNOŚCI ZABRONIONE

ARTYŚCIE, DZIAŁACZOWI KULTURALNEMU NIE WOLNO:

1. W SPOSÓB NIEKONTROLOWANY DEMONTOWAĆ MECHANIZMÓW GLOBALNEGO RYNKU PRAC;

2. BEZ UZGODNIENIA PODWAŻAĆ ZASADNOŚCI ZACHODZĄCYCH ZMIAN;

3. BEZ ODPOWIEDNIEGO NADZORU DOKONYWAĆ DEKONSTRUKCJI NOWO SKONSTRUOWANEJ STRUKTURY SPOŁECZNEJ.

DZIĘKUJĘ ZA UDZIAŁ.

Proszę pamiętać aby ćwiczenia powtarzać przynajmniej raz dziennie.



Block, interception, pulling, strike!
At the end make a telephone call to the media.
Repeat everything. Block, interception, pulling...
AND A TELEPHONE CALL TO THE MEDIA!

LAST CHAPTER PROHIBITED ACTIONS

ARTISTS AND CULTURAL ACTIVISTS MUST NOT:

1. DECONSTRUCT IN AN UNCONTROLLED WAY THE MECHANICS OF GLOBAL EMPLOYMENT MARKET

2. UNDERMINE WITHOUT AGREEMENT ADVISABILITY OF THE BECOMING PROCESS

3. DECONSTRUCT THE JUST CONSTRUCTED STRUCTURE OF NEW SOCIETY WITHOUT ADEQUATE SUPERVISION

THANK YOU, FOR YOUR PARTICIPATION

Please remember to repeat the exercises at least once a day.

STAZYSTA

Na podstawie „Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, w: *Maps of Precariousness*, t. II, red. Emiliana Armano i Annalisa Murgia (Bologna: Odoja, 2012).

Postać negocjująca zanik granic pomiędzy nauką, pracą i życiem. Pozostając bardzo specyficznym przykładem pracownika, stażysta pokazuje, jak warunki pracy darmowej i niepewności zatrudnienia rozszerzają się poza sektor kulturalny, jak zasada kija i marchewki w coraz większym stopniu reguluje naszą codzienność. Staż sam w sobie uosabia rodzaj odwrócenia obecny w sektorze kulturalno-artystycznym, w przemyśle kreatywnym i w innych zawodach, gdzie praca oparta na pasji wynika z chęci wyzwolenia się z pracy rozumianej jako harówka. Stażyści stali się normą, ale także strukturalną koniecznością, de facto maskującą zapaść sektora kulturalnego i cięcie publicznych wydatków na kulturę i w ten sposób uniemożliwiająca opinii publicznej zrozumienie, że obecna sytuacja jest nie do utrzymania. W istniejącym układzie stażyści są zarazem rozwiązaniem i zagrożeniem. Wypełniają rosnącą lukę pomiędzy ambicjami i dostępnymi środkami, a jednocześnie legitymizują oparty na wyzysku charakter pracy w sektorze kultury, przypominając ludziom w nim zatrudnionym, że zawsze jest ktoś gotowy wykonać ich pracę za darmo. W ten sposób, oprócz innych zadań, stażysta wykonuje wielką pracę afektywną, w sensie zarówno pozytywnym, jak i negatywnym. Staże stają się filtrem dostępu do zawodów postrzeganych jako pożądane, zaworem regulacyjnym, powielającym najbardziej podstawowe linie podziałów klasowych. Stażysta czy wolontariusz musi posiadać niezbędne środki utrzymania, by móc pracować za darmo. Staże są coraz częściej powtarzane nie po to, by zaspokoić potrzebę rozwoju zawodowego, lecz po to, by odroczyć moment bezrobocia i usunięcia ze „sceny”. Zatrudnienie w instytucji kulturalnej, nawet gdy nie wiąże się z nim żadne wynagrodzenie, sprawia, że marchewka wciąż dynda nam przed oczami.

INTERN

The figure of the intern negotiates the collapse of boundaries between Education, Work and Life. Whilst remaining a very specific example of a worker, the intern has come to expose the broader economic tendency of free labour conditions and precarity beyond the cultural sector, in which the carrot and the stick increasingly regulate our present. The internship in itself embodies a certain reversal that is at work within the cultural and artistic sectors, the creative industries, and more broadly in a number of professions where labour of passion comes about through a desire to be emancipated from the drudgery of labour itself. Interns have become the norm, but also a structural necessity, de facto masking the collapse of the cultural sector, hiding the exodus of public resources from these activities and thus preventing the general public from perceiving the unsustainability of the situation. In this landscape, interns offer both a solution and a threat. They fill in the ever-widening gaps between ambitions and cash, but they also legitimise the exploitative nature of cultural work – reminding those who are employed in the sector that there is always someone ready to do their job for free. As such, in addition to all other tasks, the intern performs a great deal of affective labour, both positive and negative in kind. Interning is normalised as an access filter to professions perceived as desirable, a regulatory valve that replicates the most classic lines of class division. The intern / volunteer must have the necessary economic provision to be able to work for free. Increasingly, internships are reiterated and repeated not to satisfy a desire for further training, but to postpone the moment of unemployment and eviction from ‘the scene.’ The affiliation with cultural institutions, even when not remunerated, allows for the carrot to be preserved.

Adapted from “Free Labour Syndrome. Volunteer Work or Unpaid Overtime in the Creative and Cultural Sector”, Carrot Workers Collective / Precarious Workers Brigade, in *Maps of Precariousness*, vol. II. Eds. Emiliana Armano and Annalisa Murgia. Bologna: Odoja, 2012.

BEZ TYTUŁU

ANNA REINERT

2011, murale na kubikach z projekcją

Praca Anny Reinert może być nazwana instalacją *site-specific*. Nie odnosi się jednak ona do architektury hali goB, a jest interwencją na kubicznych formach, w których pokazywane są prace wideo innych artystów. Projekt Reinert zaciera granice pomiędzy tym, co zwykle się nazywać „architekturą wystawy”, a „dziełem”. A także dziełami poszczególnych artystów. Wzmacnia wrażenie wystawy jako otwartego pola. Na prostopadłościennych formach widzimy powidoki ludzi zajętych robieniem wystawy czy też tworzeniem czegoś, co później może zostać „dziełem”, „artefaktem”, „przedmiotem”. Jak na słabo naświetlonej fotografii zanotowane tu zostały niewidoczne aspekty wystawy. Jest to praca dyskretna, namalowana barwami sugerowanymi przez kolorystykę wnętrza – musimy przyzwyczaić wzrok, żeby ją dostrzec. Tak samo, jak wtedy, gdy nagle dostrzegamy pracę niewidoczną, zapomnianą, która umknęła naszej uwadze.

Aneta Szylak



UNTITLED

ANNA REINERT

2011, painting on the screening cubicles

We can call Anna Reinert's work a site-specific installation. However, it does not relate to the architecture of the Hall goB, but is an intervention on cubical forms where screenings of other artist's videos are held. Reinert's project blurs the boundaries between what is usually called the 'architecture of the exhibition' and the 'work' itself, at the same time among other artist's works. It enhances the impression of the exhibition as an open field. On cuboid forms we can see after-images of people busy with preparing the exhibition or with creating something that may later on become a 'work', an 'artefact' or an 'object'. Invisible aspects of the expositions are noted down here just like in an insufficiently exposed photo. It is a discreet work, painted with colours prompted by the colour scheme of the interior – we have to accustom our sight to see it. Which is exactly like when we suddenly notice an invisible, forgotten work that escaped out notice.

Aneta Szylak



STAZYSTA PRACA DARMOWA
MARCHEWKA MIEJSCE PRACY

INTERN FREE LABOUR
CARROT WORKPLACE

MANIFEST NICNIEO- BIENIA

- 1 Działanie ma być przedłużeniem refleksji, a nie ekspresją, i należy je stosować tylko wtedy, kiedy jest niezbędne.
- 2 Nie produkować przedmiotów, obiektów, dzieł, unikać realizacji, w których centralnym punktem lub celem jest przedmiot, dzieło, obiekt materialny.
- 3 Praca, jeśli już powstaje w procesie produkcji, nie powinna być zwieńczeniem działania, lecz skutkiem ubocznym procesu.
- 4 Nie tworzyć prac osadzonych w określonym miejscu.
- 5 Nie tworzyć prac osadzonych w określonym czasie.
- 6 Pracować z informacją, przestrzenią, sytuacją i kontekstami zastanymi, z materiałami, technologiami z recyklingu lub stanowiącymi dobro publiczne.
- 7 Działać w interakcji i współprodukcji z odbiorcami i uczestnikami przedsięwzięcia.
- 8 Możliwie ograniczać budżet realizacji.
- 9 Pracować poza instytucjami sztuki i poza ich kuratelą (nie wyklucza to współpracy z podobnie działającymi fachowcami).
- 10 Jeśli w konkretnych miejscach, to niech to będą miejsca i konteksty niezwiązane z obiegiem sztuki.
- 11 Unikać patronatów medialnych, nie udzielać wywiadów prasowych i unikać redaktorskich prezentacji działań w mediach głównego nurtu – będących nośnikami reklam lub własnością państwa.
- 12 Wykorzystywać media dla informacji bezpośredniej – publikować komunikaty, ogłoszenia, występować na żywo w radiu lub telewizji, korzystać tylko z tych patronatów medialnych, które umożliwiają taką formę działania.
- 13 Wykorzystywać niezależne kanały informacyjne – mailing, strony www, SMS-y, ulotki.

NON-DOING MANIFESTO

- 1 An activity is supposed to be a prolongation of reflection, not an expression, and it should only be applied when it is indispensable.
- 2 Do not produce things, objects, works of art; avoid realisations whose main point or aim is an object, a work of art or a physical object.
- 3 Artwork which appears in the production process should not be the culmination of the action but a side-effect of the process.
- 4 Do not create artworks that are set in defined places.
- 5 Do not create artworks that are set in defined times.
- 6 Work on information, spaces, situations and contexts as found, recycled materials and technology, or those constituting a public good.
- 7 Interact and act in co-production with the receivers and participants of the undertaking.
- 8 Reduce the budget as much as possible.
- 9 Work beyond art institutions and without their administrative supervision (which does not exclude co-operation with experts using similar methods).
- 10 If you, however, decide to work in certain defined areas, then these should be places and contexts not related to the art circulation process.
- 11 Stay away from media patronage, do not give any press interviews, and avoid publishing presentations of your activities in the mainstream media or those which are state-owned or carry advertisements.
- 12 Use mass media to inform directly, to publish communiqués and advertisements, appear live on radio and television, utilise only those media patrons that enable the above-mentioned possibilities.
- 13 Use independent channels of communication – email, text messages, flyers, posters.
- 14 Use and create new techniques and technologies of communication and distribution of content.

- 14** Wykorzystywać oraz tworzyć nowe techniki i technologie komunikacji i dystrybucji treści.
- 15** Rozwijać współpracę w sieci pozainstytucjonalnie działających i myślących osób oraz grup.
- 16** W możliwie konsekwentny sposób unikać płacenia podatków, działać w szarej strefie.
- 17** Nie autoryzować swoich prac i nie respektować praw autorskich.
- 18** Stosować, kiedy tylko jest to możliwe, system bezgotówkowej wymiany dóbr i usług.
- 19** Więcej myśleć, mniej produkować.

EN—355

NON-DOING MANIFESTO

- 15** Develop cooperation with extra-institutional networks of thinking and active people and groups.
- 16** As consistently as possible, try to avoid paying taxes and operate in the grey zone.
- 17** Do not reserve the rights of your works and do not respect copyright.
- 18** Whenever possible employ a barter system for the exchange of goods and services.
- 19** Think more, produce less.

ZACZAĆ OD ŚRODKA

Zacząć od środka to propozycja badawcza. Projekt dotyczyłby drobnych, niewidocznych, nieukończonych jeszcze, drugoplanowych procesów w obszarze dyscyplinarnym. Zaczynałby się i sytuował w pół drogi, pośród niedokończonej (niedomkniętej) przestrzeni i pośród różnych (podejmowanych wokół) działań. To sytuowana propozycja łącząca research, praktykę, design, konstruowanie, lokalizowanie w przestrzeni pomiędzy – pomiędzy przedstawieniem, przedstawianym i używanym / użytkowym.

STARTING FROM THE MIDDLE

Starting from the middle is a situated proposal for research. Starting from the middle is to engage in minor, invisible, not-yet finished processes and background activities supporting the disciplinary fields. Starting and standing in a double sense: in the middle of (incomplete) spaces and in the middle of (on-going) activities. This situated proposal aims for engagement in research, practice, design and construction, standing in the space in-between representation, represented and practiced space.

KAWALERKA

HIWA K

2008, instalacja

Fotografia nowego domu, ulokowanego w irackim Kurdyście. Przedstawiony budynek egzemplifikuje nowy styl życia, jaki pojawił się w Iraku po *terapii szokowej* obu wojen w Zatoce, nowy porządek polityczny i zaistnienie globalnej gospodarki rynkowej. Ta sytuacja promuje formy mieszkania, które dramatycznie różnią się od poprzednio wypracowanego zwyczaju życia w społeczności. Włącza to Kurdyśtan w nurt innych przemian na poziomie globalnym, gdzie też następują przeformułowania, a nowe, zindywidualizowane społeczeństwa wypierają dawne, kolektywne wzorce. Nowe modele gospodarcze przemieniły strukturę społeczną, gwałtownie zwiększając popularność samotnego stylu życia. Instalacja Hiwy K z 2011 roku, jest rekonstrukcją domu wybudowanego w tamtym okresie niedaleko pól minowych w irackim Kurdyście. Wzniesiona w pomieszczeniu replika budynku intryguje widza dzięki kwestionowaniu relacji między przestrzenią coś obejmującą i otaczającą, a formą, jaką tę przestrzeń wypełnia. Konstrukcja jest dostatecznie duża, by sprawiać wrażenie domu, do którego można wejść poprzez dach, na jaki łatwo się wspiąć. Jej forma z założenia odtwarza proporcje istniejące w konkretnej przestrzeni. Formalny minimalizm pracy jest nie tylko związany z konkretnym okresem w historii, ale wynika też z pragmatyzmu i poczucia wystarczalności środków.

Aneta Szylak,
na podstawie
rozmów z artystą

ZACZĄĆ OD ŚRODKA | WERNAKULARNOŚĆ
PRAKTYKI ŻYCIA CODZIENNEGO
OD „JEŚLI TAK” DO JAK GDBY”

ONE ROOM APARTMENT

HIWA K

2008, installation

A photo of a new house located in Iraqi Kurdistan. The depicted building exemplifies new forms of living that came to Iraq after the shock of the Gulf Wars, a new political order, and the introduction of the global market economy. This situation reinforces forms of dwelling that differ dramatically from the earlier sense of communal life. It links the situation in Kurdistan to other socio-economic shifts around the globe and to re-formulated, newly individualised societies that were once collective. New economic models reshaped the social structure and led to the rise of individualism and singular modes of living. An indoor installation from 2011 is a reconstruction of a house built recently near minefields in Iraqi Kurdistan. Erected indoors, the replica building engages the viewer by challenging the relationship between the space that hosts it and the form that fills it up. Big enough to give an impression of a house that can be entered with a roof that can be climbed, the form is supposed to be proportioned in relation to the given space. The formal minimalism in this work is not one related to a certain period of art history but comes from pragmatism and sufficiency.

Aneta Szylak,
based on interviews
with the artist

STARTING FROM THE MIDDLE
VERNACULARITY | LIFE PRACTICES
FROM “WHAT IF” TO “AS IF” EVERYDAY



OD „JEŚLI TAK” DO „JAK GDYBY”

Jest taki żart, który dobrze opisuje zachowania *jak gdyby*. Facet spada z murku, na którym siedział. Podbiega do niego dwóch innych: – Nie się panu nie stało? Facet podnosi się, otrzepuje spodnie i mówi: – Nie wiem, ja nie stąd.

Określenie *jak gdyby* padło, kiedy rozmawiałem z Janną Graham o doświadczeniach imigrantów w Europie, którzy nie dysponują żadnymi narzędziami ułatwiającymi adaptację w nowym kraju, integrację z otoczeniem. Jeśli jesteś artystą, dochodzi do tego nieznajomość zachodniej historii sztuki, poczucia ciągłości, które pozwala nam mówić: *A jeśli tak*. Moment *jak gdyby* pojawia się wówczas, gdy rozpoczynasz działanie od środka, nie znając punktu wyjścia, początku. To budowanie historii wstecz (patrz: hasło *Związek*). W muzyce mówi się, że rytm jest właściwy, tylko melodia nie ta.

FROM ‘WHAT IF’ TO ‘AS IF’

There is a joke that best describes a mode of acting the ‘as if’ way: Someone falls from a wall on which he was sitting. Two other men run towards him and ask „is everything alright?” He stands up and while wiping the dust off himself says „I don’t know, I’ve just arrived”

‘As If’ is a term that popped up during a discussion between Janna Graham and myself concerning the experience of immigrating to Europe with no proper means of facilitating an integration. If you are an artist it is also a lack of Western art history, a lack of continuity which puts one in a state of ‘What If.’ The moment of ‘As-Ifness’ is when you decide to act from the middle of the process without a defined point of entry. Those inhabiting this condition are implicated in building that history backwards (see: *Affair*). In music we say play the wrong tones with the right rhythm.

DEMOKRACJA PERFORMATY- WNA

Demokracja performatywna to szczególny wymiar życia politycznego ukształtowany w ostatnich dekadach, obecny zarówno w kontekstach demokratycznych, jak i niedemokratycznych i związany ściśle z polityką nadziei¹.

Jest projektem stawiającym wyzwanie kulturze niesprawiedliwości przez powoływanie do życia przestrzeni publicznej, w której ludzie budują alternatywy dla przemocy i rozpacz. Tak się stało w przypadku demontowania komunizmu w Europie Wschodniej czy apartheidu w Afryce Południowej. Kolejne przejawy demokracji performatywnej to Kolorowe Rewolucje, Arabska Wiosna i Occupy Wall Street.

Demokracja performatywna nie jest modelem teoretycznym ani ideałem politycznym, ani nawet sprawdzonym systemem sprawowania władzy, lecz uwarunkowanym lokalnie procesem animowania i autentycznego wcielania w życie demokracji przez obywateli. Proces ten, inicjowany przez nich i realizowany z pełnym poczuciem autorstwa, żyje dzięki indywidualnym głosom aktorów społecznych – nasyconym ich historiami, kulturami oraz specyficznym kontekstem ekonomicznym. W istocie, jest to życiowe doświadczenie i wyobraźnia społeczna, którą ludzie nasycają system.

W centrum demokracji performatywnej znajduje się tworzenie wolnej przestrzeni publicznej, gdzie obywatele mogą domagać się swoich praw oraz odkrywać własne możliwości sprawcze. To tu anonimowy, bezosobowy, „oficjalny” sposób mówienia zostaje wyparty przez polifonię konkretnych, indywidualnych, specyficznych głosów.

Te właśnie akty mowy, jako fundamentalny element demokracji performatywnej, są zaprzeczeniem przemocy – arbitralnego działania wykluczającego dyskusję i nie liczącego się z konsekwencjami².

Demokracja performatywna jest doświadczeniem, które prowadzi do głębokiej transformacji tych, którzy biorą w niej udział – daje po-

1. Elżbieta Matynia, *Performative Democracy*, Boulder, Paradigm Publishers, Londyn 2009; zob. wydanie polskie: Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

2. Hannah Arendt, *On Violence*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Nowy Jork 1970; zob. wydanie polskie: Hannah Arendt, *O przemocy; Nieposłuszeństwo obywatelskie*, przeł. Anna Łagodzka, Wojciech Madej, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.

PERFORMA- TIVE DEMOC- RACY

A particular dimension of political life that has arisen in recent decades in both non-democratic and democratic contexts and is closely related to the politics of hope.¹

It challenges perceived injustices through the constitution of autonomous publics and by pursuing alternatives to despair and violence, as in the dismantling of communism in Eastern Europe and apartheid in South Africa, and more recently in the Coloured Revolutions, the Arab Spring, and Occupy Wall Street.

Performative Democracy is neither a theoretical model, nor a system of governance, but a locally conditioned process of either enacting or enhancing democracy by citizens. Initiated and owned by the people, it thrives on their voices imbued with their respective histories, cultures, and economies. In essence, it is a life experience and social imagination – by which people saturate the system.

At its core is the constitution of a free public space, where people demand their rights and discover their own performative capacities. This is where the anonymous, impersonal and “institutional” way of speaking is replaced by the people’s concrete, individual, and distinctive voices. Their speech acts, the key element of Performative Democracy, are the opposite of violence, which is to act without argument and without reckoning with consequences.²

Transformative for those engaged, it launches a process of learning, forming opinions, and reasoning that brings about change. An alternative to tanks and bullets, Performative Democracy creates conditions for recovering the dignity of people and their identity as citizens.

Though inherently dramatic, Performative Democracy is a joyous and affirmative dimension of the political, that – like the Bakhtinian carnival³ – releases a robust civic creativity, and encourages bowed

1. Elżbieta Matynia, *Performative Democracy* (Boulder: Paradigm Publishers 2009); *Demokracja performatywna* (Wrocław: Wydawnictwo DSW 2008).

2. Hannah Arendt, *On Violence*, New York: Harcourt, Inc., 1970.

3. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 1984.

3. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, przeł. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington 1984; zob. wydanie polskie: Michail Bachtin, *Twórczość Fran-ciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i re-nesansu*, przeł. Anna i Andrzej Gorenio-wie, oprac. Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

czątek procesowi uczenia się, kształtowania opinii, wypracowywania wspólnego stanowiska, które prowadzi do zmiany. To alternatywa dla czolgów i kul, która stwarza ludziom warunki do odzyskania godności oraz obywatelskiej tożsamości.

Mimo wpisanego w nią dramatu, demokracja performatywna może być radosną i afirmatywną stroną polityczności, która – niczym Bachtinowski „karnawał”³ – wyzwala obywatelską kreatywność oraz pozwala ludziom wyprostować zgarbione karki. Ale tak jak karnawał jest zjawiskiem tymczasowym, ważnym we wczesnych stadiach pro-jektu demokratyzacji, a w dojrzałych demokracjach dostarczającym strategii, które pozwalają przetrwać okres demokratycznego postu.

backs to straighten up. But like a carnival it is a temporary phe-nomenon that constitutes the early stages of a democratic project, or provides strategies to keep it vibrant in times of democratic lent or drought.

WCIELAJCIE! (CZWÓRKA PO- RUSZA JEDNYM), ZBIOROWOŚĆ SA- MODZIELNIE ZOR- GANIZOWANA

BARBARA GAMPER

2014, performance z obiektem tekstylnym

Praca Barbary Gamper łączy jej wieloletnie zaangażowanie w taniec / performance, a tym samym ciało i jego ruch, oraz nowe zainteresowania potencjalnością utkanej formy jako narzędzia dla zbiorowości. Podczas gdy połączenia wirtualne w różnych formach mediów określają dziś formy życia społecznego, Gamper proponuje byśmy *znów stali się ciałem* (Franco Berardi). Artystka daje nam narzędzie rzeczywistego połączenia, wieloramienne miękkie urządzenie do stawania się wspólnotą. Praca odnosi się do polityki ciała, zwłaszcza politycznej potencjalności ciała. Artystka zadaje pytanie o to, jak rzeczywistość wirtualna, w której obecnie żyjemy, wpłynie długoterminowo na ciało fizyczne i mentalne oraz na relacje między ludzkimi ciałami. Jej pytania dotyczą relacji z kapitalizmem, biotechnologią (poprawianie ciała, protetyka itp.) oraz uaktywnieniem ciała jako kapitalistycznego *dobra*.

Praca zachęca publiczność do uczestnictwa. Poza zaangażowaniem intelektualnym i zderzeniem z dziełem sztuki praca podkreśla ważność doświadczania ciałem i rolę uczestnictwa w żywym zdarzeniu. Zachęca widza do aktywności. Praca jest żywa tylko wtedy, jeżeli widz staje się uczestnikiem lub aktywistą. Jak stwierdza Daniel N. Stern: *Formy żywotne łączą elementy, które wydają ciało doświadczeniu czyniącym je odczuwalnym i widocznym jako pochodzącym od żywej osoby istniejącej w naszym prawdziwym codziennym świecie – kogoś kto porusza się w czasie i przestrzeni z siłą i poczuciem kierunku*.

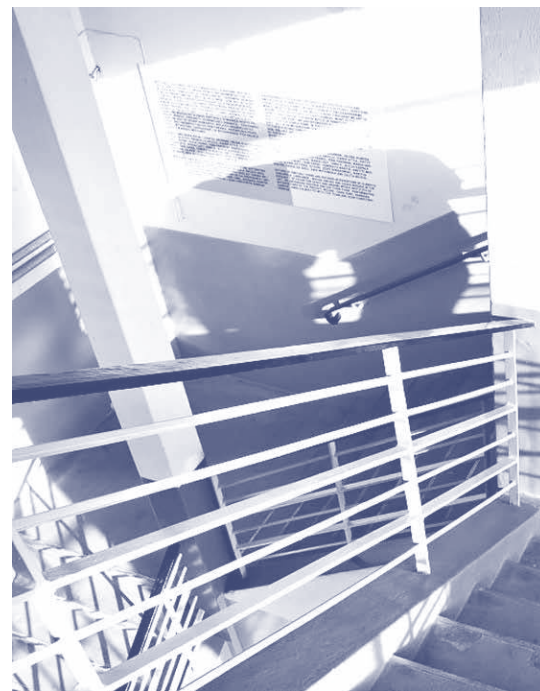
INCORPORATE! (FOUR MOVING ONE), SELF- ORGANIZED COLLECTIVITY

BARBARA GAMPER

2014, performance with textile object

Work of Barbara Gamper brings together her long-term involvement in dance / performance and thus the body and its movement and new interest in the potential of textile form as a device of collectivity. Whilst the virtual connection, through various forms of media, defines social life today, Gamper invites us *to become a body again* (Franco Berardi). The artist provides the tool of real connectedness, a multi-arm *software* of incorporation. The work ties into to the politics of the body, especially its political potential. The artist questions how the virtual reality we live in will affect the physical and mental body in the long run and the relationship between human bodies. Her question points towards relation to capitalism, biotechnology (body enhancement, prosthetics, etc.) and the performance of the body as a *commodity* of capitalism.

The work encourages audience participation, intellectual engagement, and an encounter between the viewer and the artwork. It emphasizes the bodily and living experience of the piece, asking the viewer to physically participate in it and activate it: the work only comes to life when the viewer becomes a participant or activist. As Daniel N. Stern states: *Vitality forms unite the elements that put flesh on experience so that it is felt and seen as coming from a living person existing in our real daily world – someone who moves in time and space, and with force and directionality*.

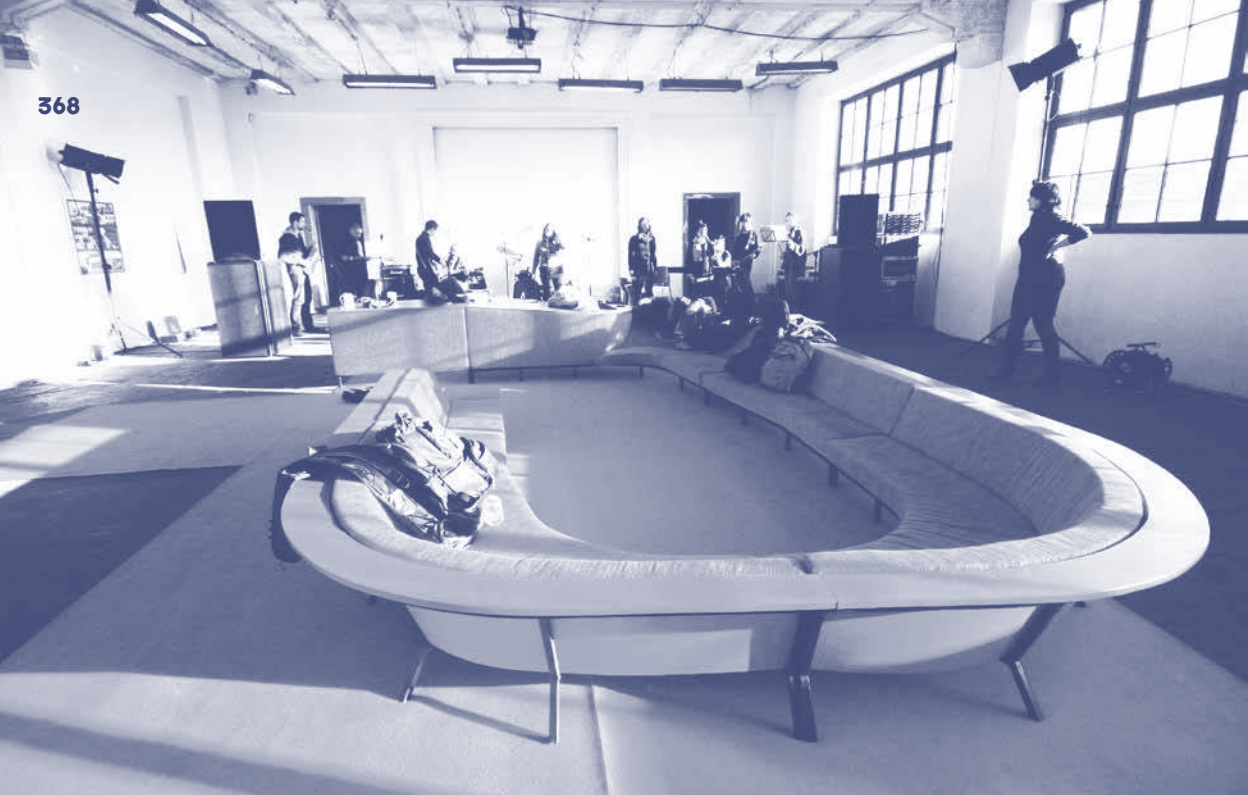


DEMOKRACJA PERFORMATYWNA

AFEKT POLITYKA

PERFORMATIVE DEMOCRACY

AFFECT POLITICS



HABEAS LOUNGE

LINDA POLLACK

2010, instalacja, dyskusje

Elementarny sposób pojmowania demokracji, jakim są spotkania i wymiana poglądów obywateli, stanowi koncepcję instalacji autorstwa Lindy Pollack „Habeas Lounge”. Czerwona kanapa w kształcie otwartego owalu została zaprojektowana jako przestrzeń spotkania, debaty, wspólnoty, obecności publicznej i ucieleśniania demokracji. W trakcie trwania wystawy, stała się ona otwartym miejscem dyskusji poświęconych stawianym przez wystawę pytaniom.

HABEAS LOUNGE

LINDA POLLACK

2010, installation, discussions

An elementary way of understanding democracy, such as meetings and exchanges of views among citizens, stands behind Linda Pollack's installation, "Habeas Lounge". A red sofa shaped like an open oval was designed as a space for meetings, debates, community, public presence and an embodiment of democracy. For the duration of the exhibition, it became an open place for discussions devoted to the questions posed by the exhibition.

DEMOKRACJA PERFORMATYWNA
POLITYKA

PERFORMATIVE DEMOCRACY
POLITICS

TO WSZYSTKO JEST WYJĄTKOWE

KAREEM IBRAHIM & LINDA POLLACK

2011, prezentacja, nagrywanie dźwięku, działania wspólne, warsztaty

Co jeśli demokracja nie jest pojedynczym, szczegółowym przypadkiem, dopasowanym do danego kraju, a raczej serią przykładów, momentów i lokalizacji? Pluralizmem historii i wymian, które można odnaleźć w najnowszej historii, jak i bardziej odległej przeszłości? Kair, Tunis, Madison w Stanie Wisconsin, Gdańsk, Paryż, Kongo, Filadelfia... Kareem Ibrahim i Linda Pollack dzięki aplikacji na Facebooku – *Everything is Exceptional* – zbierają slogany, pieśni i manifesty ruchów demokratycznych z całego świata. Na festiwalu Alternativa powstał „punkt zbiorczy” *Everything is Exceptional* – połączenie kabiny do nagrywania i miejsca spotkań, zapraszając uczestników do odczytywania i recytowania zgromadzonych tam zbiorów, zarówno w oryginalnych językach (z transkrypcją fonetyczną), jak i w tłumaczeniach.

EVERYTHING IS EXCEPTIONAL

KAREEM IBRAHIM & LINDA POLLACK

2011, presentation, audio recording, collective actions, workshops

Everything is Exceptional is a performative participatory exchange experience based on language, using text, demands, utterances and slogans emerging from the movements of social and political transformation across the globe. Whether it is derived from Gdansk, Tunis, Cairo, Madison, Philadelphia, Congo, Santiago or elsewhere, the power of expressed voice and its capacity to resonate beyond the individual is a profound phenomenon. The articulation of words from one voice to another, and their receivership and recitation by another voice implies the presence of voice signature. Every voice has its own signature that effects meaning and outcome, and how content is perceived. This project explores the experience of reciting words in an unfamiliar language, and the shift in sound and meaning resulting from the layering of different voices.



DEMOKRACJA PERFORMATYWNA
DIALOGICZNOŚĆ ZWIĄZEK

PERFORMATIVE DEMOCRACY
DIALOGICITY AFFAIR

AFEKT

Terminem *afekt* określamy nasze emocjonalne relacje z innymi ludźmi; empatię, jaką wobec nich odczuwamy; nieuchwytnie odczucia przepływające między ciałami, związane z ich usytuowaniem w przestrzeni i podlegające stałemu negocjowaniu. Afekt łączy się bezpośrednio z wrażliwością, jest relacją zwrotną: *ciała wzbudzają afekt i podlegają afektowi*. Afekt oznacza też naszą zdolność do działania, kierowanie się ku wolności, wreszcie „manewrowalność”. Afekt to przestrzeń, w której *możemy się znaleźć, a również to, jak zachowamy się w danej sytuacji* – pisze filozof Brian Massumi.

Afekt określa naszą podmiotowość wobec ludzi, którzy nas otaczają. To sposób, w jaki nasze ciała odbierają i wysyłają emocje; to relacje między jednostką i ciałem zbiorowym. To sposób, w jaki osobiste, intymne odczucia negocjowane są przez nas w sferze publicznej. Afekt to nasze codzienne doświadczenie, najbardziej intymne, odczuwane przez dotyk, ale też najbardziej ogólne, wyznaczające struktury społeczne i ekonomiczne, wśród których się poruszamy. Afekt możemy rozumieć jako mechanizm uruchamiający nasze emocje, na który składają się afekty różnego rodzaju: radość, ból, niechęć, wstyd (według teorii Silvana Tomkinsa).

Różne aspekty afektu i jego różne teorie otwierają perspektywy dla nowych praktyk artystycznych i badawczych. Dla *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* – stowarzyszenia z siedzibą w Amsterdamie, zajmującego się ewolucją oraz typologią performance'u i performatywności w sztuce współczesnej – afekt jest obszarem badań związanych z konstruowaniem podmiotowości i polityką tożsamości. Nasze zainteresowanie koncepcją afektu wynika z wieloletnich dociekań w obszarze performatywności i feminizmu(ów). Szczególnie interesuje nas transformatywny potencjał afektu, jedna z ważniejszych cech określających sztukę performance. Stowarzyszenie *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* przygotowuje we współpracy z artystkami, kuratorkami i badaczami prace i długofalowe programy tematyczne, które prezentuje na scenie (między)narodowej.

AFFECT

Affect is what defines our emotional and emphatic relations with others. It is the ungraspable material that passes between bodies through their constant positioning and negotiation of each other. Sensibility is what qualifies affect, as it makes manifest the reciprocal relation of the body's capacity 'to affect and be affected in return.' But affect also concerns our ability to act and the possibilities for freedom or 'manoeuvrability.' It is the 'where we might be able to go and what we might be able to do in every present situation,' as philosopher Brian Massumi describes it.

Affect constitutes our subjectivities in relation to the people around us. It has to do with the way emotions move between bodies; the relationship between the individual and the collective body; and how personal, or intimate, feeling, is negotiated in the public sphere. Affect is part of our daily lives and concerns us on the most intimate level of 'skin contact,' but also determines the social and economic structures that we move in. It can be understood as the mechanism behind our emotions, that is made up of different types of affects, such as joy, pain, disgust or shame (in Silvan Tomkins' affect theory).

All these aspects of affect and its various theories can offer perspectives on artistic practices and research. For 'If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution,' affect is a field of research that follows from our continuing investigations into the construction of subjectivity and the politics of identity. Our engagement with this theoretical concept emerges from our longstanding dedication to examine the fields of performativity and feminism(s). We are especially interested in the transformative potentiality of affect, because this is also a defining characteristic of performance art.

ODTWORZENIE PERFORMANSU HELENY ALMEIDY — BEZ TYTUŁU

**ANNA KALWAJTYS ORAZ ZESPÓŁ
W SKŁADZIE: CARLOS ALBERTO DEL VALLE
DIÉGUEZ, MARTA CWUJDZIŃSKA, PIOTR
CZECHOWSKI, PRZEMEK JUREWICZ, ADRI-
ANNA KUCNER, WERONIKA KWIATKOWSKA,
ŁUKASZ KURDYK, MONIKA MASALON, IWO-
NA MAJSZYK, LECH PISZCZATOWSKI**

2014, performans

Na otwarciu wystawy *Codziennosc* poprosiliśmy gdańską performerkę Annę Kalwajtys o opracowanie performansu Heleny Almeidy, który został pokazany na wystawie w postaci wideo. Kalwajtys zaangażowała grupę uczestników, którzy podczas całego otwarcia wystawy, czyli przez około 2 godziny pozostawali w różnych formach fizycznego złączenia i napięcia, jakie wynika z natury pierwowzoru: filmu, w którym Almeida i jej były partner życiowy, z którym wciąż dzieli pracownię, performują swoją skomplikowaną relację.

Przygotowane zespołowo odtworzenie poprzez multiplikację i wielki fizyczny wysiłek performerów eskaluje sytuację dzielenia się przestrzenią i wynikających z tego powikłań, trudności w znoszeniu bliskości, nieuniknionych i koniecznych więzi, w których jednostka szarpie się na uwieży potrzeb i woli innych.

REENACTING OF HELENA ALMEIDA'S PERFORMANCE — UNTITLED

**ANNA KALWAJTYS WITH THE TEAM:
CARLOS ALBERTO DEL VALLE DIÉGUEZ,
MARTA CWUJDZIŃSKA, PIOTR CZECHOWSKI,
PRZEMEK JUREWICZ, ADRIANNA KUCNER,
WERONIKA KWIATKOWSKA, ŁUKASZ
KURDYK,
MONIKA MASALON, IWONA MAJSZYK, LECH
PISZCZATOWSKI**

2014, performance

In the framework of *Everydayness* opening night we asked Gdansk-based performance artist Anna Kalwajtys to reenact Helena Almeida's performance which could be seen at the exhibition in a form of video. Kalwajtys engaged the group of participants who in the course of 2-hour opening remained in the divers forms of bodily connection and tension drawn from the original film in which Almeida and her former life partner with whom she still shares the studio perform their complicated relationship. Collaboratively designed re-enactment through multiplication and an enormous physical effort escalate the situation of sharing the space and its implications, difficulties in bearing nearness, unavoidable and necessary bonds where the individual is leashed by the will and needs of the others.



FUNKCJONALNE OPROGRAMOWA- NIE PRZESTRZE- NI DO UDZIELANIA ŚLUBU OBIEKTOM

MATEUSZ HERCZKA

2012, instalacja

Jest to projekt kaplicy ze specjalnym wyposażeniem eliminującym ograniczenia logistyczne i estetyczne przy przeprowadzaniu ceremonii zawarcia związku między człowiekiem a obiektem. W niniejszym projekcie priorytetem jest umożliwienie związków z dużymi konstrukcjami, takimi jak mosty, budynki, kościoły, dworce, fabryki i inne struktury przemysłowe. W przypadku konstrukcji tego rodzaju prawie zawsze pojawiają się przeszkody uniemożliwiające przeprowadzenie podniosłej ceremonii. Ruchoma kaplica zaplanowana została jako pasożytnicza jednostka architektoniczna, którą można przyłączyć do każdej struktury. Projekt uwzględnia różne wymagania funkcjonalne, zarówno jeśli chodzi o standardowy wystrój kaplicy, jak i jej specyficzną funkcję:

- tymczasowa, pasożytnicza jednostka architektoniczna, której ikoniczna forma sprawia, że jest rozpoznawalna jako kaplica
- poczucie, że obiekt znajduje się w jej wnętrzu
- poczucie rozległej przestrzeni i podniosły nastrój
- ochrona przed hałasem i innymi czynnikami rozpraszającymi, wyciszone otoczenie sprzyjające skupieniu
- naturalne światło skierowane na oboje partnerów
- drewniane powierzchnie zapewniają ekumeniczne, naturalne piękno
- podwyższenie możliwe do zainstalowania w środku i na zewnątrz
- nadmuchiwana strefa buforowa oplata główną strukturę
- miejsce dla widowni z dobrą widocznością
- mobilne prefabrykaty / składane wyposażenie, przystępna cena, różne opcje wzornictwa.

AFEKT DIALOGICZNOŚĆ ZWIĄZEK

FUNCTIONAL PROGRAMMING FOR SPACE TO MARRY OBJECTS

MATEUSZ HERCZKA

2012, installation

It is a proposal for a chapel with specific features designed to solve logistical and aesthetic obstacles to a proper ritual union between human and object. The present focus lies on the union with large structures such as bridges, buildings, churches, train stations, factories and other industrial structures etc. Such sites almost always present practical obstructions to a beautiful and focused ceremony. A mobile chapel has been conceptualized as a parasitic architectural unit which can be placed up against any structure. The design addresses a multitude of functional requirements, both in terms of standard chapel design and the specific purpose at hand:

- temporary parasitic architectural unit with iconic form easily recognizable as a chapel
- sense of the object being present inside
- sense of space and divinity
- shelters one from noise and distraction, a peaceful and focused environment
- natural light frames and illuminates both partners
- wooden surfaces provide ecumenical natural beauty
- elevated from the ground, can be applied both outside and inside
- inflatable buffer zone embraces the host structure
- space for an audience with good field of vision
- prefab / flatpack design for mobility, affordability and design options.

AFFECT DIALOGICITY AFFAIR



CHICAGO BOYS: WHILE WE WERE SINGING THEY WERE DREAMING

AFEKT ALTERNATYWNA GOSPODARKA
ALTERNATYWNE SPOŁECZEŃSTWO
MIEJSCE PRACY

AFFECT ALTERNATIVE ECONOMY
ALTERNATIVE SOCIETY
WORKPLACE

KONCERT Z UDZIAŁEM: Cihat Arinc, Janna Graham, Hiwa K, Helene Kazan, Roshie Nasehi, Abbas Nokhasteh, Shimon Sakakibara, Lawrence Abu Hamdan, Elvin Flamingo, Emilia Laskowska, Wojtek Chmielewski, Jacek Jewuła, Natalia Grzymala, Tomek Baranowski, Rafał Stempczyński, Czesław Szultk, Nick Linnell, Aneta Szyłak, Bland Mahdi

The Chicago Boys: while we were singing, they were dreaming – to zespół revivalowy, czerpiący inspirację z bliskowschodniej muzyki popularnej lat 70, a jednocześnie grupa studyjna, skupiająca się na problemach wolnego rynku, neoliberalizmu i redystrybucji dóbr, zainicjowana przez Hiwę K.

CONCERT WITH THE PARTICIPATION OF: Cihat Arinc, Janna Graham, Hiwa K, Helene Kazan, Roshie Nasehi, Abbas Nokhasteh, Shimon Sakakibara, Lawrence Abu Hamdan, Elvin Flamingo, Emilia Laskowska, Wojtek Chmielewski, Jacek Jewuła, Natalia Grzymala, Tomek Baranowski, Rafał Stempczyński, Czesław Szultk, Nick Linnell, Aneta Szyłak, Bland Mahdi

An evening music played by a 70s revival band and neo-liberalism study group assembled by Hiwa K. The band plays popular music from Afghanistan, Iran, Iraq, England, Bangladesh, Poland and Lebanon in the 1970s, followed by presentations from archives relating to personal memories and neo-liberal policies.



ALTERNATIVA PARAPETÓWKA

WYSTAWA

SEKRETY I KŁAMSTWA

KURATORZY: Aneta Szyłak, Maks Bochenek,

ARTYŚCI: Angelika Fojtuch, Anna Molska, Elżbieta Jabłońska, Grzegorz Kłaman, Kasia Krakowiak, Dominika Skutnik, Mariusz Waras, Ślina, Anna Witkowska

Sekrety i kłamstwa luźno nawiązują do filmu Mike'a Leigh i jego głównej bohaterki optometrystki a dotyczą percepcji wizualnej i jej reperkusji politycznych. Ulokowane w przestrzeni *Sekrety i kłamstwa* są zaprojektowane do odczuwania choreograficznego oraz doświadczenia zmysłowego rozwijającego się w czasie. Coś się wydarzy w ciemności, rozbłyśnie też światło. Otoczenie jest nieokreślone, tak jak niepewna jest sytuacja w Stoczni. Małe grupy wejdą w zimne, nowe, niespokojne terytorium. W 30 minut nasze rozumienie przestrzeni i czasu, a także możliwości przedstawienia ich przez sztukę, zmienią się.



Elżbieta Jabłońska,
Nowe Życie, 2009

AFEKT | POLITYKA

ALTERNATIVA HOUSEWARMING

EXHIBITION

SECRETS AND LIES

CURATORS: Aneta Szyłak, Maks Bochenek,

ARTISTS: Angelika Fojtuch, Anna Molska, Elżbieta Jabłońska, Grzegorz Kłaman, Kasia Krakowiak, Dominika Skutnik, Mariusz Waras, Ślina, Anna Witkowska

Loosely relating to the movie by Mike Leigh and its main character, an optometrist, the event makes possible, as well as delimits, our visual perception and causes us to reflect on the political repercussions of that. Although born in a space, *Secrets and Lies* is to be sensed as choreography and events in time. In the dark, something will be happening and there will be some light too. The immediate surroundings are uncertain, just as the future of the Shipyard is uncertain, bonds shattered and representations appropriated. Small groups will enter the space. In 30 minutes, our understanding of space and time and the possibility of representing it through art will shift.

AFFECT | POLITICS



Mariusz Waras, *Obiekty pneumatyczne*, 2010

Mariusz Waras, *Pneumatic objects*, 2010



Dominika Skutnik, *Pęknięcie*, instalacja site-specific, płatki czarnej róży i zapach róży, 2010

Dominika Skutnik, *Fissure*, site-specific installation, black rose petals and rose fragrance, 2010

ALTERNATIVA PARAPETÓWKA

BARKAMP

KRYTYCZNE SPIĘCIA – NA KRĘTYCH DROGACH PRO- DUKCJI ARTY- STYCZNEJ

KURATOR: Kuba Szreder**UCZESTNICY (M.IN.):** Kareen Ibrahim (Critical Practice), Marsha Bradfield (Critical Practice), Metod Blejec (Critical Practice), Michał Herer, Ola Hirszfild, Heimo Lattner, Folke Koebberling, Martin Kaltwasser, Tomek Saciłowski, Viviana Checchia, Tanja Purebic (Radical Educational Collective), Pola Dwurnik

Sobotnie popołudnie Alternatywy będzie przeznaczane na rozmowę o mrocznych stronach produkcji artystycznej. Porażki, katastrofy i kraksy, błędy, problemy, rozczarowania i załamania – wszystkie te nieprzyjemne aspekty pracy twórców kultury są totalnie nieobecne w prezentacjach czy dyskusjach typowych dla sceny artystycznej. Zazwyczaj prelegenci skupiają się na auto-promocji odniesionych przez siebie sukcesów. W ten sposób tworzona jest iluzja szczęśliwego i bezproblemowego życia producentów sztuki, w których świecie nie ma miejsca na porażki ani czasu na popełnianie błędów. Pod dywan zamykane są wszystkie problemy, z krajobrazu znikają systemowe bariery, a efekty ich działania definiowane są jedynie w wąskich kategoriach indywidualnego niedostosowania. To zaś rozwiązuje się nie polityczną akcją tylko prozakiem, wizytą u psychoanalityka czy też pokrywa się patyną ekstensywnego stylu życia.

Takie podejście całkowicie fałszuje świadomość producentów sztuki oraz społecznego świata, uniemożliwia krytyczną analizę mechanizmów produkcji kultury. Powoduje także, że zanika odwaga niezbędna dla radykalnych eksperymentów i dalekosiężnych eksploracji. W tym nowym wspa-

ALTERNATIVA HOUSEWARMING

BARCAMP

CRITICAL MALFUNCTION – ON THE WINDING ROADS OF ARTI- STIC PRODUCTION

CURATOR: Kuba Szreder**PARTICIPANTS (AMONG OTHERS):** Karen Ibrahim (Critical Practice), Marsha Bradfield (Critical Practice), Metod Blejec (Critical Practice), Michał Herer, Ola Hirszfild, Heimo Lattner, Folke Koebberling, Martin Kaltwasser, Tomek Saciłowski, Viviana Checchia, Tanja Purebic (Radical Educational Collective), Pola Dwurnik

Alternativa's Saturday afternoon will be devoted to a conversation about the dark sides of artistic production. Defeats, catastrophes and crashes, mistakes, problems, disenchantments and breakdowns – all these unpleasant aspects of the work of creators of culture are completely absent from presentations or discussions typical of the artistic scene. Usually, speakers concentrate on the self-advertising of the successes that they have enjoyed. In this way, there is created an illusion of a happy problem-free life of a creator of art, in whose world there is no room for defeats and no time for making mistakes. All problems are swept under the carpet and all systemic barriers disappear from the landscape and the effects of their activity are defined only in the narrow categories of individual maladjustment. This is then solved not by a political action but by Prozac and a visit to a psychoanalyst and it is covered with the patina of an extensive life-style.

Such an approach completely falsifies the awareness of producers of art and the social world and makes critical analysis of the mechanisms of the production of culture impossible. It also means that the courage necessary for radical experiments and far-reaching explorations disappears. In this brave new world of the eternal competition between alienated art-subjects, there is no place for radical-



niałym świecie wiecznej konkurencji wyalienowanych art – podmiotów nie ma miejsca na radykalizm i przygodę. Kultura reprodukowana jest za pomocą powielania szablonowych rozwiązań, które już zdążyły udowodnić swoją popularność wśród konformistycznych reprezentantów art-tłumu.

Poszukiwanie alternatyw dla mainstreamowych sposobów tworzenia kultury nie może być dyktowane wizją bezbolesnego i szybkiego odniesienia sukcesu. Radykalne eksperymenty wymagają fuzji odwagi i cierpliwości niezbędnej przy poszukiwaniu nowych ścieżek i wyprowadzaniu jeszcze nieznanymi formuł.

Notoryczne problemy czy indywidualne porażki są efektami krytycznych spięć w systemach kontrolnych produkcji artystycznej, regulowania naszego życia jako twórców kultury. Są one zgrzytami społecznych maszyn, hałasami, które wydają, kiedy są sabotowane, lub kiedy ulegają radykalnym przekształceniom. Nasza krótka sesja będzie miała na celu upublicznić tę wiedzę, kolektywnie mapować kręte ścieżki twórców kultury, wyciągnąć porażkę z kąta, do której zapędziło ją nasze obsesyjne poszukiwanie akceptacji i dążenie do sukcesu.

„Krytyczne spięcie” jest otwartą sesją publiczną. Do udziału w niej zachęcamy wszystkich kuratorów i gości Alternatywy, a także grupę specjalnie zaproszonych gości. Wszyscy poproszeni są o przygotowanie krótkich prezentacji, w których przedstawia swoją indywidualną historię porażek czy też analizę systemowych uwikłań produkcji artystycznej.

Do naszych celów adoptujemy formułę barkampu, otwartego seminarium, czyli każdy, kto ma na to ochotę może się przyłączyć, a co ważniejsze każdy, kto ma ochotę posłuchać, musi się wypowiedzieć.

Kuba Szreder, 2010

ism and adventure. Culture is reproduced with the help of the copying of conventional solutions which have already managed to prove their popularity among conformist representatives of the art-crowd.

The search for alternatives to the mainstream methods of creating culture cannot be dictated by the vision of a painless and quick attainment of success. Radical experiments require a fusion of the courage and patience that are vital in the search for new paths and in the introduction of still unknown formulas.

Habitual problems or individual defeats are the effects of critical malfunctions in the control systems of artistic production and of the regulating of our lives as creators of culture. They are the creakings of social machinery, the noises they emit when they are being sabotaged or when they are being radically transformed. Our short session will attempt to make this knowledge public, to map collectively the winding paths of the creators of culture and to drag defeat from the corner into which it has been chased by our obsessive searches for acceptance and striving for success.

“Critical malfunction” is an open public session. We urge all curators and guests of Alternativa to participate, together with a group of specially invited guests. You are all asked to prepare short presentations in which you will present your individual stories of defeats or an analysis of the systemic entanglements of artistic production.

Kuba Szreder, 2010

WYSTAWA

HARD-CORE,
ŚCIŚLE CYFROWE

WYSTAWA BEZ KURATORA

PRODUKCJA: Natalia Wiśniewska

Przemysł 4.0, 4K, 4G, wyższe rozdzielczości, szybsze transfery danych, inteligentniejsze urządzenia – nasz świat porusza się coraz szybciej i robi coraz bardziej skomplikowany. Jeżeli sztuka często odzwierciedlała te radykalne zmiany zachodzące w postindustrialnym krajobrazie, to obecne transformacje rejestrują się powoli w polu artystycznym. Sztuka zaadaptowała internet na swoje potrzeby, narzuciła jednak sztywne wzorce „białego sześcianu”, sprzeczne z wczesną ideą „nieograniczoności” czy „bezgraniczności” sieci.

Zastosowanie koncepcji AFK (Away From Keyboard, „nie ma mnie przy komputerze”, współczesniejszej wersji idei IRL, In Real Life, „w realu”) do przestrzeni cyfrowych ma na celu ułatwienie nawigacji i oswojenie użytkownika z abstrakcyjnym binarnym środowiskiem. Grupa HARD-CORE jest zainteresowana odwróceniem tego mechanizmu, uprawdopodobnieniem nieprzewidywanych idei za pomocą procesów algorytmicznych. Przekroczenie ograniczeń galeryjnego modelu wystawy wymaga, by kontrolę przejął czynnik zewnętrzny. W tym celu grupa HARD-CORE stworzyła *Asahi* – serię algorytmicznych robotów kuratorskich, których zadaniem jest badanie cyfrowych scenariuszy w odniesieniu do fizycznej przestrzeni.

Wystawą *Ściśle cyfrowe* grupa HARD-CORE wysuwa kilka propozycji, które mogą zmienić dominujący dzisiaj model tworzenia wystaw. Czerpie inspirację z cyfrowych marek, które przekształcają nasze środowisko, zapożyczając wątki ze struktur algorytmicznych, baz danych, globalnej łączności i idei nieostrego autorstwa jako podstawy procesów współtworzenia. *Ściśle cyfrowe* to wystawa gromadząca prace stworzone kolektywnie za pośrednictwem grupowego organu, jakim jest HARD-CORE.

EXHIBITION

HARD-CORE,
STRICTLY DIGITAL

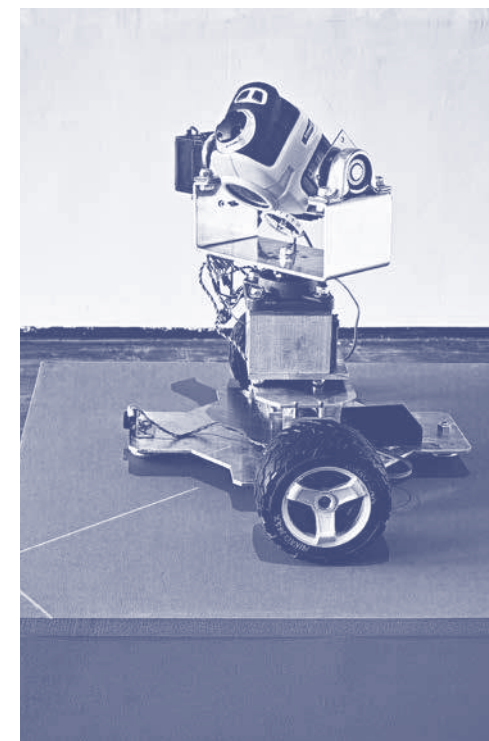
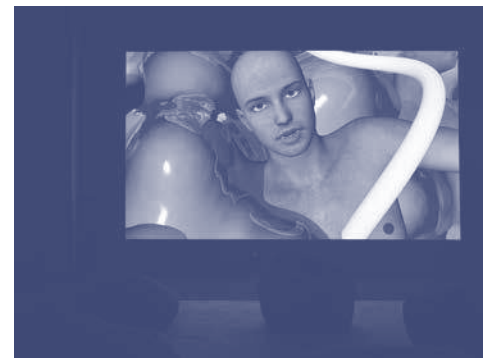
EXHIBITION WITH NO CURATOR

PRODUCER: Natalia Wisniewska

Environment Industry 4.0, 4K, 4G, higher resolutions, faster data-transfers, smarter industries, our world is moving quicker and getting increasingly complex. If Art often tended to reflect these radical changes in our post-industrial landscape, current transformations have been slow to manifest within the artistic field. Art adapted the existence of internet, but, did however force the rigidity of a white-cubed space upon the 'borderless' capacities praised in the early days of the net.

AFK (Away From Keyboard) based notions have been applied to digital spaces helping the user to navigate and making the otherwise abstract binary environment familiar. HARD-CORE's interest lies in reversing that mechanism, making unforeseen ideas plausible with the aid of algorithmic processing. In order to overcome the preconditions of white-cubed exhibitions, an external factor needs to take control. For this reason, HARD-CORE has developed *Asahi*, a series of algorithmic curatorial robots in order to explore digital scenarios applied to physical space.

With the exhibition *Strictly Digital*, HARD-CORE pushes several propositions forward that may change the chassis of exhibition-making as we know it. It takes inspiration in the digital trademarks that reshape our environment, borrowing elements from algorithmic structures, databases, global connectivity and the fluidification of authorship as a base for collaborative processes. *Strictly Digital* is an exhibition that gathers multiple works created collaboratively through the multi-headed organ HARD-CORE.



DODATEK

**KALENDARIUM
ALTERNATIVA
2010–2015**

**INDEKS
OSÓB**

**ZASPÓŁ
ALTERNATIVA**

EN—385

APPENDIX

**ALTERNATIVA
CHRONOLOGY
2010–2015**

**INDEX TO NAMES
OF PERSONS**

**ALTERNATIVA
TEAM**

2010

ALTERNATIVA
— PREZENTACJA
PROJEKTU

4.09.2010

INSTYTUT SZTUKI WYSPA,
KLUB BUFFET

PROGRAM

PUBLICZNA PREZENTACJA FESTIWALU

przez Dyrektora Artystyczną Anetę Szyłak,
przedstawienie kuratorów i zespołu Alternativa,
przedstawienie elementów przygotowywanego
programu na 2010 rok

SUBIEKTYWNA LINIA AUTOBUSOWA

DYSKUSJA O TWÓRCZOŚCI
GRZEGORZA KLAMAN

i promocja pierwszej książki z serii Alternativa
Editions „Grzegorz Klamana” pod red. Krzysztofa
Gutfrąńskiego.

UCZESTNICY: Aneta Szyłak, Dieter Roelstraete,
Gabriela Salgado, Hadas Maor, Kuba Szreder,
Roman Dziadkiewicz

KONCERTY

Asia i Koty, Szelest Spadających Papierków
m.bunio.s. & przygoda (dj set)

POLITYCZNI
DIZAJNERZY

22.10.2010 – 30.01.2011

INSTYTUT SZTUKI WYSPA

KURATOR: Maks Bochenek

ARTYŚCI: Ryszard Beller, Czesław Bielecki, Ewa
Bałuk – Zaborowska, Jerzy Janiszewski, Grzegorz
Klamana, Jacek Niegoda, Andrzej Pągowski, Linda
Pollack, Oliver Ressler, Tomasz Sarnecki, Michał
Szłaga, Monika Rak, Henryk Tomaszewski, Ania
Witkowska

WSPÓŁPRACA: Trafó Gallery (Budapeszt), Württem-
bergischer Kunstverein (Stuttgart), Total Museum
(Seoul)

ALTERNATIVA
— PROJECT PRES-
ENTATION

4.09.2010

WYSPA INSTITUTE OF ART
KLUB BUFFET

PROGRAMME

PUBLIC PRESENTATION OF THE FESTIVAL

by Artistic Director Aneta Szyłak, curators and the
Alternativa team presentation and presentation of
elements of the programme in 2010

SUBJECTIVE BUS LINE

THE DISCUSSION ABOUT THE ARTISTIC
WORK OF GRZEGORZ KLAMAN

and promotion of the first book in the series Alter-
nativa Editions „Grzegorz Klamana” ed. Krzysztof
Gutfrąński

PARTICIPANTS: Aneta Szyłak, Dieter Roelstraete,
Gabriela Salgado, Hadas Maor, Kuba Szreder, Ro-
man Dziadkiewicz

CONCERTS

Asia i Koty, Szelest Spadających Papierków,
m.bunio.s. & przygoda (dj set)

POLITICAL
DESIGNERS

22.10.2010 – 30.01.2011

WYSPA INSTITUTE OF ART

CURATOR: Maks Bochenek

ARTISTS: Ryszard Beller, Czesław Bielecki, Ewa
Bałuk – Zaborowska, Jerzy Janiszewski, Grzegorz
Klamana, Jacek Niegoda, Andrzej Pągowski, Linda
Pollack, Oliver Ressler, Tomasz Sarnecki, Michał
Szłaga, Monika Rak, Henryk Tomaszewski, Ania
Witkowska

COOPERATION: Trafó Gallery (Budapest), Württem-
bergischer Kunstverein (Stuttgart), Total Museum
(Seoul)

→ 2010

ALTERNATIVA
PARAPETÓWKA

3 – 5.12.2010

HALA 90B, KLUB BUFFET,
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

PROGRAM

3.12.2010

SEKRETY I KŁAMSTWA
— WYSTAWA

KONCERTY

Indigo Tree, California Stories Uncovered
Jedynak & NBRDZJ (After Party)

4.12.2010

KRYTYCZNE SPIĘCIA
— BARKAMP

KONCERTY

Pecha Kucha, Chicago Boys: while we were singing
they were dreaming... Clinton Haneke,
Alcownia + Twin Prix + Hrabia H (After Party)

5.12.2010

POSTULOWANIE POSTULATÓW,

czyli publiczne odczytanie „21 postulatów Mię-
dzyzakładowego Komitetu Strajkowego”, będące
częścią projektu artystycznego Lindy Pollack *My
Daily Constitution*

ALTERNATIVA
HOUSEWARMING

3 – 5.12.2010

90B HALL, BUFFET CLUB,
WYSPA INSTITUTE OF ART

PROGRAMME

3.12.2010

SECRETS AND LIES
— EXHIBITION

CONCERTS

Indigo Tree, California Stories Uncovered
Jedynak & NBRDZJ (After Party)

4.12.2010

CRITICAL MALFUNCTION
— BARCAMP

CONCERTS

Pecha Kucha, Chicago Boys: while we were singing
they were dreaming... Clinton Haneke,
Alcownia + Twin Prix + Hrabia H (After Party)

5.12.2010

POSTULATING THE POSTULATES

public reading of „21 demands of Intercompany
Strike Committee”, being a part of „My Daily
Constitution” – project by Linda Pollack

2011

PRACA
I WYPOCZYNEKWYSTAWA
29.05 – 30.09.2011
HALA B90ESTRAN-
GEMENTWYSTAWA
29.05 – 30.09.2011
INSTYTUT SZTUKI WYSPAOBÓZ
SOLIDARNOŚĆ
– GDAŃSKDZIAŁANIA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ
27 – 31.08.2011
INSTYTUT SZTUKI WYSPALABOUR &
LEISUREEXHIBITION
29.05 – 30.09.2011
B90 HALLESTRAN-
GEMENTEXHIBITION
29.05 – 30.09.2011
WYSPA INSTITUTE OF ARTSOLIDARNOŚĆ
CAMP – GDAŃSKACTIONS IN PUBLIC SPACE
27 – 31.08.2011
WYSPA INSTITUTE OF ART

→ 2011

PROGRAM TOWARZYSZĄCY

GEORG SCHÖLLHAMMER: PYTANIA
O PUBLIKACJĘ ARTYSTYCZNĄ

wykład, 18.01.2011, Instytut Sztuki Wyspa

NOC PERFORMANSU

28.05.2011, Hala B90, Udział wzięli:

- Katarzyna Krakowiak – *Human Antena – Rozgłosnia Stocznia 94FM*, performans & rekonstrukcja radiowęzła stocznioowego
- Anders Bojen & Kristoffer Ørum – *Subiektywna Historia Gdańska*
- Zorka Wollny & Anna Szwaigier – *Piosenka przy pracy/Work song*

MICROSILLONS (MARIANNE GUARINO
–HUET I OLIVIER DESVOIGNES)

30-31.05.2011, Instytut Sztuki Wyspa

IF I CAN'T DANCE I DON'T WANT TO BE
A PART OF YOUR REVOLUTION

10.06.2011, Instytut Sztuki Wyspa

POKAZ FILMÓW Yael BARTANY Z PAWILONU
POLONIA „I ZADZIWI SIĘ EUROPA” NA BIEN-
NALE W WENECJI

15.06 2011, Hala 90B

BAZA GOLDEX POLDEX
JAN SIMON, AGA KLEPACKA, JAKUB
BARBARO, JANEK SOWA, KUBA MAJMUREK

18-19.06.2011, Instytut Sztuki Wyspa

KAREEM IBRAHIM & LINDA POLLACK:
TO WSZYSTKO JEST WYJĄTKOWE

25/27.06.2011, Modelarnia, Instytut Sztuki Wyspa

ELŻBIETA MATYNIA: ZAPROSZENIE
DO DEMOKRACJI PERFORMATYWNEJ

2.07.2011, Hala 90B

CARROT WORKERS COLLECTIVE
„FOTO-POWIEŚĆ DLA PRACOWNIKÓW
WYKONUJĄCYCH NIESTABILNE FORMY PRACY”8-10.07.2011, Instytut Sztuki Wyspa
i tereny postocznioowe

ACCOMPANYING PROGRAMME

GEORGE SCHÖLLHAMMER: QUESTIONS
ABOUT THE ART PUBLICATION

lecture, 18.01.2011, Wyspa Institute of Art

NIGHT OF PERFORMANCE

Took part:

- Katarzyna Krakowiak, Human Antenna – The Shipyard radio station 94 FM, performance & reconstruction of radio broadcasting ship-building
- Anders Bojen & Kristoffer Ørum – Subjective History of Gdańsk
- Zorka Wollny & Anna Szwaigier – Work song

MICROSILLONS (MARIANNE GUARINO-HUET
AND OLIVIER DESVOIGNES)

30-31.05.2011, Wyspa Institute of Art

IF I CAN'T DANCE I DON'T WANT TO BE
A PART OF YOUR REVOLUTION

10.06.2011, Wyspa Institute of Art

FILM SCREENING BY Yael BARTANA FROM
POLONIA PAVILION AND EUROPE WILL BE
STUNNED AT THE VENICE BIENNALE

15.06 2011, B90 hall

GOLDEX POLDEX PLACE
JAN SIMON, AGA KLEPACKA, JAKUB BAR-
BARO, JANEK SOWA, KUBA MAJMUREK

18-19.06.2011, Wyspa Institute of Art

KAREEM IBRAHIM & LINDA POLLACK:
IT'S ALL UNIQUE

25/27.06.2011, Modelarnia, Wyspa Institute of Art

ELŻBIETA MATYNIA: INVITATION TO PER-
FORMATIVE DEMOCRACY

2.07.2011, 90B hall

CARROT WORKERS COLLECTIVE: PHOTO-
STORY FOR WORKERS PERFORMING UNSTA-
BLE FORMS OF WORK8-10.07.2011, Wyspa Institute of Art and
Shipyard areas

→ 2011

TEATR KONTEMPLUJĄCY ZE SŁUPSKA: „TO GAZ!”

reżyser: Joanna Stoike-Stępkowska
aktorzy: Agnieszka Bednarek, Monika Jasiak,
Małgorzata Łosiewicz, Żaneta Mroczyńska, Sabina
Soboń, Robert Chomicki, Norbert Jaszkuł, Kamil
Kierszniewski, Marcin Sobon, Bartosz Pakuła,
Patrik Roszkowski
24.09.2011, Instytut Sztuki Wyspa

FINISAZ ALTERNATIVA

HIWA K WITH JIM WHITE: „ONCE UPON A TIME IN THE WEST”

performans, koncert, 29.09.2011, Hala B90

LE BATARD DE LA RAISON/ROZUMU BĘKART

koncert, 29.09.2011, Klub Buffet

LAWRENCE ABU HAMDAN

audycja radiowa, performans, 30.11.2011, Hala 90B

TEATR KONTEMPLUJĄCY ZE SŁUPSKA: TO GAZ!

director: Joanna Stoike-Stępkowska
actors: Agnieszka Bednarek, Monika Jasiak,
Małgorzata Łosiewicz, Żaneta Mroczyńska, Sabina
Soboń, Robert Chomicki, Norbert Jaszkuł, Kamil
Kierszniewski, Marcin Sobon, Bartosz Pakuła,
Patrik Roszkowski
24.09.2011, Wyspa Institute of Art

FINISSAGE ALTERNATIVA

HIWA K WITH JIM WHITE: ONCE UPON A TIME IN THE WEST

performance, concert, 29.09.2011, B90 hall

LE BATARD DE LA RAISON

concert, 29.09.2011, Buffet Club

LAWRENCE ABU HAMDAN

radio broadcast, performance, 30.11.2011, 90B hall

2012

MATERIALNOŚĆ

WYSTAWA
26.05 – 30.09.2012
HALA 90B

WYSPA. TERAZ JEST TERAZ

WYSTAWA
26.05 – 21.10.2012
HALA 90B

PROGRAM TOWARZYSZĄCY

HITO STEYERL: BIAŁE CIEIE – CZEGO BRAK NA WIZERUNKACH

wykład, 13.04.2012, Auditorium ASP w Gdańsku

PASCAL GIELEN: BIENNALE I SCE- NA ARTYSTYCZNA – POSTINSTITUC- JA W POSFORDIAŃSKIEJ FABRYCE KREATYWNOŚCI

wykład, 27.05.2012, Instytut Sztuki Wyspa

ALFREDO CRAMEROTTI: TAGOWANIE I INNE ROZKOSZE WSPÓŁCZESNEGO ŻYCIA WYKŁAD

25.05.2012, Instytut Sztuki Wyspa

OLIVER RESSLER: ZAJĘCIE PRZESTRZENI

wykład, 12.07.2012, Instytut Sztuki Wyspa

FINISAZ ALTERNATIVA WIRTUALNA STREFA EKONOMICZNA: O EKONOMII NADWYŻEK I WARTOŚCI RESZTEK

kurator: Kuba Szreder
uczestnicy: Maciek Czeredys, Michał Kozłowski,
Ewa Majewska, Jacek Niegoda, Natalia Romik,
Kuba Szreder
27.12.2012, Klub Buffet

MATERIALITY

EXHIBITION
26.05 – 30.09.2012
90B HALL

WYSPA. NOW IS NOW

EXHIBITION
26.05 – 21.10.2012
90B HALL

ACCOMPANYING PROGRAMME

HITO STEYERL: WHITE SHADOWS – WHAT IS MISSING ON THE IMAGES

lecture, 13.04.2012, Auditorium of Fine Art Academy
in Gdańsk

PASCAL GIELEN: BIENNALE AND ART SCENE: POSTINSTITUTION IN POSFORD FACTORY OF CREATIVITY

lecture, 27.05.2012, Wyspa Institute of Art

ALFREDO CRAMEROTTI: TAGGING AND OTHER PLEASURES OF MODERN LIFE

lecture, 25.05.2012, Instytut Sztuki Wyspa/Wyspa
Institute of Art

OLIVER RESSLER: OCCUPATION OF SPACE

lecture, 12.07.2012, Wyspa Institute of Art

FINISSAGE ALTERNATIVA VIRTUAL ECONOMIC ZONE: ECONOMICS SUR- PLUSES AND RESIDUAL VALUES

curator: Kuba Szreder
participators: Maciek Czeredys, Michał Kozłowski,
Ewa Majewska, Jacek Niegoda, Natalia Romik,
Kuba Szreder
27.12.2012, Buffet Club

2013

DO JUTRA!
IDEOLOGIE PRZE-
STRZENI MIASTA
I TAKTYKI JEGO
ZAMIESZKANIA

WYSTAWA
24.05 – 31.10.2013
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

WIRTUALNA
STREFA
EKONOMICZNA:
ALTERNATIVA
NA JARMARKU
ŚW. DOMINIKA

5 – 11.08.2013

JARMARK DOMINIKAŃSKI, GDAŃSK

KONCEPCJA KURATORSKA: Kuba Szreder
PROJEKTANCI KIOSKU WSE: Natalia Romik, Maciej Czeredys
WYKONANIE KIOSKU WSE: Agnieszka Szreder, Jan Szreder
PRODUKCJA: Miro Górczyński, Dorota Zapalska, Szymon Żydek
ARTYŚCI: Jesper Alvaer & Isabela Grosseová, Marsha Bradfield, Maya Gordon, Folke Köbberling, Jacek Niegoda

TILL TOMORROW!
IDEOLOGIES OF
CITY PLANNING
AND THE TACTICS
OF DWELLING

EXHIBITION
24.05 – 31.10.2013
WYSPA INSTITUTE OF ART

VIRTUAL
ECONOMIC ZONE:
ALTERNATIVA ON
FAIR ST. DOMINIC

5 – 11.08.2013

FAIR ST. DOMINIC, GDAŃSK

CURATORIAL CONCEPT: Kuba Szreder
KIOSK VEZ DESIGNERS: Natalia Romik, Maciej Czeredys
EXECUTION OF VEZ KIOSK: Agnieszka Szreder, Jan Szreder
PRODUCTION: Miro Górczyński, Dorota Zapalska, Szymon Żydek
ARTISTS: Jesper Alvaer & Isabela Grosseová, Marsha Bradfield, Maya Gordon, Folke Köbberling, Jacek Niegoda

→ 2013

KONRAD
PUSTOŁA,
– WIDOKI
WŁADZY

15 – 30.06.2013
BILBORDY W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ
GDAŃSK

PROGRAM TOWARZYSZĄCY

KAROLINA BREGUŁA: FIRE-FOLLOWERS
pokaz filmu, 10.09.2013, Hala 90B

SŁAWOMIR LIPNICKI, SĄSIEDZTWO WARZYW
warsztaty edukacyjne 50+, 23-30.09.2013,
Strych na ulicy Stefana Jaracza

**SPOTKANIA PRZY WYBRANYCH OBIEKTACH
WYSTAWOWYCH**
uczestnicy: Aneta Szylak, Maksymilian Bochenek,
Jacek Friedrich, Hubert Bilewicz, Dorota Grubba-
Thiede, czerwiec – wrzesień 2013, Hala 90B

WYKŁADY/PROGRAM EDUKACYJNY
uczestnicy: Jacek Dominiczak, Monika Zawadzka,
Iwona Luba, Jakub Szczepański, Maria Mendel
Tomasz Szlendak, Krzysztof Rutkowski, Piotr
Lorens, Marta Żakowska, Joanna Erbel, Jagoda
Załęska-Koczko, Kuba Szreder, Gabriela Świtek
czerwiec – wrzesień 2013, Instytut Sztuki Wyspa

PROGRAM FILMOWY
Dwaj ludzie z szafą (1958), Metropolis (1927), Berlin
– symfonia wielkiego miasta (1927), Człowiek z ka-
merą (1928), Do widzenia, do jutra (1960), Śmierć
w Wenecji (1971), lipiec – sierpień 2013, Instytut
Sztuki Wyspa

**WARSZTATY DLA MŁODZIEŻY SZKOLNEJ
„ROBOTNIK SZTUKI”**
Organizacja i koncepcja: PGR ART (Sylwester
Gałuszka, Mikołaj Jurkowski), czerwiec – wrzesień
2013, tereny dawnej Stoczni

KONRAD
PUSTOŁA,
– THE VIEWS
OF POWER

15 – 30.06.2013
BILLBOARDS IN CITY SPACE
GDAŃSK

ACCOMPANYING PROGRAMME

KAROLINA BREGUŁA: FIRE-FOLLOWERS
film screening, 10.09.2013, B90 hall

**SŁAWOMIR LIPNICKI, THE NEIGHBOURHOOD
OF VEGETABLES**
educational workshops 50+, 23-30.09.2013,
The attic on the Stefan Jaracz street

**MEETINGS WITH SELECTED OBJECTS EXHIBI-
TION**
participnts: Aneta Szylak, Maksymilian Bochenek,
Jacek Friedrich, Hubert Bilewicz, Dorota Grubba-
Thiede, June – September 2013, 90B hall

LECTURES/EDUCATIONAL PROGRAMME
participants: Jacek Dominiczak, Monika Zawadzka,
Iwona Luba, Jakub Szczepański, Maria Mendel
Tomasz Szlendak, Krzysztof Rutkowski, Piotr
Lorens, Marta Żakowska, Joanna Erbel, Jagoda
Załęska-Koczko, Kuba Szreder, Gabriela Świtek,
June – September 2013, Wyspa Institute of Art

FILM PROGRAMME
Dwaj ludzie z szafą (1958), Metropolis (1927), Berlin:
Symphony of a Great City (1927), The Cameraman
(1928), Do widzenia, do jutra (1960), Death in Venice
(1971), July – September 2013, Wyspa Institute of Art

**WORKSHOPS FOR HIGH SCHOOL STUDENTS
“ART WORKER”**
organisation and conception: PGR ART (Sylwester
Gałuszka, Mikołaj Jurkowski), June – September
2013, Area of the former Shipyard

2014

OLIVER RESSLER — WIZJE POLI- TYCZNE: ŚWIAT OD NOWA

WYSTAWA
29.04 – 15.06.2014
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

CODZIENNOŚĆ

WYSTAWA
13.06.2014 – 30.09.2014
HALA 90B

INNYM SPOSOBEM

WYSTAWA
11.07 – 21.09.2014
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

HITO STEYERL — ABSTRAKT

WYSTAWA
16.10 – 31.12.2014
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

OLIVER RESSLER — POLITICAL IMAGINARIES: MAKING THE WORLD ANEW

EXHIBITION
29.04 – 15.06.2014
WYSPA INSTITUTE OF ART

EVERYDAYNESS

EXHIBITION
13.06 – 30.09.2014
B90 HALL

OTHERWISE

EXHIBITION
11.07 – 21.09.2014
WYSPA INSTITUTE OF ART

HITO STEYERL — ABSTRACT

EXHIBITION
16.10 – 31.12.2014
WYSPA INSTITUTE OF ART

→ 2014

PROGRAM TOWARZYSZĄCY

**NIEUŻYTKI SZTUKI,
DZIERŻAWA POD UPRAWĘ**
kurator: Elżbieta Jabłońska
produkcja: Ewa i Elżbieta Okroy
akcja w przestrzeni publicznej,
czerwiec – wrzesień 2014,
Tereny dawnej Stoczni Gdańskiej

WYSTAWA W OKNIE – JARACZA 13 – 19

kurator: Elżbieta Jabłońska
produkcja: Ewa i Elżbieta Okroy
akcja w przestrzeni publicznej
19.07.2014, ul. Jaracza 13 – 19

OGRÓD CODZIENNYCH PRAKTYK – OTWARTY OGRÓD W STOCZNI

kuratorki: Lisa Enzenhofer & Anna Resch
(Lendlabor)
produkcja: Barbara Tusk
styczeń – październik 2014,
Dziedziniec Instytutu Sztuki Wyspa

ACCOMPANYING PROGRAMME

ART WASTELANDS, AGRICULTURAL LAND FOR LEASE

curator: Elżbieta Jabłońska
production: Ewa & Elżbieta Okroy
public space action,
June – September 2014,
Areas of the former Gdańsk Shipyard

SHOWCASE IN THE WINDOW – JARACZA 13 – 19

curator: Elżbieta Jabłońska
production: Ewa & Elżbieta Okroy
action in public space
19.07.2014, Jaracza 13 – 19

GARDEN OF EVERYDAY PRACTICES – OPEN GARDEN IN SHIPYARD

curators: Lisa Enzenhofer & Anna Resch
(Lendlabor)
production: Barbara Tusk
January – October 2014,
Courtyard of Wyspa Institute of Art

2015

WERNAKU-
LARNOSĆ

WYSTAWA
12.06 – 30.09.2015
INSTYTUT SZTUKI WYSPA, HALA 90B

HARD-CORE,
– ŚCIŚLE
CYFROWE

WYSTAWA
1 – 30.08.2015
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

LENDLABOR
(LISA ENZENHOFER, ANNA RESCH)
– OTWARTY
OGRÓD

12.06 – 30.09.2015
INSTYTUT SZTUKI WYSPA

KOORDYNATORZY: Kaja Długosz, Kamila Piotrowska, Michał Podgórczyk, Barbara Tusk

VERNACU-
LARITY

EXHIBITION
12.06 – 30.09.2015
WYSPA INSTITUTE OF ART, 90B HALL

HARD-CORE,
– STRICTLY
DIGITAL

EXHIBITION
1 – 30.08.2015
WYSPA INSTITUTE OF ART

LENDLABOR
(LISA MARIA ENZENHOFER, ANNA RESCH),
– OPEN
GARDEN

12.06 – 30.09.2015
WYSPA INSTITUTE OF ART

COORDINATORS: Kaja Długosz, Kamila Piotrowska, Michał Podgórczyk, Barbara Tusk

→ 2015

PROGRAM TOWARZYSZĄCY

KAROLINA BRZUZAN:
GŁODOWA KSIĄŻKA KUCHARSKA
wykład/lecture, 30.07.2015

ANNA KRÓLIKIEWICZ:
SMAK ZIELNIKA
działanie w przestrzeni publicznej, 27.09.2015

WENDELIE VAN OLDENBORGH:
PIĘKNO I PRAWO DO BRZYDOTY
2014, video, 55 min, pokaz filmu,
16.07, 30.07, 20.08, 3.09, 17.09.2015,
Otwarty Ogród, dziedziniec Instytutu Sztuki

ANTON KATS: AUDYCJA RADIOWA NA ŻYWO
2015, performatywny wykład

ACCOMPANYING PROGRAMME

KAROLINA BRZUZAN:
A STARVATION COOKERY BOOK
lecture, 30.07.2015

ANNA KRÓLIKIEWICZ:
THE TASTE OF A HERBARIUM
acting in public space, 27.09.2015

WENDELIE VAN OLDENBORGH:
BEAUTY AND THE RIGHT TO THE UGLY
2014, video, 55 min, film screening,
16.07, 30.07, 20.08, 3.09, 17.09.2015,
Open Garden, Courtyard of Wyspa Institute of Art

ANTON KATS: LIVE RADIO SHOW
2015, performative lecture

INDEKS
OSÓB

LEGENDA / LEGEND

2010 PD 2010 SK	Polityczni dizajnerzy Sekrety i kłamstwa (Alternativa parapetówka)	Political designers Secrets and Lies (Alternativa Housewarming)
2010 KS 2010 K	Krytyczne spięcia Koncerty	Critical Malfunction Concerts
2011 E 2011 PW 2011 PE 2011 K	Estrangement Praca i wypoczynek Program edukacyjny Koncerty	Labour & Leisure Educational programme Concerts
2012 SC 2012 W 2012 M 2012 PE 2012 K	Solidarność Camp Wyspa. Teraz jest teraz Materialność Program edukacyjny Koncerty	Solidarity Camp Wyspa. Now is now Materiality Educational programme Concerts
2013 DJ 2013 PE 2013 WSE 2013 WW 2013 K	Do jutra! Ideologie przestrzeni miasta i taktyki jego zamieszkania Program edukacyjny Wirtualna Strefa Ekonomiczna Konrad Pustola, Widoki władzy Koncerty	Till tomorrow! Ideologies of city planning and the tactics of dwelling Educational programme Virtual Economic Zone Konrad Pustola, Views of Power Concerts
2014 C 2014 A 2014 IS 2014 WP 2014 OO 2014 PE 2014 K	Codziennność Hito Steyerl, Abstrakt Innym sposobem Oliver Ressler, Wizje polityczne: Świat od nowa Otwarty ogród Program edukacyjny Koncerty	Everydayness Hito Steyerl, Abstract Otherwise Oliver Ressler, Political Imaginaries: Making the World Anew Open garden Educational programme Concerts
2015 W 2015 SC	Wernakularność Hard-core, Ścisłe cyfrowe	Vernacularity Hard-core, Strictly digital

INDEX TO NAMES
OF PERSONS

Sherko Abbas Abdl-Razaq: **2011 E, 2015 W**
Lida Abdul: **2015 W**
Chantal Akerman: **2014 C**
Lara Almarcegui: **2012 M**
Helena Almeida: **2014 C**
Jesper Alvaer & Isabela Grosseová: **2013 WSE**
Maria Thereza Alves: **2014 C**
Emanuelle Antille: **2014 C**
Asia i Koty: **2010 K**
Kader Attia: **2014 C**
Alice Aycock: **2015 W**
Babi Badalov: **2015 W**
Ismail Bahri: **2015 W**
Ewa Bałuk-Zaborowska: **2010 PD**
Mirosław Balka: **2013 DJ**
Yael Bartana: **2011 PE**
Ricardo Basbaum: **2015 W**
Kadambari Baxi: **2013 DJ**
Ryszard Beller: **2010 PD**
Tomasz Bersz: **2015 W**
Adelita Husni Bey: **2015 W**
Czesław Bielecki: **2010 PD**
Hubert Bilewicz: **2013 DJ**
Johanna Billing: **2013 DJ**
Rosella Biscotti & Kevin van Braak: **2012 M**
Agata Biskup & Przemek Czepurko: **2012 W**
Metod Blejec: **2010 KS**
Maks Bochenek: **2010 PD, 2010 SK, 2011 PW, 2012 M, 2013 DJ**
Anders Bojen & Kristoffer Ørum: **2011 PW, 2013 DJ**
Monica Bonvicini: **2015 W**
Eriks Bozis: **2013 DJ**
Marsha Bradfield: **2010 KS, 2013 DJ**
Karolina Breguła: **2013 DJ, 2013 PE**
Kalle Brolin: **2011PW**
Kennedy Browne: **2014 IS**
Olaf Brzeski: **2015 W**
Karolina Brzuzan: **2015 W**
Łukasz Bugalski: **2013 DJ**
Rafał Bujnowski: **2015 W**
Ella de Burca: **2014 IS**
California Stories Uncovered: **2010 K**
Marta Fernandez Calvo: **2014 IS**
Shirwan Can & Horen Gharib: **2011 E**
Carrot Workers Collective: **2011 PE**
André Cepeda & Eduardo Matos: **2012 M**
Valdis Celms: **2013 DJ**
Patty Chang: **2014 C**
Jane Cheadle: **2011 PW**
Viviana Checchia: **2010 KS**
Chicago Boys: **2010 K**
Anouk De Clercq: **2013 DJ**
Clinton Haneke: **2010 K**
Maureen Connor: **2011 PW, 2013 DJ**
Maureen Connor & Kadambari Baxi: **2012 M**
Alfredo Cramerotti: **2012 PE**
Czechoslovakia: **2011 K**

Edith Dekynd: **2014 C**
Jacek Dominiczak: **2013 PE**
Pola Dwurnik: **2010 KS**
Roman Dziadkiewicz: **2011 PW**
Latifa Echakhch: **2015 W**
Enchanted Hunters: **2011 K**
Joanna Erbel: **2013 PE**
Köken Ergun: **2011 PW**
Marcelo Expósito: **2012 M**
Harun Farocki: **2015 W**
Shirwan Fatih: **2011 E**
Esther Ferrer: **2015 W, 2015 PE**
Angelika Fojtuch: **2010 SK**
Alicia Framis: **2014 C**
Yona Friedman: **2014 C**
Jacek Friedrich: **2013 DJ**
Iñaki Garmendia: **2012 M**
Pascal Gielen: **2012 PE**
Marco Godinho: **2014 C**
Maya Gordon: **2013 DJ**
Dorota Grubba-Thiede: **2013 PE**
Martí Guixé: **2012 M**
Sally Gutierrez: **2012 M**
Gypsy Pill: **2011 K**
Rebeen Hamarafiq: **2014 C**
Lawrence Abu Hamdan: **2011 PE, 2012 M, 2013 DJ**
Hard-Core: **2015 SC**
Sjef Henderickx: **2012 M**
Arne Hendriks: **2012 M**
Mateusz Herczka: **2012 M**
Michał Herer: **2010 KS**
Ola Hirschfeld: **2010 KS**
Hiwa K: **2010 SK, 2011 PW, 2011 E, 2012 M, 2014 C**
Ernst van der Hoeven: **2012 M**
Karem Ibrahim: **2010 KS, 2011 PE**
If I Can't Dance I Don't Want to Be a Part of
Your Revolution (Sung Hwan Kim, Jeremiah Day,
Wendelien van Oldenborgh, Hito Steyerl, Emily
Wardill) : **2011 PE**
Indigo Tree: **2010 K**
Gailan Abdullah Ismail: **2011 E**
Elżbieta Jabłońska: **2010 SK, 2011 PW, 2014 OO**
Maryam Jafri: **2011 E**
Jerzy Janiszewski: **2010 PD**
Jedynak & NBRDZJ: **2010 K**
Jesse Jones: **2014 IS**
Beatrice Josse: **2014 C**
Katarzyna Józefowicz: **2012 M**
Poshiya Kakil: **2011 E**
Martin Kaltwasser: **2010 KS**
Anna Kalwajtys: **2014 C**
Hüseyin Karakaya: **2011 E**
Alicja Karska & Aleksandra Went: **2014 C**
Anton Katz: **2011 E, 2015 W**
Daphne Keramidas: **2015 W**
Grzegorz Kłaman: **2010 PD, 2010 SK, 2011 PW, 2011 SC, 2012 M**

Zbigniew Kocysarz: **2011 PW**
Folke Köbberling: **2010 KS, 2013 DJ**
Kasia Krakowiak: **2010 SK, 2011 PW, 2012 M**
Igor Krenz: **2014 C**
Solvita Krese: **2013 DJ**
Maros Krivy: **2013 DJ**
Anna Królikiewicz: **2015 W**
Ewa Kruszevska & Aleksandra Polisiewicz: **2013 DJ**
Henryka Krzywonos: **2011 SC**
Mateusz Kula & Aleksandra Jach & Krzysztof Skoczylas: **2012 W**
Dominik Kuryłek: **2012 W**
Robert Kuśmirowski: **2012 M**
Suzanne Lacy: **2013 DJ**
Maria Laet: **2014 C**
Heimo Lattner: **2010 KS**
Le Batard de la Raison: **2011 K**
Lendlabor (Lisa Enzenhofer & Anna Resch): **2013 DJ, 2014 00, 2015 00**
Zbigniew Libera: **2013 DJ**
Sławomir Lipnicki: **2013 PE**
Piotr Lorens: **2013 PE**
Iwona Luba: **2013 PE**
Julie Luzoir: **2015 W**
Peter Łyczkowski: **2011 SC**
Sławomir Magala: **2011 SC**
Reben Majeed: **2011 E**
Joanna Malinowska: **2011 PW**
Małgorzata Markiewicz: **2015 W**
Honorata Martin: **2014 C**
Elżbieta Matynia: **2011 PE**
m.bunio.s. & przygoda: **2010 K**
Maria Mendel: **2013 PE**
Paulo Mendes: **2012 M**
Anette Messenger: **2014 C**
microsillons (Marianne Guarino-Huet i Olivier Desvoignes): **2011 PE**
Marian Misiak: **2015 W**
Ekta Mittal & Yashaswini Raghunandan: **2011 PW**
MML STUDIO [Michał Mądracki, Maciej Mądracki, Gilles Lepore]: **2012 M, 2013 DJ**
Anna Molska: **2010 SK**
Mikołaj Moskal: **2012 W**
Ines Moreira: **2011 PW, 2012 M**
Rozhgar Mahmud Mustafa: **2011 E**
Katrina Neiburga: **2013 DJ**
Jacek Niegoda: **2010 PD, 2011 PW, 2011 SC, 2013 DJ, 2014 C**
Nils Project: **2012 K**
Seamus Nolan: **2014 IS**
Wendelien van Oldenborgh: **2015 W, 2015 PE**
Mattias Olofsson: **2011 E**
Wojciech Orlik: **2012 W**
Diary Muhammad Osman: **2011 E**
Sener Ozmen: **2011 E**
Ewa Partum: **2013 DJ**
Andrzej Pagowski: **2010 PD**

Cora Piantoni: **2011 PW, 2013 DJ**
Pecha Kucha: **2010 K**
Emily Pethick: **2015 W**
Gianni Pettena: **2014 C**
PGR ART (Mikołaj Robert Jurkowski, Sylwester Gałuszka): **2013 PE**
Ed Pien: **2014 C**
Pink Freud: **2012 K**
Barbara Piórkowska & Gosia Zamorska: **2011 SC**
Linda Pollack: **2010 PD, 2011 PE**
Agnieszka Polska: **2015 W**
Simon Pope: **2015 W**
Lex Pott: **2012 M**
Katarzyna Przeważska: **2013 DJ**
Anna Ptak: **2012 W**
Partizan Publik: **2012 M**
Tanja Purebic: **2010 KS**
Konrad Pustola: **2011 PW, 2013 WW, 2015 W**
Joanna Rajkowska: **2011 E**
Monika Rak: **2010 PD**
Maja Ratyńska: **2013**
Tere Recarens: **2015 W**
Anna Reinert: **2011 PW**
Sylvie Réno: **2015 W**
Oliver Ressler: **2010 PD, 2012 PE, 2014 WP**
Oliver Ressler & Dario Azzellini: **2013 DJ**
Elaine Reynolds: **2014 IS**
Józef Robakowski: **2014 C**
Martha Rosler: **2013 DJ, 2014 C**
Krzysztof Rutkowski: **2013 PE**
Raeda Sa'adeh: **2014 C**
Tomasz Sacilowski: **2010 KS**
Maciej Salamon: **2013 DJ, 2015 W**
Patrícia Azevedo Santos: **2012 M**
Tomasz Sarnecki: **2010 PD**
Jadwiga Sawicka: **2011 PW**
George Schöllhammer: **2011 PE**
Dominika Skutnik: **2010 SK, 2011 PW**
Konrad Smoleński: **2012 W**
Marek Sobczyk: **2011 SC, 2011 PW**
Jan Sowa: **2011 SC**
Łukasz Surowiec: **2011 PW**
Jacek Staniszewski: **2013 DJ**
Stanza: **2013 DJ**
Pavel Sterec: **2012 W**
Hito Steyerl: **2012 PE, 2014 A**
Jakub Szczepański: **2013 PE**
Jakub Szczesny: **2013 DJ**
Szelest Spadających Papierków: **2010 K, 2012 K**
Michał Szłaga: **2010 PL, 2011 PW, 2012 M**
Tomasz Szlendak: **2013 PE**
Kuba Szreder: **2010 SK, 2013 WSE, 2013 PE**
Aneta Szylak: **2010 SK, 2011 E, 2011 PW, 2011 SC, 2012 M, 2013 DJ, 2014 WP, 2014 C, 2014 A**
Ślina: **2010 SK**
Gabriela Świtek: **2013 PE**
Pilvi Takala: **2011 PW**

Ewa Tatar: **2011 SC, 2012 W**
Teatr KontemPlujący ze Słupska: **2011 PE**
Cengiz Tekin: **2011 E**
Ronald van Tienhoven: **2012 M**
Henryk Tomaszewski: **2010 PD**
Milica Tomić: **2011 PW**
Trupa Trupa: **2011 K**
Twilite: **2011 K**
Mierle Laderman Ukeles: **2015 W**
Mariusz Waras: **2010 SK, 2011 PW, 2012 M**
Knutte Wester: **2011 E**
Jólan van der Wiel: **2012 M**
Marysia Więckiewicz-Carroll: **2014 IS**
Anna Witkowska: **2010 PD, 2010 SK, 2014 C**
Zorka Wollny: **2011 SC, 2012 W**
Zorka Wollny & Anna Szwajgier: **2011 PW**
Julita Wójcik: **2011 PW, 2013 DJ**
Julita Wójcik & Barbara Gamper: **2014 C**
Leire Vergara: **2012 M**
Ginta Tinte Vasermane: **2013 DJ**
Erlea Maneros Zabala: **2012 M**
Jagoda Załęska-Koczko: **2013 PE**
Monika Zawadzka: **2013 PE**
Silvia Zayas: **2012 M**
Florian Zeyfang: **2015 W**
Florian Zeyfang & Alexander Schmoeger: **2012 M**
Lisa Schmidt-Colinet: **2012 M**
Konrad Zientara: **2013 DJ**
Michał Znojek & Jean-Christoph Norman: **2014 C**
Marta Żakowska: **2013 PE**
Artur Żmijewski: **2010, 2011 PW**

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUK WIZUALNYCH ALTERNATIVA



ALTERNATIVA INTERNATIONAL VISUAL ARTS FESTIVAL

WWW.ALTERNATIVA.ORG.PL

ZESPÓŁ W LATACH 2010-2015

TEAM IN YEARS 2010-2015

DYREKTORKA ARTYSTYCZNA

ARTISTIC DIRECTOR

Aneta Szyłak

KURATORZY WYSTAW

CURATORS OF EXHIBITIONS

Aneta Szyłak, Arne Hendriks, Maksymilian Bochenek, Hiwa K, Ewa Tatar, Dominik Kurylek, Anna Ptak, Inês Moreira, Leire Vergara, Solvita Krese, Hubert Bilewicz, Marysia Więckiewicz-Caroll, Emily Pethick

ASYSTENCI KURATORÓW

CURATORS ASSISTANTS

Krzysztof Skoczylas, Ewa & Elżbieta Okroy, Wojciech Orlik, Katarzyna Nalezińska, Marta Świetlik, Wiktoria Koziol, Natalia Grzymala

KONSULTANT NAUKOWY (2013)

RESEARCH CONSULTANT (2013)

Jacek Friedrich

KURATOR PROGRAMU EDUKACYJNEGO W 2013

CURATOR OF THE EDUCATIONAL PROGRAM IN 2013

Hubert Bilewicz

EDUKACJA

EDUCATION

Ewa Okroy, Elżbieta Okroy, Aleksandra Tatarczuk, Nadzieja Wiarbouskaja, Sławomir Lipnicki, Mikołaj Jurkowski & Sylwester Gałuszka, Kuba Szreder

KURATOR PROGRAMU WSE

CURATOR OF VEZ PROGRAM

Kuba Szreder

PRODUCENCI

PRODUCENTS

Maksymilian Bochenek, Aleksandra Grzonkowska, Grzegorz Klamana, Błażej Kroplewski, Piotr Szmyt, Kosma Klamana, Agnieszka Matuszczak, Mateusz Sendrowicz, Bartosz Cybowski, Szymon Różański, Roman Górczyński, ERROR (Tomasz Daniluk, Sebastian Adamczyk, Paweł Witkowski, Tymon Wasilewski), Jakub Reza Imani, Marta Kubik, Natalia Cyrzan, Natalia Wiśniewska

PROJEKT GRAFICZNY

GRAPHIC DESIGN

Tomasz Bersz, Marian Misiak

PUBLIKACJE: REDAKTOR NACZELNY

PUBLICATIONS: CHIEF EDITOR

Krzysztof Gutfrański

REDAKTORZY

EDITORS

Aneta Szyłak, Karolina Sikorska, Francesca Recchia, Jacek Friedrich, Arne Hendriks, Ines Moreira, Leire Vergara, Marysia Więckiewicz-Carroll

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA

EDITORIAL COOPERATION

Aleksandra Grzonkowska, Adam Mandziejewski, Dominika Piluk, Katarzyna Żelazek

PR

PR

Radosław Orzeł, Malwina Toczek

BIURO

OFFICE

Marta Szymańska, Dorota Kucharczyk, Małgorzata Rozwadowska, Dorota Zapalska, Zuzanna Malicka, Agata Ludwiczak

KSIĘGOWI

ACCOUNTANTS

Jerzy Krużycki, Janusz Aniszewski

WOLONTARIUSZE I STAZYSI

VOLUNTEERS AND INTERNS

Angelika Herta, Anna Mirowicz, Francois Lefevre, Katarzyna Kołakowska, Marta Górka, Marianna Serocka, Weronika Zimny, Mira Morawska, Katarzyna Zalewska, Pavel Havrda, Elżbieta Michalak

ARCHIWUM

ARCHIVE

Mirosław Górczyński, Kaja Długosz

KOLEKCJA

COLLECTION

Kora Kowalska, Ita Warmińska

MODERACJA WYSTAW

MODERATION OF EXHIBITIONS

Kajetan Goliński, Hanna Gryka, Kaja Długosz, Ewa Okroy, Elżbieta Okroy, Anna Sabala, Przemysław Kędzierski, Dorota Kucharczyk, Tomasz Barański, Karolina Pochwatka, Piotr Garczewski, Bartłomiej Chęciński, Martyna Makiela, Michał Mokrzycki, Katarzyna Lincer, Emanuela Reder, Emilia Mikulska, Joanna Kawicka, Tomasz Jabłoński, Agata Jednacz, Jarosław Fandziejewski, Dorota Szubska, Piotr Szmyt, Dorota Waczyńska, Martyna Błaszczuk, Agata Plutowska, Ewa Krajewska, Piotr Wajda, Marta Jaśkowska, Adam Kawczyński, Dominika Mowińska, Nadzieja Wiaroburskaja, Anna Mirowicz, Olga Sosnowska, Marta Mittlener, Julka Cyrzan, Natalia Wiśniewska, Dominika Piluk, Adam Mandziejewski, Agata Ludwiczak

BŁĘDNIK CODZIEN- NOŚCI

KSIĄŻKA PRAKTYK
ALTERNATIVA

GDAŃSK 2015

© FUNDACJA WYSPA PROGRESS
ISBN: 978-83-943112-1-6

© FUNDACJA ALTERNATIVA
ISBN: 978-83-943293-1-0

WYDANIE PIERWSZE
WYDRUKOWANO W POLSCE

Błędnik Codziennosci. Książka praktyk Alternativa wydana w ramach projektów „Błędnik Codziennosci Alternativa 2014-2015”, „Wernakularność” oraz „Stacja Transformacja” dokumentuje całość projektu Alternativa w latach 2010-2015.

GARDEN OF EVERYDAY ERRORS

ALTERNATIVA BOOK
OF PRACTICES

FIRST EDITION
PRINTED IN POLAND

Garden of Everyday Errors. Alternativa Book of Practices published at the occasion of projects „Garden of Everyday Errors Alternativa 2014-2015”, „Vernacularity” and „Transformation Station” documents overall Alternativa project in years 2010-2015.

WYDAWCY

PUBLISHERS

Fundacja Wyspa Progress
Ul. Doki 1/145B
80-958 Gdańsk
www.wyspa.art.pl



PREZES

PRESIDENT

Grzegorz Kłaman

PREZES

PRESIDENT

Fundacja Alternativa
Ul. Okopowa 17a/4
80-8919 Gdańsk
www.f-alt.org



Aneta Szyłak

POD REDAKCJĄ

EDITED BY

Aneta Szyłak, Karolina Sikorska

PROJEKT GRAFICZNY

GRAPHIC DESIGN

Tomasz Bersz, www.berszmisiak.com

SKŁAD

TYPESETTING

bękarty

TŁUMACZENIA

TRANSLATIONS

Marcin Wawrzyńczak, Agata Hamilton,
Tadeusz Wolański, Marzena Beata Guzowska,
Judson Hamilton

FOTOGRAFIE

PHOTOGRAPHS

Jarosław Bartolowicz, Marek Frankowski, Miro
Górczyński, Aleksandra Grzonkowska, Paweł
Havřda, Grzegorz Kłaman, Dorota Kucharczyk,
Krzysztof Olechnowicz, Radosław Orzeł, Aneta
Szyłak, Marta Szymańska, Dominika Piluk,
Michał Drygański, Przemysław Mazur

DRUK

PRINT

Zakład Poligraficzny
Moś & Łuczak Sp. j.
Ul. Piwna 1
61-065 Poznań
www.mos.pl

PODZIĘKOWANIA

Wydawcy chcą podziękować wszystkim
Autorom za udostępnienie swoich tekstów.

Wydawcy dołożyli wszelkich starań, by skontaktować się z wszystkimi właścicielami praw autorskich. Jeżeli uznanie praw nie zostało dopełnione we właściwy sposób lub ktokolwiek z właścicieli został pominięty, prosimy o kontakt z wydawcami.

ACKNOWLEDGEMENTS

The Editors want to thank the Authors for contributing to the book and allowing their texts to be reproduced.

The publishers have made every effort to contact all copyright holders. If proper acknowledgement has not been made, we ask copyright holders to contact the publishers.

Sfinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

This project has
been supported by
City of Gdańsk



Dofinansowano ze
środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

This project has been
supported by Ministry
of Culture and Natio-
nal Heritage of the
Republic of Poland

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Przedsięwzięcie zostało
dofinansowane przez
ERSTE Foundation

This project has been
supported by ERSTE
Foundation.



ERSTE Stiftung

PARTNERZY

Program Książek
i Magazynów Network
of East-West Women

PARTNERS

Network of East-West
Women Book and
Journal Program



Austriackie
Forum Kultury

Austrian
Cultural Forum

austriackie forum kultury^{waw}

