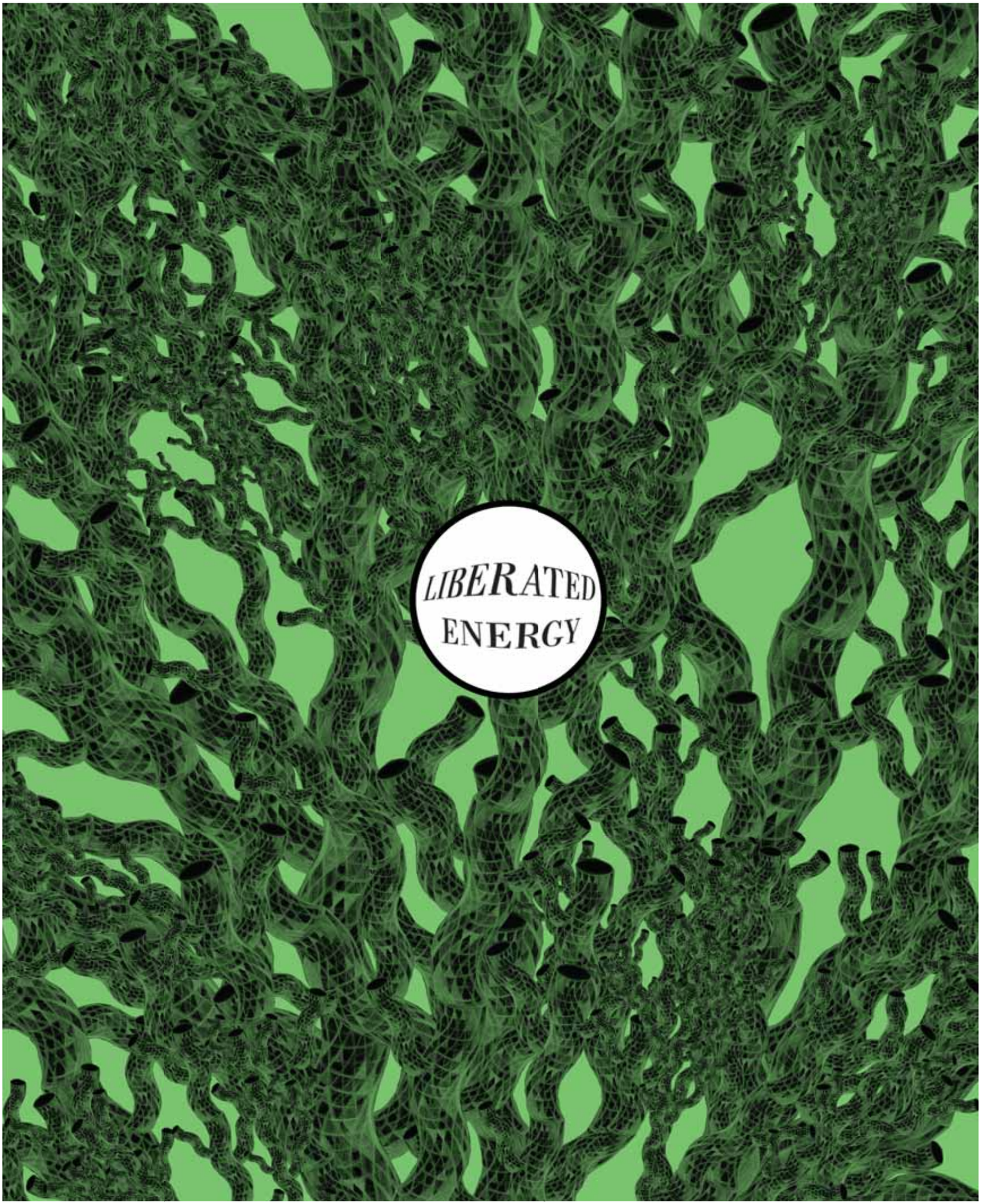

LIBERATED
ENERGY

LIBERATED
ENERGY

Aby stać się dobrze wychowanym widzem, trzeba wiedzieć, jak należy zachowywać się w miejscach przeznaczonych do odbioru sztuki. Poniżej kilka wskazówek określających, czego oczekuje się od odbiorcy.

1
Ludzie sztuki to osoby wrażliwe – dlatego jeśli zdecydowałeś się obejrzeć prace, powstrzymaj się od negatywnych uwag – nie przyszedłeś tu oceniać, a doświadczać sztukę. Powstrzymaj się również przed wyrażaniem niechęci swoją mimiką.

2
Nigdy nie mów: „Potrafiłbym to zrobić". Prawdopodobnie nie potrafiłbyś.

3
Obok uznanych twórców, którzy już odnaleźli swój język wyrazu, w galerii możesz spotkać też twórców początkujących, poszukujących własnego, oryginalnego języka przekazu. Sposób wyrazu, uczuć, przekonań, wizji artysty może być wstrząsający, dosadny, a nawet obrazoburczy. Dobrze jest zapoznać się z treścią wystawy – przeczytaj krótką notkę na temat przesłania ekspozycji, inspiracji twórcy, spróbuj dowiedzieć się, jakie środki wyrazu preferuje artysta.

4
Przeczytaj recenzję wystawy – niekiedy współcześni twórcy przekraczają granice „dobrego smaku", by szokować, choć nie zawsze jest to potrzebne.

5
Galeria na ogół nie zezwala, aby dotykać dzieł sztuki. Niektóre galerie posiadają nawet alarmy z czujnikiem ruchu. Plamy na twoich rękach mogą uszkodzić dzieło sztuki, więc trzymaj ręce przy sobie.

6
Posiadanie ołówka (długopisy często nie są dozwolone) i kartki papieru do notowania albo rysowania jest zawsze dobrym pomysłem. Może będziesz chciał zapamiętać nazwę czegoś albo dowiedzieć się więcej o tym, kiedy wrócisz do domu!

7
W szanujących się teatrach drzwi zamyka się z chwilą rozpoczęcia przedstawienia, bo respektuje się tam spokój punktualnych widzów i pracę aktorów, którym przepychanie się między rzędami, szuranie krzesłami z pewnością nie pomaga.

8
Przyprowadzając dziecko na spektakl, należy wytłumaczyć mu, że powinno być cicho, siedzieć spokojnie, uważnie słuchać i nie śmiać się w momentach smutnych lub w innym niewłaściwym czasie. Powinno też zatrzymać dla siebie negatywne komentarze, przynajmniej do czasu, gdy nie opuści teatru. Aktorzy ciężko pracowali, by przygotować spektakl, i nie należy ranić ich uczuć. Jeśli dziecko przeszkadza widzom, musimy wyprowadzić je do foyer.

9
Należy szczerze reagować na przedstawienie, jest to zdarzenie wykonywane specjalnie dla nas przez aktorów na żywo. Zadaniem widza jest okazanie aktorom, że docenia ich występ. To oznacza: śmianie się w zabawnym momentach, wydawanie z siebie okrzyków radości, jeśli jest taka sugestia, oklaskiwanie szczególnie upodobanych scen, dopuszczane nawet są piski przerażenia w momentach grozy. Należy pamiętać, by każda reakcja była adekwatna i respektująca artystów.

10
Wskazane jest zachowanie ciszy. W teatrze często udajemy, że widownia jest czwartą ścianą, dlatego też zaciemnia się miejsca na widowni. Widz powinien stwarzać wrażenie zasłuchanego w spektakl, ale w żaden sposób nie zwracać uwagi na swoją obecność.

11
Należy bić brawo po zakończeniu spektaklu. Jest bardzo ważne dla twórców, by widzowie okazali swoje zadowolenie poprzez oklaski. W niektórych przedstawieniach można usłyszeć oklaski w trakcie trwania spektaklu. Na ogół jednak widownia powinna wstrzymać się z oklaskami do zakończenia spektaklu. Gdy przychodzi czas na brawa, należy klaskać entuzjastycznie.

Powyższy spis to kompilacja autentycznych zapisów dotyczących etykiety, publikowanych w internecie przez wybrane teatry i galerie.

To be a good spectator, you should know how to behave in places where art is being shown. Below are a few guidelines on what people expect of a viewer.

1
Artist are sensitive people. If you have decided to look at their works, make sure to keep the negative comments to yourself – you did not come here to judge, but to experience art. Also, try not to express your dislike through facial expressions.

2
Never say, "I could do that".
Chances are you can't.

3
Besides famous artists who have already found their own forms of expression, galleries also exhibit up-and-coming artists who are looking for their own unique language. The way they express their feelings, beliefs or visions may be distressing, abrupt or even blasphemous. It is good to get to know an exhibition before you visit: read a short description about the exhibition's and/or the artist's inspiration. Try to learn which forms of expression the artist tends to use.

4
Read a review of the exhibition: contemporary artists sometimes cross the boundaries of "good taste" to shock viewers, even though it is not always necessary.

5
A fine art museum will not allow you to touch the works of art. Some even have alarms that are set off by movement. Oil from your hands will damage the exhibits, so keep your hands to yourself.

6
Having a pencil (often pens are not permitted) and paper to take notes or draw is always a good idea. You may want to remember the name of something so you can learn more about it when you get home!

7
Many theatres close their doors when a spectacle begins, out of respect for the other spectators and the actors, who do not like it when people squeeze between the rows or scrape their chairs.

8
If you bring your child to the theatre, prepare them beforehand by telling them about theatre manners. Explain that they should be quiet, sit still, and not disturb others around them. If it is a serious play, tell them to listen carefully and not laugh at the sad parts or other inappropriate times. They need to keep any negative comments to themselves, until they get in the car or home. Actors have worked hard to prepare the play, and it will hurt their feelings. If your child disturbs the audience, take them to the lobby.

9
Respond! This is a live performance before a live audience. Your part is to let the actors know that you appreciate the show. That means laughing at funny parts, cheering when it's called for, applauding when you like something, and perhaps even shrieking when you are scared. Remember to always respond respectfully and appropriately. These are live actors and their performance will be affected by your reactions.

10
Be quiet when needed! Often in the theatre we pretend the audience is not there. That's why we put the audience in the dark. You have to be quiet and play along. Sometimes you need to pretend you are listening in but not letting anyone know you are there.

11
Applaud! When the performance is over, it's important to show your appreciation by applauding for the performers. In some performances, you might hear people applaud or cheer during the performance, and sometimes that's OK. But often the audience holds their applause until after the performance has ended. When you do applaud, respond enthusiastically.

The list above is a compilation of authentic records posted on the Internet by some theaters and galleries.

Wedle Michaela Ashera instytucjonalizacja sztuki nie oznacza jedynie praktyki, jaką jest włoczenie dzieł w organizację muzeum czy innej instytucji sztuki, jest też zintegrowana i ucieleśniona w samych odbiorcach – w ich kompetencjach i modelach postrzegania sztuki, w samym kontakcie z dziełem oraz sposobem reagowania na nie. Instytucjonalizacja jest próbą utrzymania rzeczy, aktywności oraz ludzi na właściwych im miejscach. Wskazaniem i zdefiniowaniem co sztuką jest, a co nie, jest władzą narzuconego przekazu, określonego odbioru dzieła sztuki, reakcji i obyczajowości na widowni oraz jednoznacznego sposobu wyjaśniania świata. Emancypacja zaczyna się od zasady równości, od zwolnienia widza z wszelkich Nakazów, także tych dotyczących zniesienia bierności i nakazu bycia aktywnym. Jest stworzeniem takich warunków dla widza, w których jego odbiór nie jest w żaden sposób zaprojektowany, w których widz uświadomi sobie swoje prawo do bycia zwolnionym od wszelkich zobowiązań (wobec artystów i instytucji). Wtedy postawa widza jest prawdziwie aktywna, kiedy widz może sam podjąć autonomiczną decyzję o działaniu lub jego braku na podstawie własnej interpretacji zastanej sytuacji. Równość jest możliwa, jeśli uszanujemy prawa i interesy widza, kiedy zostaną stworzone warunki do negocjacji wspólnego użytkowania przestrzeni (dzieła). Wtedy mamy do czynienia z polityką w ujęciu Jacques'a Rancière'a. Polityka oznacza upomnienie się o prawo widza do indywidualnej postawy wobec sztuki.

Polska ekspozycja w ramach PQ 2011 koncentruje się na figurze widza. Wszystkie prezentowane projekty z obszaru teatru czy sztuki współczesnej intensywnie upominają się o widza, pragną włączyć go w obszar wydarzania się dzieła, podzielić się z nim władzą nad działaniem artystycznym, przełamać zaklęty porządek między sceną a widownią, oglądającymi i oglądanymi. Ale jednocześnie przywołać do wzięcia odpowiedzialności za samego siebie, za swój udział, oraz uświadomić, jaki jest jego wkład. **Żaden z tych projektów nie wydarzyłby się bez aktywnego, osobistego udziału widzów.** Naturalną konsekwencją tego rozpoznania jest oddanie głosu widzom. Cała prezentacja odbywa się z perspektywy widza. Widz jest jedynym przewodnikiem po projektach, jego narzędziem analizy jest własna pamięć, emocje i postawa wobec tematów. Ten osobisty komentarz nie ma ambicji być pełnym, profesjonalnym sprawozdaniem ze zdarzenia. Jest prywatną historią na temat dzieła. Jest drugim dziełem, powstałym w wyniku kontaktu ze sztuką, jest twórczą interpretacją tej sztuki. Osobisty komentarz widza staje się jedynym śladem po projekcie.

Tak jak w przypadku przyczepy – funkcjonującej jako stróżówka Pawła Ochla przy projekcie *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej – która, ze swoją historią, staje się relacją obserwatora-uczestnika. Przetransportowana przed budynek galerii Veletržni Palác ze wszystkimi detalami, w niezmienionym kształcie, stanowi namacalny ślad po obecności człowieka i jego komentarz na temat życia codziennego. Jest przeniesieniem jego realnego wkładu w projekt: „Paweł Ochel przeprowadził się z Zakopanego do Warszawy, żeby móc czuwać nad aparaturą, dolewać wodę, podlewać trawę, karmić ryby i zbierać historyjki, którymi *Dotleniacz* powoli obrastał". Otoczenie parkingu miejskiego w Pradze pozwala przyczepie wtopić się w miasto i jednocześnie na to miasto oddziaływać. Sprawi, że nie będzie prostym artefaktem, za to dostanie drugie życie. **Organizacja polskiego pawilonu narodowego jest nakierunkowana na działanie widza.** *White cube* funkcjonuje jako najbardziej kanoniczna przestrzeń odbioru sztuki. W założeniu ma być strefą neutralną, tzw. *ground zone*, gdzie doświadczenie sztuki jest pozbawione kontekstu czasu czy kontekstu społecznych uwarunkowań. Co więcej, *white cube* ustanawia jasny podział na to, co powinno być zostawione na zewnątrz, czyli społeczeństwo i politykę, oraz na to, co ma prawo znajdować się wewnątrz – niezmienną wartość dzieła sztuki. Niemniej *white cube* nigdy nie jest niewinną praktyką. Jego użycie, podobnie jak użycie każdej innej strategii wystawienniczej, jest formą instytucjonalizacji dzieła sztuki. Brian O'Doherty twierdzi, że przestrzeń galerii nigdy nie jest tylko neutralnym pojemnikiem na sztukę, ale historycznym konstruktem. W swej istocie *white cube* nie tylko warunkuje dzieła sztuki, ale także dominuje nad nimi, z kontekstu czyni samą treść – zamiast prezentować treść w obrębie kontekstu. Jest próżniowym zamknięciem dzieła, blokuje również naturalne, spontaniczne reakcje odbiorców. Zastosowanie figury *white cube* w galerii Veletržni Palác odzwierciedla system reguł dotyczących zachowania się wobec dzieła sztuki i jego postrzegania w obrębie instytucji sztuki. Przestrzeń galeryjna, zwyczajowo przewidywalna w swoich określonych ramach, kastrująca ze wszystkich intuicyjnych odruchów i określająca sztywno sposób reagowania na dzieło sztuki – teraz może być zakwestionowana. Widzowie mogą, jeśli tak zadecydują, podważyć obowiązujące reguły dla widzów w galerii Veletržni Palác – i aktywnie wpłynąć na kształt przestrzeni polskiej ekspozycji. Poprzez symboliczny gest, jakim jest możliwość zdrapania wierzchniej warstwy *white cube*, widz zostaje zachęcony do odsłonięcia ukrytego potencjału własnych możliwości.

According to Michael Asher, the institutionalization of art is not limited to the practice of forcing works of art into the organization of a museum or another art institution; it is also integrated and embodied in the recipients themselves: in their competence and models of art perception, in the very contact with the work of art, and in the way of responding to it. Institutionalization is an attempt to keep things, activities and people in their respective places, and a way of identifying and defining what art is and what it is not. It is the authority of an imposed message, of a specific reception of a work of art, of the reactions and mores among the audience and of an unequivocal way of explaining the world. Emancipation starts with the principle of equality, with the exemption of the spectator from all Orders, including those relating to abandoning passivity and being active. It is the creation of such conditions for the spectator in which his reception is in no way defined, in which the spectator becomes conscious of his right to be exempt from all obligations (with respect to artists and institutions). The attitude of the spectator is truly active when the spectator himself may take the autonomous decision to act or not to act based on his own interpretation of the existing situation. Equality is possible if we respect the rights and interests of the spectator; when conditions are created to negotiate the joint use of space (the artwork). It is then that we are dealing with politics as understood by Jacques Rancière. Politics signifies the demand of the spectator to his right to an individual attitude towards art.

The Polish exposition at PQ 2011 focuses on the figure of the spectator. All of the presented projects in the area of theatre and contemporary art call out intensively for the spectator. They want to include him in the area where the work of art takes place, share with him the authority over the artistic activity, and shatter the order between the stage and the audience, the viewers, and the viewed. Simultaneously, the projects call on the spectator to take responsibility for himself, for his participation, and make him realize the scope of his contribution. **None of these projects could take place without the active, personal participation of spectators.** A natural consequence of this conclusion is to give the voice to spectators. The entire presentation takes place from the perspective of the spectator. The spectator is the only guide to the projects, while his own memory, emotion and attitude towards the topics serve as his analytical tool. This personal comment has no ambition to be a full, professional report from the event. It is a private story of the work. It is the second work created as a result of contact with the artwork; it is a creative interpretation of this art. The spectator's personal comment is the only trace of the project. Just like in the case of the trailer - which served as Paweł Ochel's guardhouse alongside Joanna Rajkowska's *Oxygenator* project - which, with its history, becomes the report of an observer-participant. Transported before the building of the Veletržni Palác gallery with all its details, in an unaltered shape, it constitutes a tangible trace of the presence of man and his commentary on everyday life. It is a transposition of his real contribution into the project: "Paweł Ochel moved from Zakopane to Warsaw, to watch over the apparatus, add water, water the grass, feed the fish and collect stories which slowly began enveloping *Oxygenator*". The surroundings of a Prague municipal parking lot allows the trailer to blend in with the town, while also acting on it. It will mean that it will not be a simple artifact; indeed, it will get a second life. **The organization of the Polish national pavilion is directed at the spectator's action.** The white cube functions as the most canonical space of art reception. In principle, it is meant to be a neutral area, a so-called ground zone, where the experience of art is devoid of the context of time or the context of social conditioning. Moreover, the white cube establishes a clear distinction between what should be left outside - i.e. society and politics - and what has the right to exist inside - the unchanging value of the work of art. However, the white cube is never an innocent practice. Its use, just like the use of any other exhibition strategy, is a form of institutionalization of the work of art. Brian O'Doherty argues that the gallery space is never just a neutral container for art, but that it is a historical construct. In essence, the white cube not only conditions works of art, but also dominates them; it turns the context into the content itself – instead of presenting content within the context. It is a vacuum seal for the work; it also blocks the natural, spontaneous reactions of the recipients. The use of the figure of the white cube at the Veletržni Palác gallery reflects a system of rules regarding behaviour towards the work of art and its perception within the art institution. The gallery space, usually predictable in its defined framework – which castrates every intuitive reflex and strictly determines how to react to a work of art – can now be challenged. The spectators may, if they so decide, undermine the rules binding spectators in the Veletržni Palác gallery – and actively influence the shape of the space of the Polish exhibition. Through a symbolic gesture in the form of the ability to scrape off the top layer of the white cube, spectators are encouraged to uncover the hidden potential of their own abilities.

Ewa Machnio – scenografka, kostiumografka, kuratorka, architektka wnętrz. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na wydziałach Architektury Wnętrz (2005) oraz Scenografii (2010). Współpracuje z teatrami dramatycznymi i operowymi.

Stworzyła projekty scenografii i kostiumów do przedstawień Małgorzaty Głuchowskiej *Córeczki* (Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, 2011) oraz *Lemoniadowy Joe* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2010), opery *Gianni Schicchi* Giacomo Pucciniego w reżyserii Pawła Łysaka (Opera Nova w Bydgoszczy, 2010), spektakli Wojciecha Farugi *Sesja fotograficzna Izabeli Łęckiej. Is seeing really believing?* (Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, 2010), *Some Girl(s)* (Teatr Kamienica w Warszawie, 2010), *Zachodnie Wybrzeże* (Szkoła Aktorska Haliny i Jana Machulskich w Warszawie, 2009). Zaprojektowała kostiumy do spektaklu *Ludzie i anioły* w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza (Teatr Bogusławskiego w Kaliszu, 2009). Współpracowała również z Andrzejem Domalikiem – spektakl *Trzy siostry* (Collegium Nobilium w Warszawie, 2008) oraz Krzysztofem Rogulskim – film *Historia pewnego pokoju* (2009).

Swoje działania koncentruje wokół poszukiwania nowej przestrzeni na pograniczu teatru, codzienności, performansu.

Ewa Machnio – stage designer, costume designer, curator, interior architect. Graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Interior Architecture (2005) and Faculty of Stage Design (2010). Co-operates with theatres and operas.

Stage and costume designer for: Małgorzata Głuchowska's spectacles *Córeczki* (Daughters, Gustaw Holoubek Dramatic Theatre, Warsaw, 2011) and *Lemoniadowy Joe* (Lemonade Joe, Stefan Jaracz Theatre, Olsztyn, 2010); the *Gianni Schicchi* opera by Giacomo Puccini, directed by Paweł Łysak (Opera Nova, Bydgoszcz, 2010); spectacles by Wojciech Faruga *Sesja fotograficzna Izabeli Łęckiej. Is seeing really believing?* (Izabela Łęcka Photo Session. Is seeing really believing?, Copernicus Science Centre, Warsaw, 2010), *Some Girl(s)* (Kamienica Theatre, Warsaw, 2010), *Zachodnie Wybrzeże* (Quay West, Halina and Jan Machulski Acting School, Warsaw, 2009). She designed the costumes for *Ludzie i anioły* (People and Angels, dir. Grzegorz Chrapkiewicz, Bogusławski Theatre, Kalisz, 2009). She has also worked with Andrzej Domalik - on *Trzy Siostry* (Collegium Nobilium, Warsaw, 2008) and Krzysztof Rogulski - on the film *Historia pewnego pokoju* (History of a Room, 2009).

She concentrates her activities on searching for new space at the crossroads of theatre, everyday life and performance art.

Agata Skwarczyńska – scenografka, reżyserka światła, kostiumografka.
Absolwentka Wydziałów Filozofii i Socjologii na Uniwersytecie Warszawskim, studiowała na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stworzyła scenografię do spektakli *Nocny portier* w reż. Łukasza Chotkowskiego (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2011), *Olga Tokarczuk z Wałbrzycha* w reż. Bartosza Frąckowiaka i Łukasza Chotkowskiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2009), *Okrutne i czułe* w reż. Remigiusza Brzyka (Teatr Jeleniogórski im. Norwida, 2008) oraz dwóch przedstawień Natalii Fijewskiej-Zdanowskiej *De-naturat* (Teatr Wytwórnia w Warszawie, 2007) i *Siostry* (Fundacja Artystyczna Młyn, 2008). Zaprojektowała kostiumy do spektakli *Oni* w reż. Jarosława Gajewskiego (Akademia Teatralna w Warszawie, 2007) oraz *Brygada szlifierza Karhana w reż. Remigiusza Brzyka* (Teatr Nowy w Łodzi, 2008). Współpracowała również z Janem Klatą (*Triumf Woli*, Muzeum Powstania Warszawskiego, 2008; *Szewcy.u-.bram*, Teatr Rozmaitości, 2007), Piotrem Cieplakiem (*Historia o narodzeniu Jezusa Chrystusa na Dworcu Centralnym*, 2008) oraz Pawłem Wodzińskim w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (*Krasiński. Nie-Boska Komedia. Instalacja teatralna*, 2008; *Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna*, 2010, *Mickiewicz. Dziady. Performance*, 2011). Stworzyła oprawę plastyczną wystawy „Teatr w stanie wojennym" w Instytucie Teatralnym w Warszawie.
Od 2007 roku stale współpracuje z Teatrem 21, członkami zespołu są uczniowie szkoły, osoby z zespołem Downa i autyzmem. W ramach tej współpracy powstały trzy spektakle: *Lot nad Panamą*, *Alicja Rozprawa 14/06.Kraina Czarów. Pole Gry* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2009) oraz *Portret* (Teatr Studio w Warszawie, 2010). W swoich projektach kieruje się doświadczeniami sztuki konceptualnej oraz minimalizmu. Interesują ją podważanie konwencji teatralnych oraz działania transgresyjne. Twierdzi, że „scena nie jest miejscem, które należy udekorować, ale poprzez ingerencje przestrzenne nadać jej znaczenie, które widz może rozwinąć poprzez wyobraźnię". Najbardziej interesują ją działania, które dotykają granic istniejących miejsc i wyobrażenia o nich. Uważa, że teatr jest miejscem, którego skonwencjonalizowanie można i należy podważać. Nie tylko w obszarze działań na scenie.

Agata Skwarczynska – stage, lighting and costume designer.
Graduate of the Faculties of Philosophy and Sociology at the University of Warsaw. She studied at the Faculty of Stage Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She created the stage design for *Nocny Portier*, directed by Łukasz Chotkowski (Night Porter, Jan Kochanowski Theatre, Opole, 2011), *Olga Tokarczuk z Wałbrzycha*, directed by Bartosz Frąckowiak and Łukasz Chotkowski (Olga Tokarczuk from Wałbrzych, Jerzy Szaniawski Dramatic Theatre in Walbrzych, 2009), *Okrutne i czułe* by Remigiusz Brzyk (Cruel and Tender, Norwid Theatre, Jelenia Góra, 2008) and two performances by Natalia Fijewska-Zdanowska: *De-naturat* (Wytwórnia Theatre, Warsaw, 2007) and *Siostry* (Sisters, Młyn Artystyczny Foundation, 2008). She designed the costumes for *Oni* (Them, dir. Jaroslaw Gajewski, Theatre Academy, Warsaw, 2007) and *Brygada szlifierza Karhana* (Grinder Karhan's Crew, dir. Remigiusz Brzyk, New Theatre, Łódź, 2008). She has also worked with Jan Klata: *Triumf Woli* (Triumph of the Will, Warsaw Uprising Museum, 2008), *Szewcy.u.bram* (Shoemakers at the Gates, Rozmaitości Theatre, 2007); Piotr Cieplak: *Historia o narodzeniu Jezusa Chrystusa na Dworcu Centralnym* (The Story of the Birth of Jesus Christ at Central Station, 2008); and Paweł Wodziński at the Polish Theatre in Bydgoszcz, *Krasiński. Nie-Boska Komedia. Instalacja teatralna* (Krasiński. The Un-Divine Comedy. Theatre Installation), 2008; *Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna* (Słowacki. 5 Plays. A Historical Reconstruction), 2010, (*Mickiewicz. Forefathers' Eve. Performance*), 2011. She created the exhibition design for the Theatre During Martial Law exhibition at the Theatre Institute in Warsaw.
Since 2007, she has co-managed Theatre 21, whose troupe consists of young people living with Down syndrome and autism. This cooperation has seen the production of three spectacles: *Lot nad Panamą* (Flight over Panama) and *Alicja Rozprawa 14/06. Kraina Czarów. Pole Gry* (Alice Trial 14/06. Wonderland. Playing Field) at the Dramatic Theatre in Warsaw, and *Portret* (Portrait) at the Studio Theatre in Warsaw.
In her designs, she makes use of the experience of conceptual art and minimalism. She is interested in challenging theatrical conventions and in transgressive action. She argues that "the stage is not a place which should be decorated, but through spatial interference, it should be endowed with importance, which viewers can develop using their own imagination". She is most interested in actions which touch on the borders of existing places and our imagination of them. She believes that the conventionalized nature of theatre can and should be undermined - not only in terms of the action on stage.

Kartoteka
Card Index

Kartoteka

Tadeusz Różewicz

Wrocławski Teatr Współczesny

reżyseria i opracowanie tekstu: Michał Zadara

scenografia i organizacja przestrzeni: Robert Rumas

kostiumy: Julia Kornacka

dźwięki: Barbara Wysocka

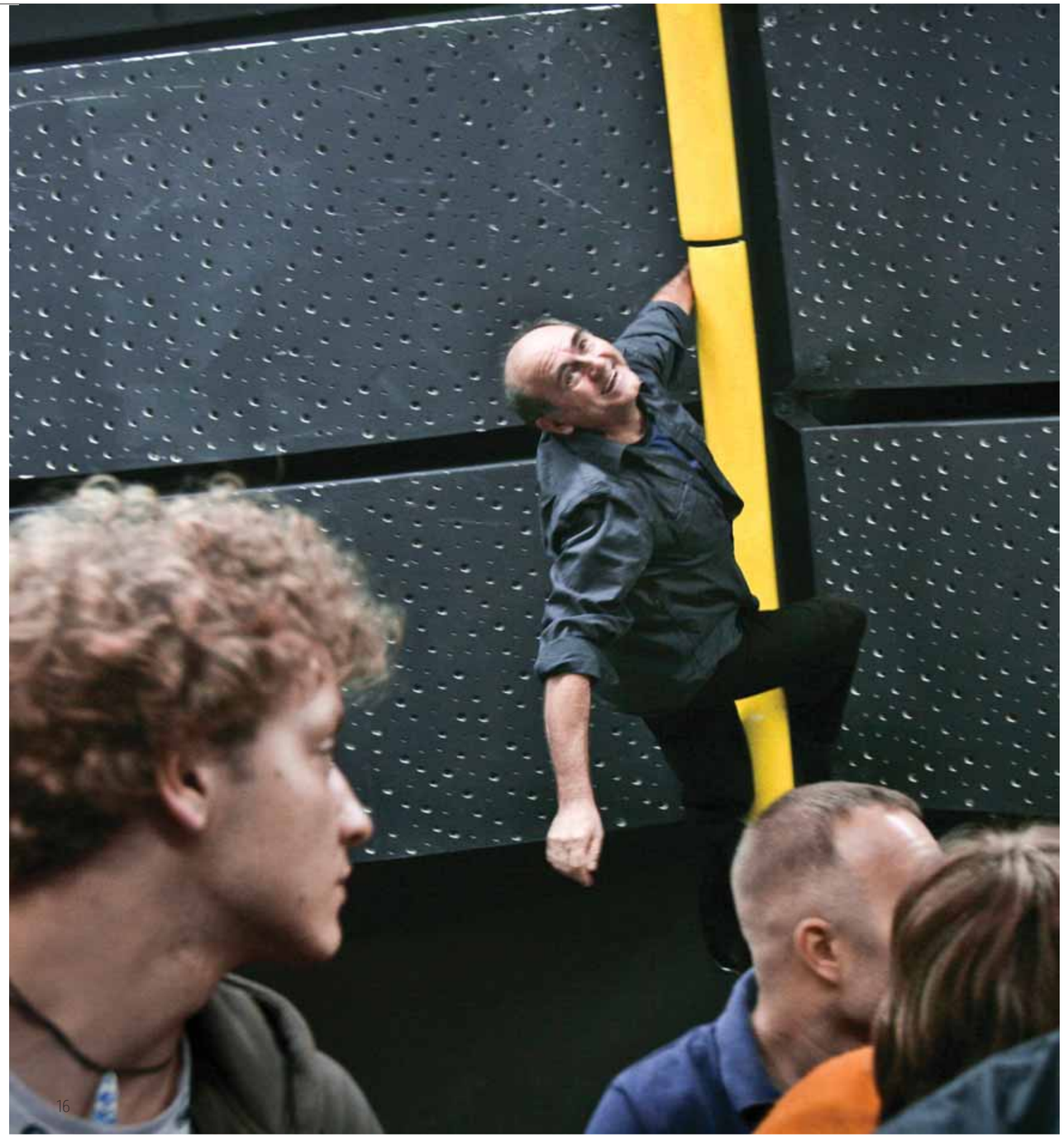
choreografia: Tomasz Wygoda

światło: Ewa Garniec

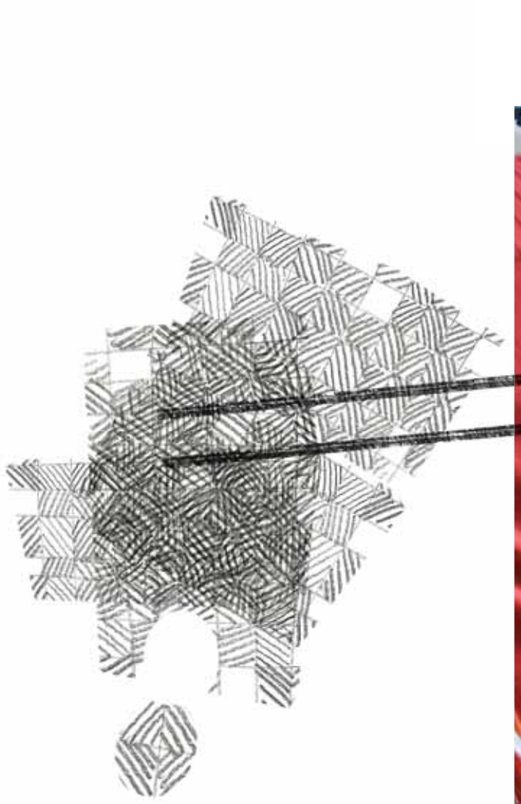
występują: Katarzyna Bednarz, Lena Frankiewicz/Marta Malikowska-Szymkiewicz, Elżbieta Golińska, Irena Rybicka, Krzysztof Boczkowski, Tomasz Cymerman, Szymon Czacki, Marek Kocot, Jan Peszek, Jerzy Senator

premiera: 8 i 9 grudnia 2006

Widzowie przykuwali moją uwagę tak samo jak bohaterowie. Kontakt był większy, poszerzony, zaczęliśmy się rozpoznawać. W teatrze obserwujemy siebie nawzajem. [Anna, 20 lat]



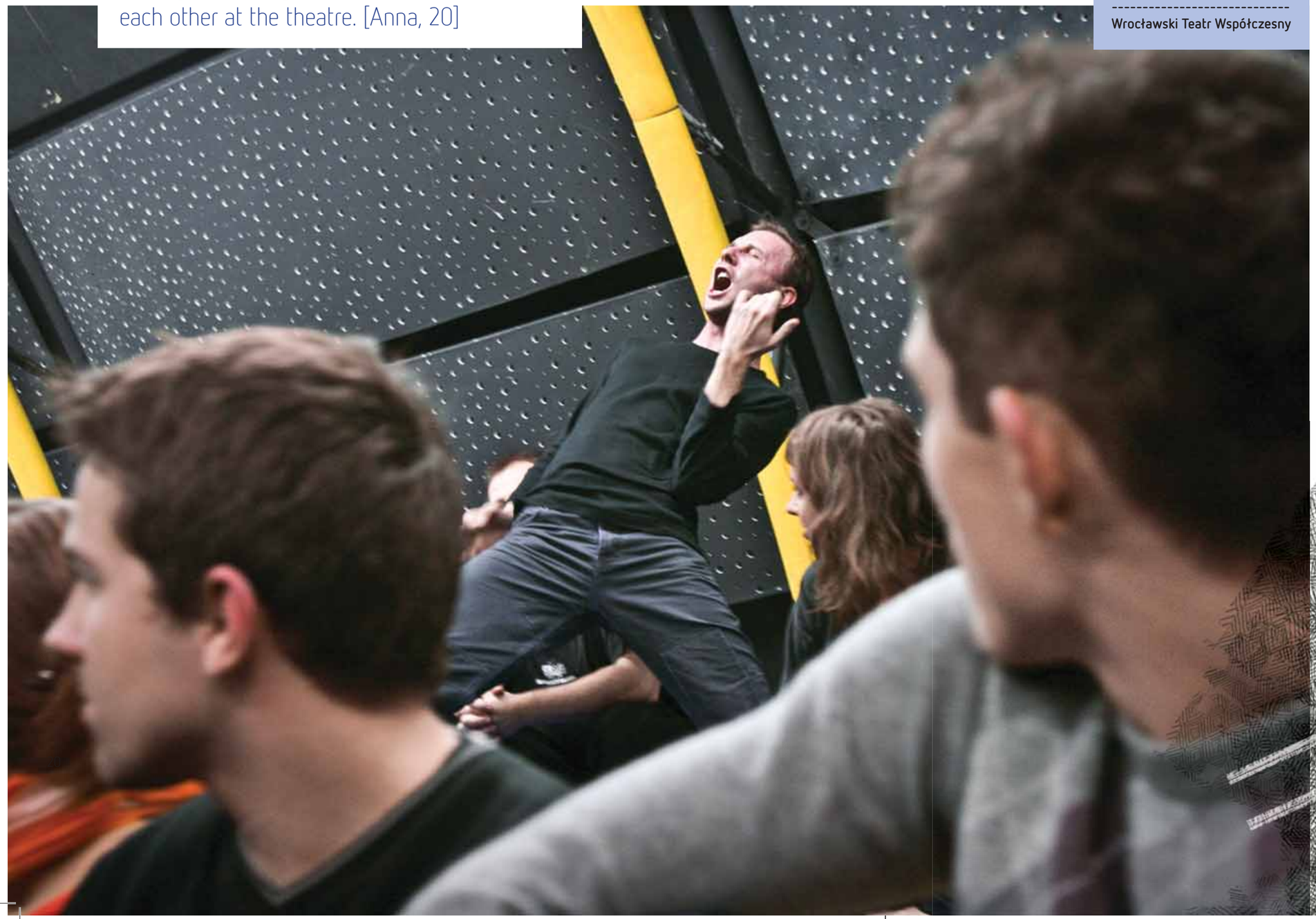
Kartoteka Michała Zadary to teatralna *jam session*, której podstawą jest żelazne realizowanie wskazówek zawartych przez Tadeusza Różewicza w didaskaliach. Sytuacje sceniczne składają się w kolorowy obrazek, by przy najmniejszej zmianie perspektywy natychmiast się rozsypać i za chwilę ułożyć w nową całość – jak w kalejdoskopie. Wszyscy wraz z Bohaterem (którym może się stać każdy z nas), aktorzy i widzowie – uczestnicy, jesteśmy na peronie metra, w nieustannym oczekiwaniu na rozrachunek z przeszłością. Tak jak spektakl skonstruowany jest jako seria luźno połączonych ze sobą scen, tak widz ma swobodę decydowania o uczestniczeniu w pozornym chaosie zdarzeń. To struktura teatralna bez początku i końca, w której znaczenia i relacje między postaciami, widzem a aktorem, sceną a widownią, dowolnie zmieniają się i stale ulegają przekształceniom.



Robert Rumas

Rzeźbiarz, twórca obiektów, instalacji, interwencji, fotografii, kurator, scenograf. Absolwent Wydziału Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W swojej wielowątkowej twórczości porusza przede wszystkim tematy narodowe i społeczne, na które patrzy przez pryzmat mechanizmów manipulacji politycznych, ekonomicznych i estetycznych. Jak sam mówi, jego sztuka to „przesuwanie akcentów i znaczeń, tworzenie kontekstów, które są zamachem na rzeczywistość". Przykładem tego są akcje w przestrzeni miejskiej, takie jak *Manewry miejskie*, podczas której oznaczał na nowo tkankę miejską specjalnie zaprojektowanymi znakami drogowymi. Jest twórcą *kunstkamer* – rekonstrukcji nieistniejących już przestrzeni życia codziennego, przez co redefiniuje pamięć o otaczającej nas rzeczywistości. W licznych seriach prac poświęconych wizerunkowi Matki Boskiej oraz Chrystusa poddaje pod dyskusję kulturową obecność ikonografii katolickiej w Polsce. Jego indywidualne wystawy odbyły się m.in. w Galerii Zderzak w Krakowie, Kunsthalle w Wiedniu, Instytucie Polskim w Lipsku. Brał udział w wystawach m.in. w Berlinie, Rydze, Tallinie, Moskwie, Budapeszcie, Brukseli, Portland, Poznaniu, Warszawie, Orońsku, Sopocie. W latach 2006–2007 przygotował scenografie do spektakli na podstawie sztuk Pawła Demirskiego: *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* w reż. Romualda Wiczy-Pokojskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku oraz *Dziady. Ekshumacja* w reż. Moniki Strzępki w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Opracował również projekt przestrzeni do *Kartoteki* w reż. Michała Zadary we wrocławskim Teatrze Współczesnym oraz spektaklu *Orkiestra Titanic* w reż. Rudolfa Zioło w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. W 2003 roku współpracował z Leszkiem Bzdylem przy spektaklu *Odys – Seas* w Stoczni Gdańskiej. W 2010 roku przygotował scenografię do *Orestei* w reż. Michała Zadary w Teatrze Wielkim Opery Narodowej w Warszawie.

The audience had my attention as much as the protagonists. The contact was bigger, broader; we began to recognize one another. We observe each other at the theatre. [Anna, 20]



Card Index

Tadeusz Różewicz

Wrocławski Teatr Współczesny

text prepared and directed by: Michał Zadara

scenography and spatial organization: Robert Rumas

costumes: Julia Kornacka

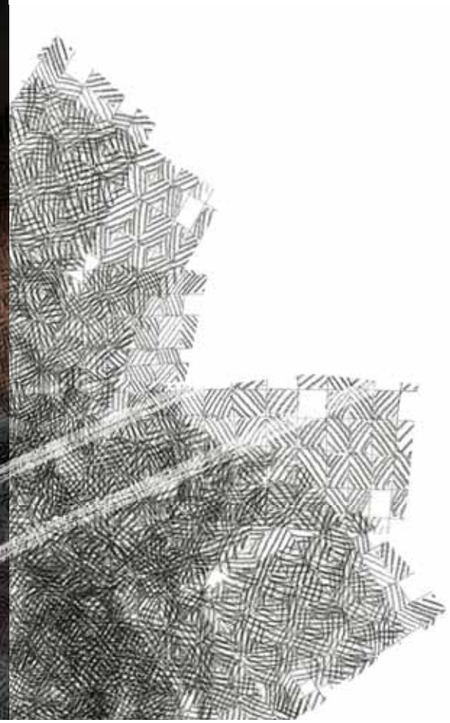
sound design: Barbara Wysocka

choreography: Tomasz Wygoda

lighting design: Ewa Garniec

starring: Katarzyna Bednarz, Lena Frankiewicz/ Marta Malikowska-Szymkiewicz, Elżbieta Golińska, Irena Rybicka, Krzysztof Boczkowski, Tomasz Cymerman, Szymon Czacki, Marek Kocot, Jan Peszek, Jerzy Senator

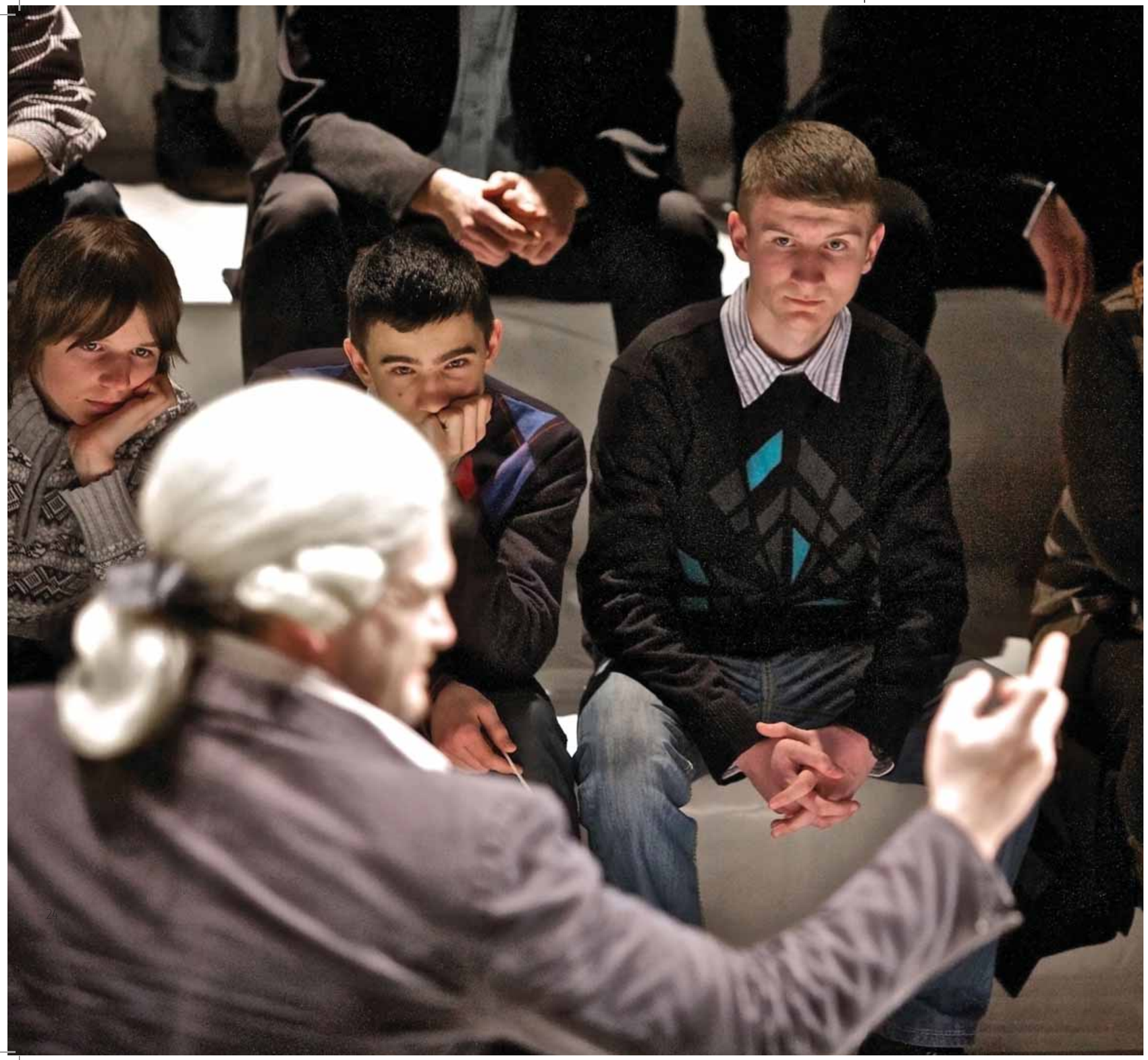
premiere: 8 i 9 December 2006



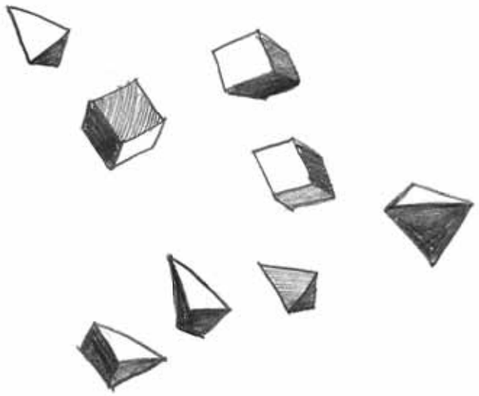
Robert Rumas

Sculptor, creator of objects, installations, interventions, and photographs, curator, scriptwriter. Graduate of the Faculty of Painting of the State Higher School of Fine Arts in Gdansk. In his multifaceted oeuvre, he touches upon national and social issues, which he sees through a prism of the mechanisms of political, economic and aesthetic manipulation. As he himself says, his art is about "shifting accents and meanings, creating contexts which constitute an attempted coup of reality". An example of this are his actions in the urban space – such as *Urban Manoeuvres*, where he marked anew the collective urban tissue with road signs especially designed for this purpose. He is the creator of the kunstkameras – reconstructions of everyday living spaces which no longer exist, and by which he redefines the memory about the reality surrounding us. In numerous series of works devoted to the image of the Mother of God and Jesus Christ, he opens cultural discussions about the presence of Catholic iconography in Poland. His individual exhibitions took place in such galleries as: Zderzak Gallery in Krakow, Kunsthalle in Vienna, Polish Institute in Lepizig. He took part in exhibitions in, among others, Berlin, Riga, Tallin, Moscow, Budapest, Brussels, Portland, Poznań, Warsaw, Orońsko, Sopot. In the years 2006–2007, he prepared the design for performances based on plays by Paweł Demirski: *When they come to set your house on fire, do not be surprised*, directed by Romuald Wicza-Pokojski in the Wybrzeże Theatre in Gdansk and *Forefathers' Eve. Exhumation*, directed by Monika Strzępka in the Polski Theatre in Wrocław. He also created the spatial arrangement for *The Card Index*, directed by Michał Zadara in the Współczesny Theatre in Wrocław, and for *Titanic Orchestra*, directed by Rudolf Zioło in the Wybrzeże Theatre in Gdansk. In 2003, he cooperated with Leszek Bzdyl during the spectacle *Odys – Seas* in the Gdansk Shipyard. In 2010, he prepared the stage design for *Oresteia*, directed by Michał Zadara in the Grand Theatre – National Opera in Warsaw.

Card Index by Michał Zadara is a theatrical jam session based on the literal implementation and the indications included in the didascalia written by Tadeusz Różewicz. The situations on stage make up a colourful image, which immediately falls into pieces at the slightest shift of a perspective, so as to immediately create a new whole – just like in a kaleidoscope. Together with the main Character (whose place can be taken by each of us), everyone – the actors and spectators/participants – find themselves on a metro platform, constantly waiting to come to terms with the past. Just as the spectacle is construed as a series of loosely connected scenes, the spectator has the freedom to decide about his participation in the apparent chaos of events. It is a theatrical structure without a beginning or end, where meanings and relations between different characters, the spectator and the actor, the stage and the audience vary freely and constantly undergo transformations.



Sprawa Dantona
The Danton Case



Spektakl jest przeżyciem, które dotyka wszystkich zmysłów.
Jestem jego częścią. Ale to nie jest bezpieczny spektakl.
[Jacek, 34 lata]

reżyseria: Paweł Łysak

scenografia: Paweł Wodziński

muzyka: Paweł Mykietyn

reżyseria światła: Robert Łosicki

występują: Karolina Adamczyk, Dominika Biernat, Michał Czachor, Mieczysław Franaszek, Łukasz Gajdzis, Grzegorz Gierak, Paweł L. Gilewski, Marian Jaskulski, Artur Krajewski, Mateusz Łasowski, Alicja Mozga, Jerzy Pożarowski, Maciej Radel/Jakub Snochowski, Marta Ścisłowicz, Małgorzata Trofimiuk, Marek Tynda, Jakub Ulewicz, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński

premiera: 14 marca 2008 roku

Sprawa Dantona

Stanisława Przybyszewska/Paweł Łysak/ Łukasz Chotkowski

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Ten spektakl za każdym razem jest o czym innym. Ostatnio jest o tym, jak politycy manipulują ludźmi, jak dają nadzieję wpływu na rzeczywistość, a potem się okazuje, że żadnego wpływu mieć nie możemy. [Jacek, 34 lata]

Widzom *Sprawy Dantona* Pawła Łysaka odebrana została bezpieczna bierność podglądacza. Już nie jako widzowie, ale uczestnicy rewolucji muszą, tak jak aktorzy na scenie teatralnej, ale i politycznej, odegrać swoją rolę – rolę kogoś z tłumu, od kogo może zależeć bieg historii. Wspólnie z zespołem teatru współtworzą spektakl na scenie, na której tańczą, skandują hasła, obserwują prywatne życie swoich przywódców i stają z nimi i ich radykalnym światem twarzą w twarz. Jednocześnie towarzyszy im projekcja zdarzeń na żywo, jednak z innej, niedostępnej perspektywy. To wszystko jest wzięte w ramy wprost obnażonej teatralności – w zasięgu wzroku stale znajdują się elementy niezbędne do tworzenia iluzji na scenie (reflektory, sztankiety, mikrofony). Reżyser zachęca: „Bierzcie sprawy w swoje ręce". Ale najpierw zmusza do tego, żeby przekonać się, czy potrafimy dokonywać wyborów, trzeźwo patrzeć na sprawy najważniejsze i korzystać z podstawowego prawa – wolności.

Paweł Wodziński

Reżyser, scenograf, aktor, animator życia teatralnego. W latach 2000–2003 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Polskiego w Poznaniu. Jako reżyser debiutował *Woyzeckiem* Büchnera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1992). Reżyserował spektakle oparte na klasycznych i współczesnych tekstach dramatycznych. W 1998 roku rozpoczął współpracę z Pawłem Łysakiem, zakładając Towarzystwo Teatralne, które zajmowało się wystawianiem najnowszej dramaturgii światowej. W Towarzystwie Teatralnym zrealizowano polskie prapremiery *Shopping and fucking* Marka Ravenhilla, *Zbombardowanych* Sarah Kane oraz *Ognia w głowie* Mariusa von Mayenburga. Jako scenograf Wodziński współpracuje przede wszystkim z Pawłem Łysakiem (m.in. *Sędziowie*, Teatr Polski w Warszawie 1998; *Noc Helvera*, Teatr Polski w Poznaniu, 2001; Iwanow, Teatr im. Jaracza w Łodzi, 2006; *Sprawa Dantona*, Teatr Polski w Bydgoszczy, 2008; *Trzy siostry*, Teatr Polski w Bydgoszczy, 2009; *V [F] ICD-10. Transformacje*, Teatr Polski w Bydgoszczy, 2009). Przygotował scenografie do przedstawień w reżyserii Macieja Prusa (m.in. oper *Lukrecja Borgia* w Teatrze Wielkim w Łodzi, 2004 oraz *Gracze* w Teatrze Wielkim w Poznaniu, 2005), Rudolfa Zioły (*Wesele* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, 2005), Wiktora Rubina (*Terrordrom Breslau* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 2006 i *Lilla Weneda* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, 2007).

The spectacle is an experience which involves all of the senses. I am part of it. But this isn't a safe spectacle. [Jacek, 34]

directed by: Paweł Łysak

stage design: Paweł Wodziński

music: Paweł Mykietyn

lighting design: Robert Łosicki

starring: Karolina Adamczyk, Dominika Biernat, Michał Czachor, Mieczysław Franaszek, Łukasz Gajdzis, Grzegorz Gierak, Paweł L. Gilewski, Marian Jaskulski, Artur Krajewski, Mateusz Łasowski, Alicja Mozga, Jerzy Pożarowski, Maciej Radel/Jakub Snochowski, Marta Ścisłowicz, Małgorzata Trofimiuk, Marek Tynda, Jakub Ulewicz, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński

premiere: 14 March 2008

The Danton Case

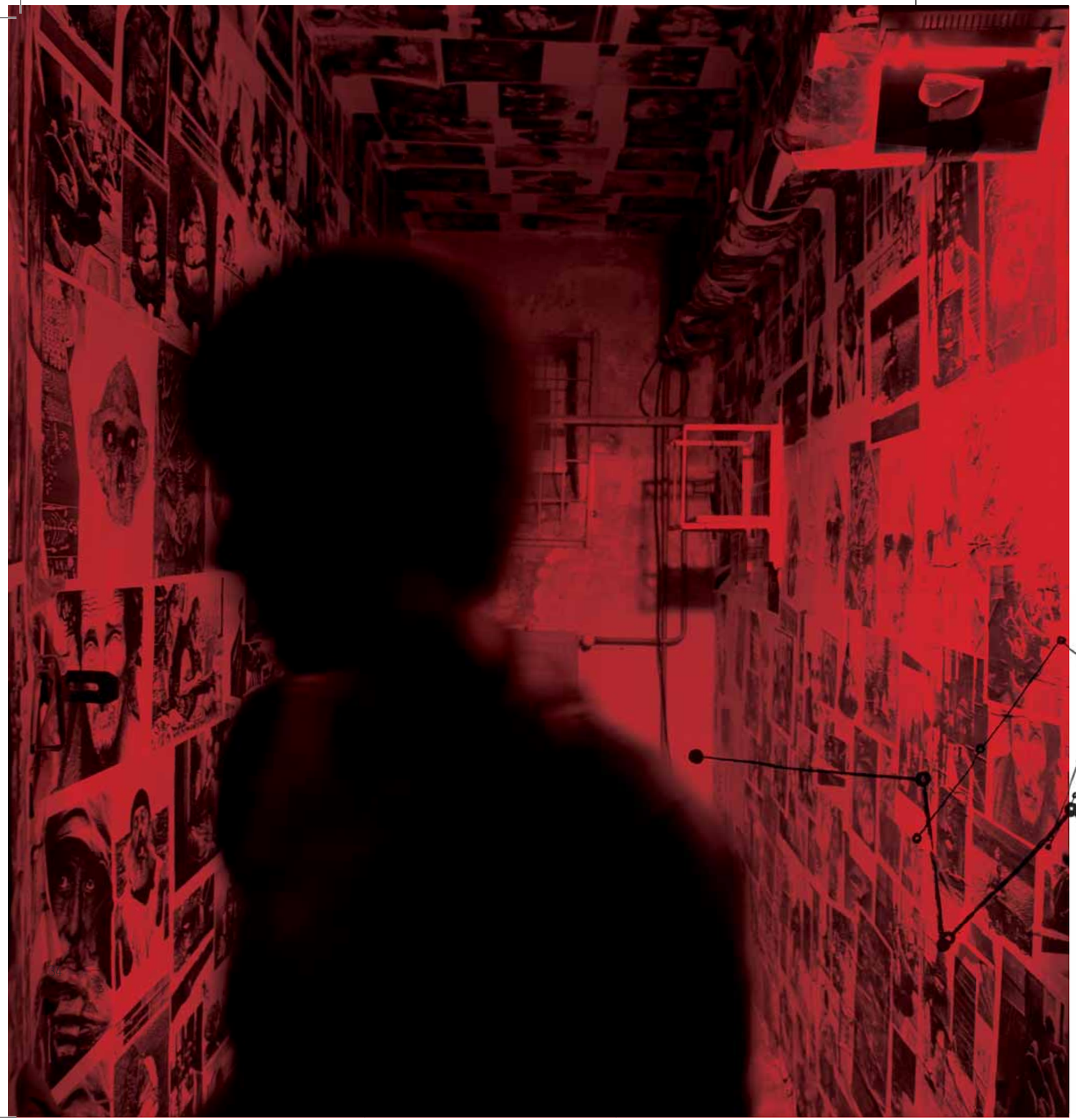
Stanisława Przybyszewska/ Paweł Łysak/Łukasz Chotkowski

Hieronim Konieczka Polski Theatre in Bydgoszcz

Paweł Wodziński

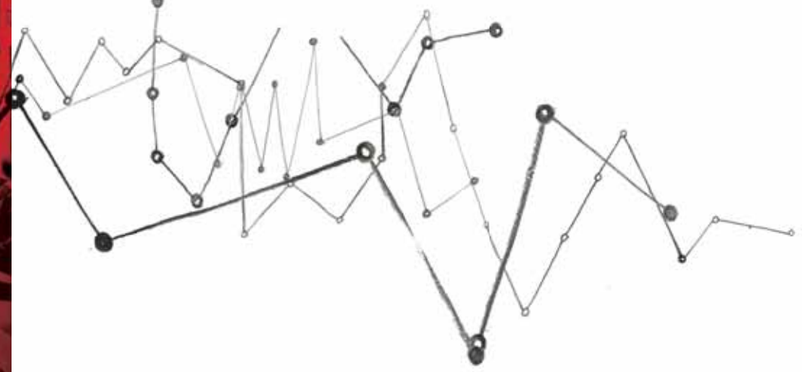
Director, stage designer, actor, animator of theatrical life. In 2000-2003, he was the director-in-chief and artistic director of the Polski Theatre in Poznan. As a director, he debuted with *Woyzeck* by Büchner in the Dramatic Theatre in Warsaw (1992). He directed plays based on classical and contemporary dramatic texts. In 1998, he began cooperating with Paweł Łysak, establishing the Towarzystwo Teatralne (Theatrical Association), which endeavoured to show the newest achievements of global theatre. The Theatrical Association oversaw the Polish premieres of *Shopping and fucking* by Mark Ravenhill, *Blasted* by Sarah Kane and *Feuergesicht* by Marius von Mayenburg. As a stage designer, Wodziński cooperates mainly with Paweł Łysak (among others *Judges*, Polski Theatre in Warsaw 1998; *Helver's Night*, Polski Theatre in Poznan, 2001; *Ivanov*, Jaracz Theatre in Łódź, 2006; *The Danton Case*, Polski Theatre in Bydgoszcz, 2008; *Three Sisters*, Polski Theatre in Bydgoszcz, 2009; *V [F] ICD-10 Transformations*, Polski Theatre in Bydgoszcz, 2009). He prepared the stage design for plays directed by Maciej Prus (including the opera *Lucrezia Borgia* in the Grand Theatre in Łódź, 2004; and *Players* in the Grand Theatre in Poznań, 2005), Rudolf Zioło *Wedding* in the Wybrzeże Theatre in Gdańsk, 2005), Wiktor Rubin (*Terrordrom Breslau* in the Polski Theatre in Wroclaw, 2006, and *Lilla Weneda* in Wybrzeże Theatre in Gdansk, 2007).

The spectators of *The Danton Case* by Pawel Łysak were deprived of the secure passivity of a voyeur. Now, not as spectators but rather as participants of a revolution, they must – like actors on the theatrical and political stage – play their role: the role of someone from the crowd, on whom future history may depend. Together with the theatre team, they co-create a performance on the stage, on which they dance, chant slogans, observe the private lives of their leaders and confront them and their radical world. At the same time, they are accompanied by a projection of live events, but from a different, inaccessible perspective. All this is set in the framework of a stripped theatricalness – visible are elements necessary to create an illusion on stage (floodlights, stage barrels, microphones). The director encourages us, saying "Take matters into your own hands". Nevertheless, first he will force us to see whether we can make the choices, take a sober look at the most significant issues and make use of our most basic right – the right to freedom.

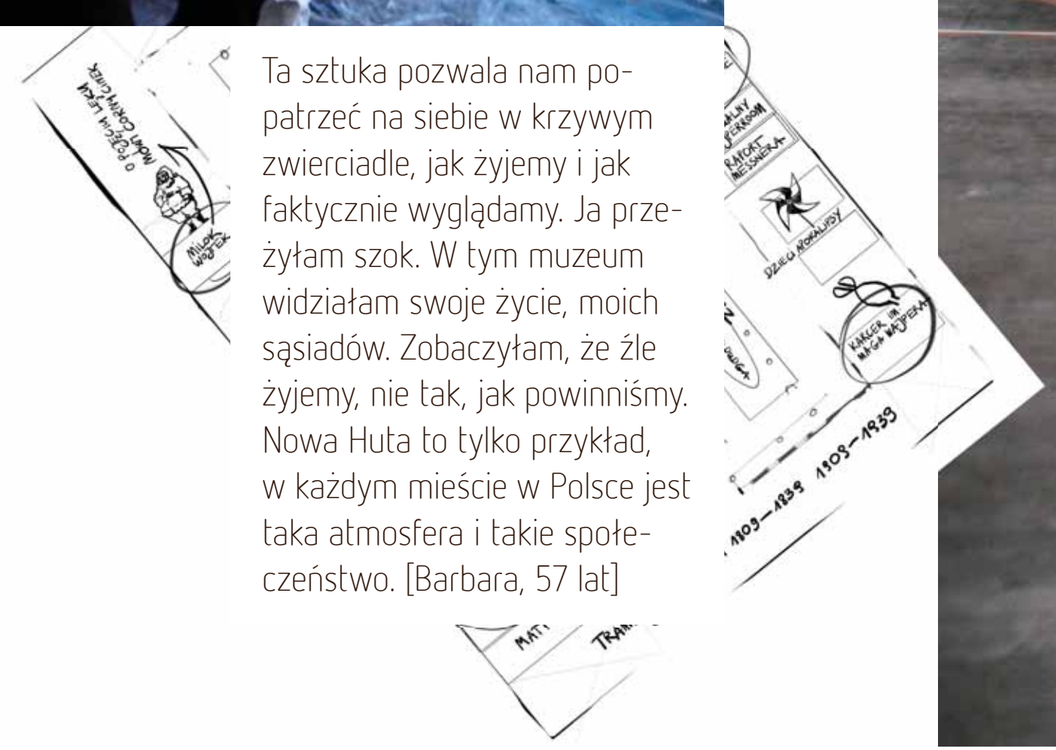


Supernova. Rekonstrukcja

Supernova. Reconstruction



Ta sztuka pozwala nam popatrzeć na siebie w krzywym zwierciadle, jak żyjemy i jak faktycznie wyglądamy. Ja przeżyłam szok. W tym muzeum widziałam swoje życie, moich sąsiadów. Zobaczyłam, że źle żyjemy, nie tak, jak powinniśmy. Nowa Huta to tylko przykład, w każdym mieście w Polsce jest taka atmosfera i takie społeczeństwo. [Barbara, 57 lat]



Supernova. Rekonstrukcja

na podstawie spektaklu *Supernova* Zsolta Zeldunga

Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie

reżyseria i scenariusz: Marcin Wierzchowski

scenografia: Matylda Kotlińska

muzyka: Michał Litwa Litwiniec

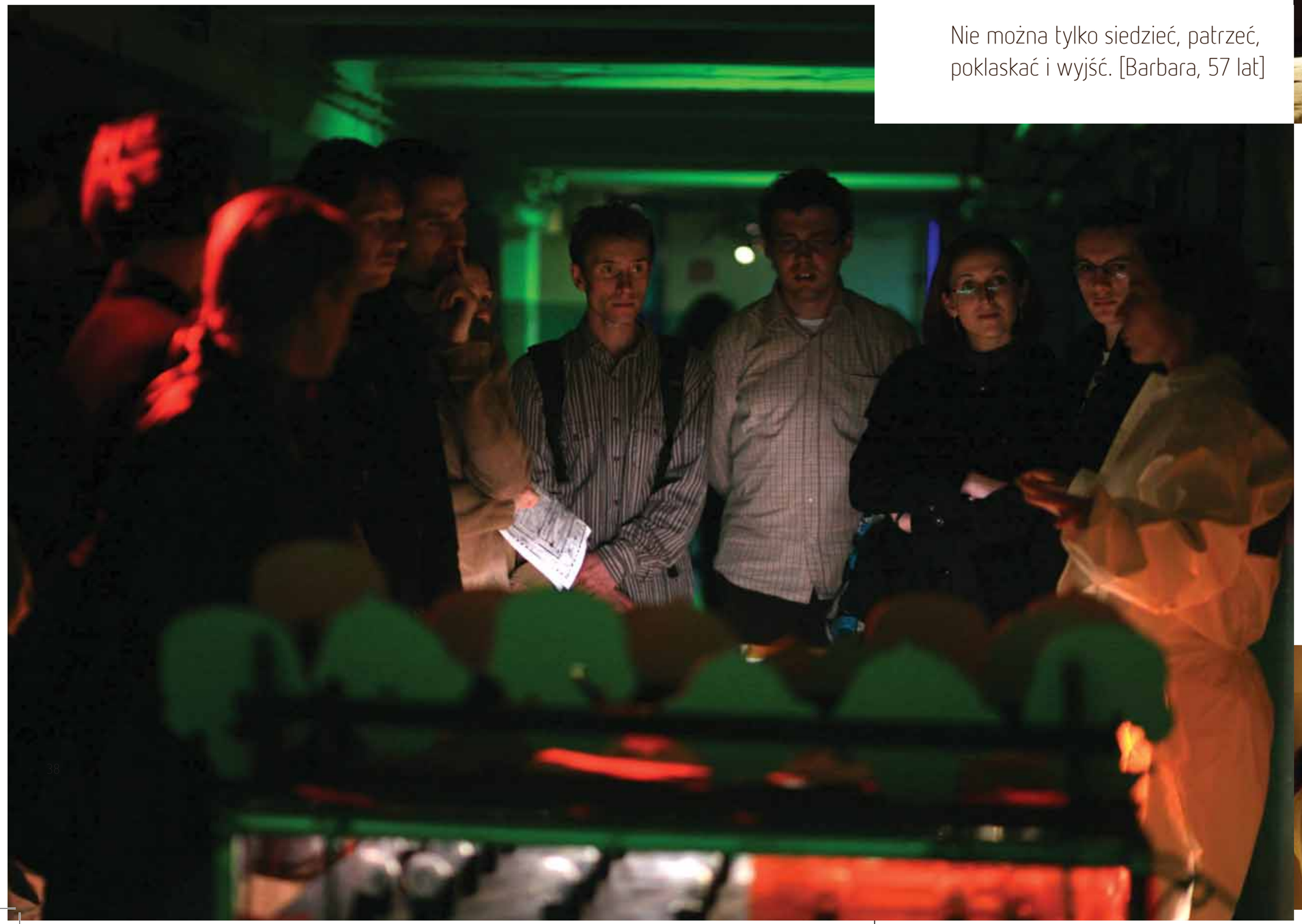
video: Adam Tarasiuk

współpraca scenograficzno-graficzna: Izabela Wądołowska

światło: Ewa Garniec

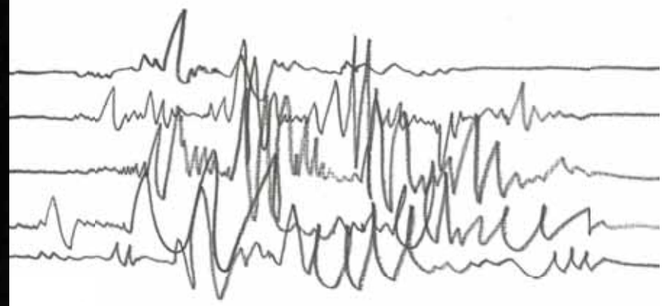
występują: Maciej Adamczyk/Marcin Wierzchowski, Agnieszka Jaworska, Jakub Kotyński, Maciej Litkowski, Tadeusz Ratuszniak, Karolina Sokołowska, Marta Waldera

premiera: 16 maja 2009 roku



Nie można tylko siedzieć, patrzeć, poklaskać i wyjść. [Barbara, 57 lat]

Widz zostaje zaproszony do muzeum-labiryntu, gdzie może dowiedzieć się, czym był strach – zapomniane już uczucie, posłuchać wspomnień z kolekcji *Nowohuckiej Księgi Umarłych*, zapoznać się z kultem przodków polegającym na czyszczeniu butów, a zwanym chrześcijaństwem, poznać najnowsze badania udowadniające, że neandertalczyk był inteligentniejszy od *homo sapiens* czy zwiedzić antyczny tramwaj – domniemane miejsce spotkań różnych grup wyznaniowych lub zakochanych. Wyposażeni w odłamki wiedzy na temat przeszłości, możemy obejrzeć rekonstrukcję powstałą na podstawie odnalezionej dokumentacji. *Supernova* odbywa się na scenie, na której wyrysowano świat jak w *Dogville* von Triera. I w takim świecie, zawieszonym między czasem i przestrzenią, łaknącym niemożliwego dla niego istnienia, próbuje się ocalić swoją indywidualność. Autorzy projektu *Supernova. Rekonstrukcja* budują rzeczywistość w przyszłości, wciągają widza do gry przede wszystkim z własnym oglądem świata i siebie samego.



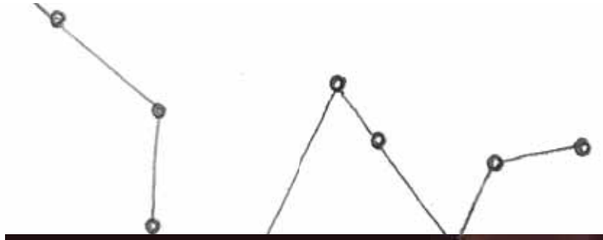
Matylda Kotlińska
Rzeźbiarka, scenografka i kostiumografka. Stworzyła projekty przestrzeni do spektakli Piotra Ratajczaka (m.in. *Pan Poduszka* Martina McDonagha, Teatr Współczesny w Szczecinie, 2006; *Dzień świra* Marka Koterskiego, Teatr Współczesny w Szczecinie, 2007; *Szewcy* Witkacego, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, 2009; *Trzy siostry* Czechowa, Lubuski Teatr w Zielonej Górze, 2009) oraz Marcina Wierzchowskiego (m.in. *Medea* Eurypidesa, Teatr im. Horzycy w Toruniu, 2006; *Justyna* de Sade'a, 2008; *Lubię być zabijana*, Teatr Studio w Warszawie, 2008; *Supernova. Rekonstrukcja* i *Ostatnie kuszenie* autorstwa reżysera, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, 2009 i 2010) W 2003 roku otrzymała Stypendium Ministra Kultury. Jest laureatką Nagrody Młodych za scenografię do spektaklu *Supernova. Rekonstrukcja* na VIII Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2009).

English

Matylda Kotlińska

Sculptress, stage designer and costume designer. She created spatial designs for theatrical performances by Piotr Ratajczak (among others: *The Pillowman* by Martin McDonagh, Współczesny Theatre in Szczecin, 2006; *Day of the Wacko* by Marek Koterski, Współczesny Theatre in Szczecin, 2007; *The Shoemakers* by Witkacy, Bałtycki Teatr Dramatyczny in Koszalin, 2009; *Three Sisters* by A. Chekhov, Lubuski Theatre in Zielona Góra, 2009) and by Marcin Wierzchowski (among others: *Medea* by Euripides, Horzyca Theatre in Torun, 2006; *Justine* by de Sade, 2008; *I Like Being Killed*, Studio Theatre in Warsaw, 2008; *Supernova. Reconstruction* and *The Last Temptation* written by the director, Łaźnia Nowa Theatre in Cracow, 2009 and 2010). In 2003, she received the Minister of Culture Scholarship. She received the Youth Award for the stage design for *Supernova. Reconstruction* at the 8th Premieres Festival in Bydgoszcz (2009).

This play allows us to look at ourselves through a false mirror, how we live and how we really look. I experienced a shock. In this museum, I saw my life, my neighbours. I saw how bad a life we were living; it wasn't the life we should be living. The Nowa Huta district is just an example – this atmosphere, this society exists in every city in Poland. [Barbara, 57]



***Supernova*. Reconstruction**
based on Supernova by Zsolt Zeldung

Łaźnia Nowa Theatre in Cracow

written and directed by: Marcin Wierzchowski

stage design: Matylda Kotlińska

music: Michał Litwa Litwiniec

video: Adam Tarasiuk

collaboration on stage and graphic design: Izabela Wądołowska

starring: Maciej Adamczyk/Marcin Wierzchowski, Agnieszka Jaworska, Jakub Kotyński, Maciej Litkowski, Tadeusz Ratuszniak, Karolina Sokołowska, Marta Waldera

premiere: 16 May 2009

You can't just sit, look, clap and leave. [Barbara, 57]

In *Supernova. Reconstruction*, the theatre was straightforwardly called a museum, and the performance – a recreation of that which has been. The project is a fantasy about the year 3209, when a documentation of a theatrical piece by a director from Cracow is discovered, and it is decided to show the world from 1200 years ago, just before the annihilation predicted for the year 2012. The spectator is invited to the museum-labyrinth, where he can: learn what was fear – a forgotten feeling, listen to the memories collected in *The Nowa Huta Book of the Dead*, familiarize himself with the cult of his ancestors called Christianity, which consisted of polishing shoes, become acquainted with new research prooving that neanderthals were more intelligent than homo sapiens, or visit a tramway – the alleged meeting place for lovers and members of various religious denominations. Provided with fragments and pieces of knowledge about the past, we can watch the reconstruction based on the discovered documentation. *Supernova* takes place on a stage onto which the world has been drawn, like in von Trier's *Dogville*. It is in this world – suspended between time and space, yearning for an impossible existence – that they try to save their individuality. The authors of the *Supernova. Reconstruction* project create an (ir)reality in the future and engage the spectator in a game – foremostly, a game with their own view of the world and themselves.

Wirus w spektaklu

Virus in the performance

Wirus w spektaklu.
Sędzia Główny w *Magnetyzmie serca*

TR Warszawa

***Magnetyzm serca* według *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry**

---

reżyseria i opracowanie tekstu: Sylwia Torsh (Grzegorz Jarzyna)

---

scenografia: Magdalena Maciejewska

---

opracowanie muzyczne: Horst Leszczuk

---

dźwięk: Piotr Domiński

---

reżyseria światła: Mirosław Poznański

---

konsultacja językowa: Zbigniew Zapasiewicz

---

konsultacja ruchowa: Małgorzata Jóźwiak

---

występują: Magdalena Cielecka, Magdalena Kuta, Maja Ostaszewska, Mariusz Benoit, Redbad Klijnstra, Cezary Kosiński, Mirosław Zbrojewicz

---

premiera: 14 marca 1999 roku

Akcja *Wirus w spektaklu* odbyła się 11 lutego 2006 roku w ramach projektu „Akcje TR. Artyści sztuk wizualnych w teatrze"

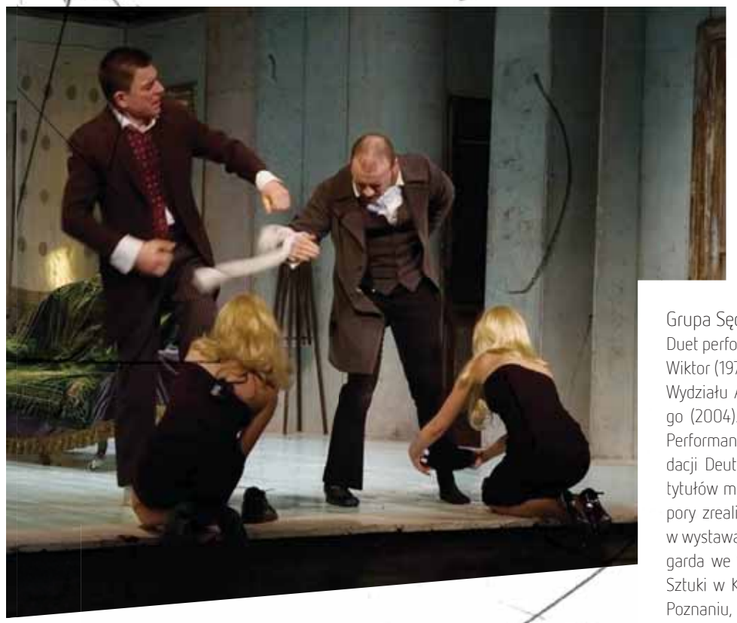
---

kuratorka cyklu Akcje: Joanna Warsza

Dochodziło do dynamicznej zamiany ról i co chwila kto inny był aktorem. Nagle okazało się, że być na scenie nie jest takie proste. [Bartek, 29 lat]

Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor) została zaproszona do zaingerowania w spektakl *Magnetyzm serca* w TR Warszawa w ramach cyklu „Akcje". Widownia miała możliwość, podczas trwania spektaklu, wysyłać polecania i żądania do obecnych na scenie performerek. Została w ten sposób uaktywniona i mogła spełniać swoje marzenia o wpływie na bieg akcji. Jedna z komend brzmiała: „Proszę wprowadzić publiczność na scenę". Widzowie tłumnie weszli na podest, rozpanoszyli się wśród mebli i rekwizytów, pozjadali sceniczne ciasteczka. Aktorzy uciekli, spektakl został zawieszony, muzyka zapętlona. Ci, którzy zostali na widowni, patrzyli na scenę, osoby na scenie przyglądały się pozostałym w fotelach widzom, zdając sobie sprawę ze swojej decyzji. Zabrakło dramaturgii.

Po kilkunastu minutach zdecydowano o przywróceniu spektaklu, ponieważ „nie było już czego wirusować", a „aktorzy nie mogą grać, jeśli publiczność znajduje się na scenie". Publiczność zeszła, aktorzy powrócili i dokończyli przedstawienie prosząc performerki o zejście z pola akcji. Te kontynuowały dyskusję na temat teatru i performansu razem z krytykami sztuki, na tle rozgrywającej się w oszałamiającym tempie akcji. Doszło do wielu napięć i konfrontacji pomiędzy teatrem a *performance art*, pomiędzy powtarzalnym rytuałem a otwarciem na błąd, wariacje i spontaniczne działanie.



Grupa Sędzia Główny

Duet performerski założony w 2001 roku przez Karolinę Wiktor (1979) i Aleksandrę Kubiak (1978) – absolwentki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego (2004). Otrzymały nagrodę International Prize for Performance w Trento oraz nominację do Nagrody Fundacji Deutsche Banku „Spojrzenia". Ich prace zamiast tytułów mają numery Rozdziałów i Epizodów – do tej pory zrealizowały ich 57. Performowały i brały udział w wystawach i festiwalach w Polsce (m.in. BWA Awangarda we Wrocławiu, Iokal_30 w Warszawie, Bunkier Sztuki w Krakowie, a także w Łodzi, Toruniu, Lublinie, Poznaniu, Katowicach) oraz za granicą (Berlin, Sztokholm, Bruksela, Budapeszt, Brema, Trento). Wystawa indywidualna grupy *Out of me/into me* odbyła się we Frankfurcie nad Odrą w Museum Junge Kunst w 2009 roku. W 2009 roku ukazała sie monografia grupy Sędzia Główny. W swoich działaniach, mających źródło w fascynacji polską sztuką krytyczną lat 90. oraz wnikliwych obserwacjach kultury masowej i mechanizmach społecznych, poruszają przede wszystkim tematy dotyczące stereotypów płci. Korzystają z wielu estetyk, wywodzących się np. z poetyki pornografii lub telewizji oraz performansu czy żywej rzeźby. W ich pracach najczęściej obecny jest też metakomentarz w postaci autoironii lub inspiracji dokonaniami polskich awangardowych artystów. Często sięgają do własnych biografii. Jedną z cech charakterystycznych ich twórczości jest działanie poza galeriami – w przestrzeniach publicznych, klubach, teatrze lub telewizji.

English

The roles changed dynamically; somebody else was constantly becoming the actor. It suddenly turned out that being on stage is not that simple. [Bartek, 29]

The Sędzia Główny Group (Chief Judge) appeared in the middle of the repertoire spectacle entitled, *Magnetyzm serca (Magnetism of a Heart)*, in TR (Rozmaitości Theatre) Warsaw. Through the intermediary of a host, the audience could send orders and demands to the performers on the stage during the spectacle. The audience could make its dreams come true, until the spectacle was suspended. Spectators crowded onto the stage, dominated the space among one-sized furniture and props, ate stage cookies and chased away the actors. The spectators in the audience looked at the spectators on stage, and the other way round. After a dozens or so minutes of suspended spectacle, it turned out that the spectacle had to be restored, since, "there is nothing more to be virused". Theatre and performance art – close to one another in their stage action character – turned out to be extremely different when it comes to tension, dramaturgy, motivation and objectives. The theatre, however, managed to defend itself. The actors did not stray from the path of their roles, whereas the female performers decided to leave the stage.

A duet of performers established in 2001 by Karolina Wiktor (1979) and Aleksandra Kubiak (1978) – graduates of the Artistic Department of the University of Zielona Góra (2004).

They received the International Prize for Performance in Trento and a nomination to the Deutsche Bank Foundation Award, Views. Instead of titles, their works have numbers of Chapters and Episodes – until now, they have implemented 57 such actions. They have performed and taken part in exhibitions and festivals in Poland (BWA Awangarda in Wroclaw, lokal_30 in Warsaw, Bunkier Sztuki in Krakow, as well as in Lodz, Torun, Lublin, Poznan and Katowice) and abroad (Berlin, Stockholm, Brussels, Budapest, Bremen, Trento). Their individual exhibition – *Out of me/into me* – took place in Frankfurt (Oder) in the Junge Kunst Museum in 2009. In 2009, a monography devoted to the Sędzia Główny Group appeared in print. In their actions, motivated by their fascination with Polish critical art from the 1990s and insightful observations into mass culture and social mechanisms, they mainly touch upon topics concerning gender stereotypes. They utilize many aesthetics, stemming among others from the poetics of pornography or television, performance and living sculpture. In their works a meta-commentary is also often present, in the form of auto-irony or an inspiration with works of Polish avant-garde artists. They often reach for their own biographies. One of the characteristics of their art is acting outside of galleries – in public spaces, clubs, theatre or television.

Virus in the performace

Sędzia Główny (Chief Judge) in *Magnetyzm serca* (Magnetism of the Heart)

TR (Rozmaitości Theatre) Warszawa

Magnetism of the Heart **based on *Śluby panieńskie* (Maiden Vows) by Aleksander Fredro**

directed and adapted by: Sylwia Torsh (Grzegorz Jarzyna)

stage design: Magdalena Maciejewska

music: Jacek Grudzień

music arrangement: Horst Leszczuk

sound design: Piotr Domiński

lighting design: Mirosław Poznański

linguistic consultation: Zbigniew Zapasiewicz

movement consultation: Małgorzata Jóźwiak

starring: Magdalena Cielecka, Magdalena Kuta, Maja Ostaszewska, Mariusz Benoit, Redbad Klijnstra, Cezary Kosiński, Mirosław Zbrojewicz

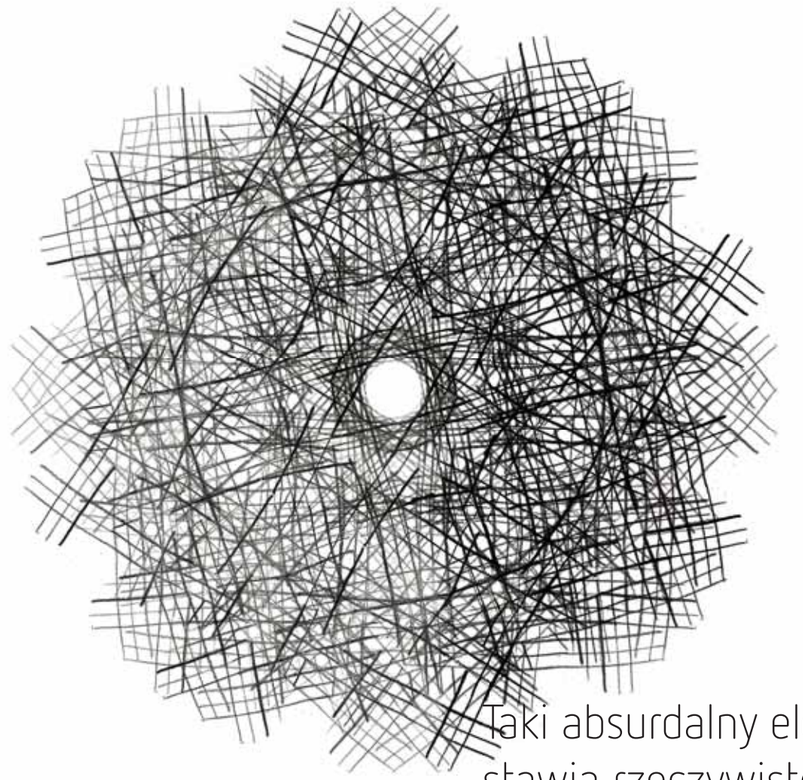
premiere: 14 March 1999 roku

The action entitled, *Virus in the performance* took place on 11 February 2006 in the framework of the project, „TR Actions. Visual Artists in Theatre".

curator: Joanna Warsza

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

Greetings from Jerusalem Avenue



Taki absurdalny element
stawia rzeczywistość
w nowym świetle.
[Kuba, 37 lat]

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

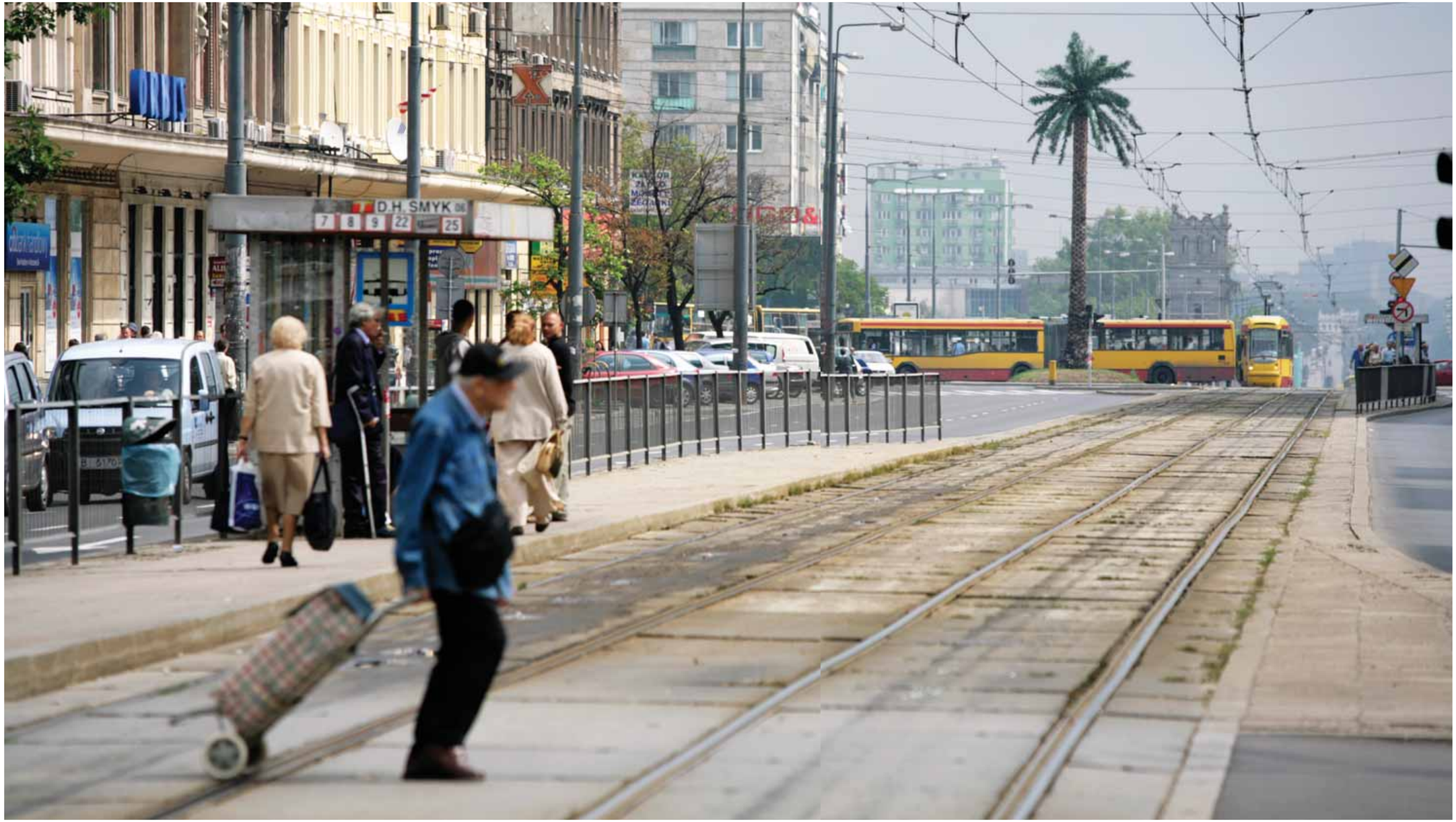
autorka: Joanna Rajkowska

współpraca: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Fundacja Instytut Promocji i Sztuki, Michał Rudnicki (architekt), Katarzyna Łyszkowicz

projekt zrealizowany na Rondzie de Gaulle'a w Warszawie, od 2002 roku

www.palma.art.pl

Palma jest znakiem inności i otwiera człowieka na myślenie o czymś innym, niż to, co widzi pod nogami, czyli szara kostka, albo bruk, albo ten brykiet upiorny! [Olga, 50 lat]



Głównym elementem projektu jest sztuczna palma daktylowa *Phoenix Canariensis* ustawiona na wysepce na Rondzie de Gaulle'a, na skrzyżowaniu dwóch najważniejszych (historycznie, kulturowo i komunikacyjnie) ulic Warszawy: Nowego Światu i Alej Jerozolimskich. Projekt jest próbą zbadania społecznej świadomości, a właściwie spustoszeń wywołanych w niej przez nieobecność po II wojnie światowej mniejszości żydowskiej w stolicy. Palma „wyrosła" zimą 2002 roku. Ustawienie elementu obcego dla wielkomiejskiego, środkowoeuropejskiego pejzażu wywołało wiele emocji w sferze publicznej – dyskusji na temat ingerencji działań artystycznych w tkankę miasta, dominujących i pozostających w niszy estetyk, wrażliwości, a także zachowań społecznych, pro- i antysemickich wystąpień, oddolnych zbiórek pieniędzy na konserwację obiektu. Z biegiem lat, po okresie bycia symbolem podziału między mieszkańcami otwartymi na inność a zwolennikami tradycji, palma stała się jednym z symboli Warszawy.

English

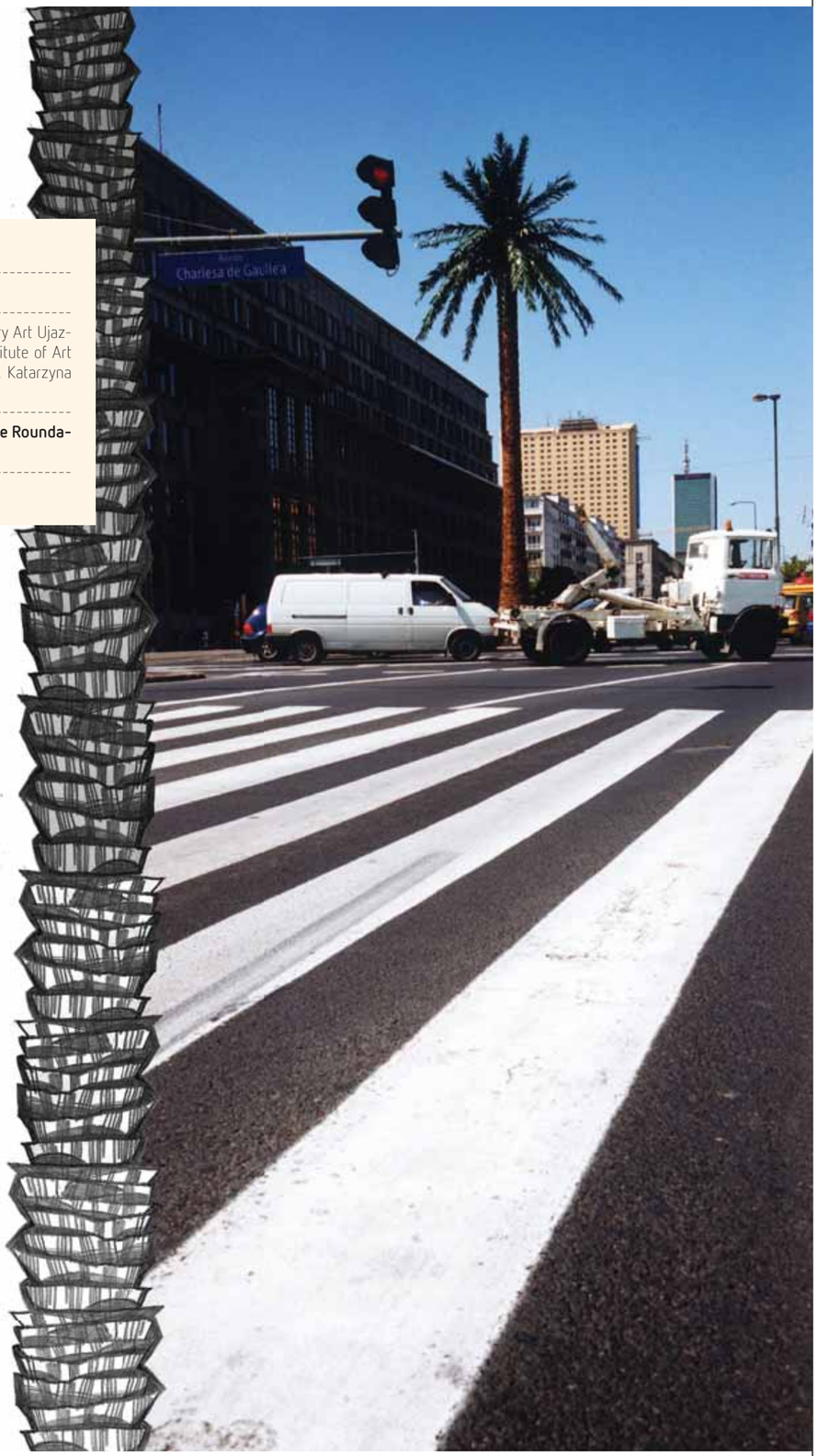
Greetings from Jerusalem Avenue

author: Joanna Rajkowska

collaboration: Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle,z Foundation of the Institute of Art Promotion, Michał Rudnicki (architekt), Katarzyna Łyszkowicz

project implemented at the De Gaulle Roundabout in Warsaw since 2002

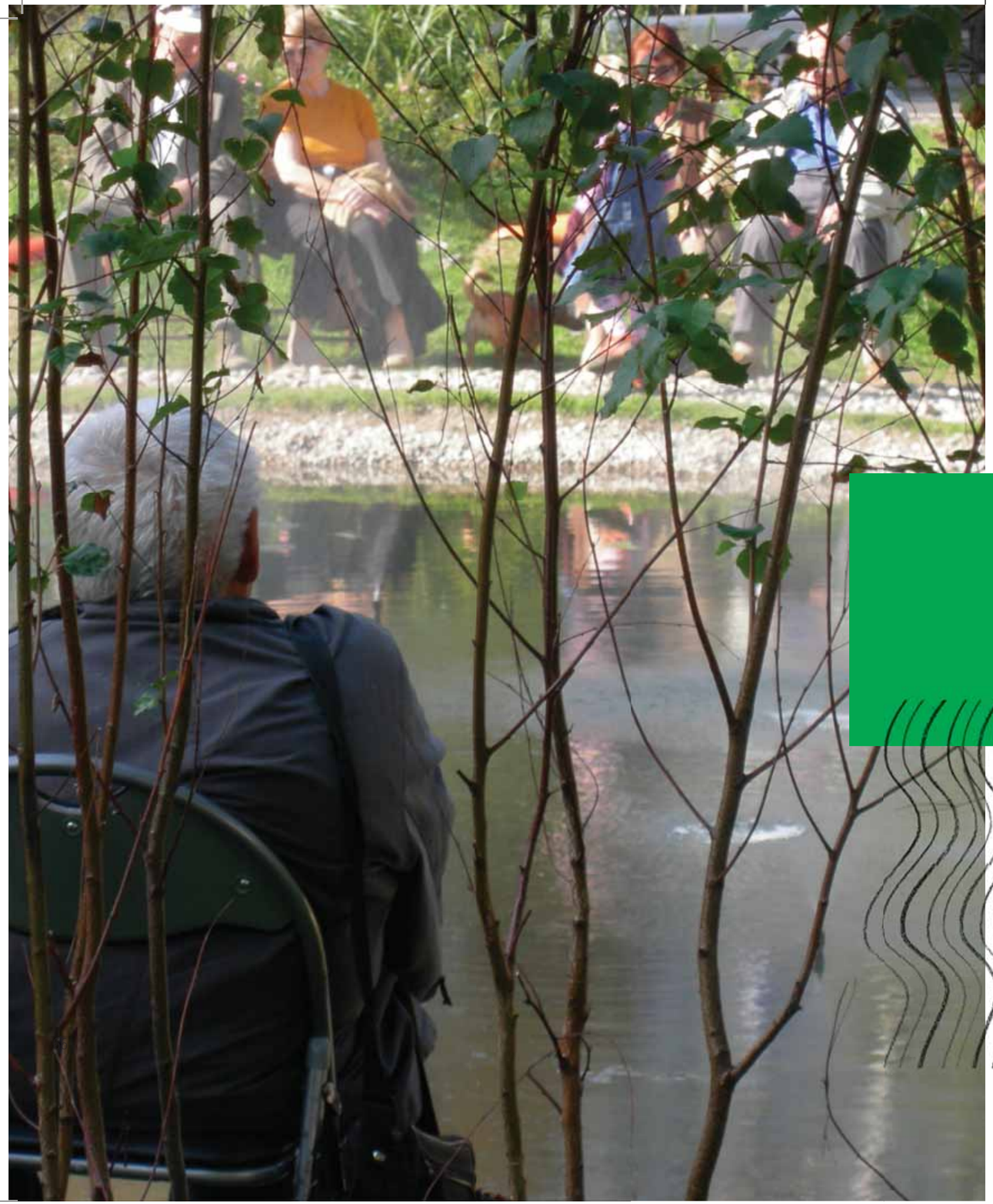
www.palma.art.pl



The main element of the project is an artificial date palm (Phoenix Canariensis) placed on a road island in the middle of the De Gaulle Roundabout, at the intersection of the two most important streets of Warsaw (historically, culturally, and communication-wise): Nowy Świat (New World Street) and Aleje Jerozolimskie (Jerusalem Avenue). The project is an attempt to examine social consciousness, or indeed its devastation triggered by the absence of the Jewish minority in the capital after WW2. The palm sprang up in 2002. Placing an element alien to the metropolitan, Central European landscape evoked a lot of emotions in the public sphere – discussions about intervention of artistic actions into collective urban tissue, dominating and sidelined ethics and sensitivities, as well as social behaviors, pro- and anti-Semitic events, grassroots fundraising for the conservation of the artwork. With the passing of time, after serving as a symbol of the divisions between inhabitants open to otherness and traditionalists, the palm became a symbol of Warsaw.

Such an absurd element puts reality in a different light. [Kuba, 37]

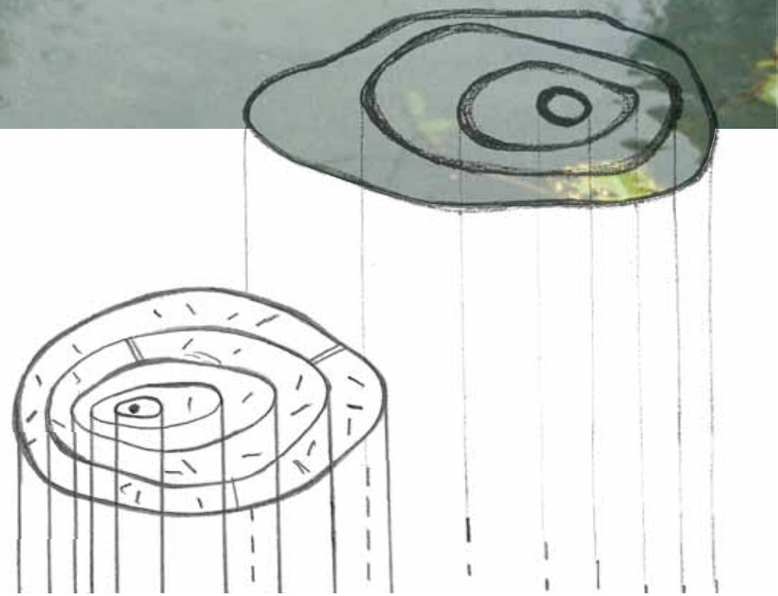
The palm is a symbol of otherness and gets people to reflect on something different than what we see when we look down: the grey street tiles, the pavement, or that horrible briquette! [Olga, 50]



Dotleniacz

Oxygenator

Był naturalny, niewymuszony i dla wszystkich.
Od nikogo niczego nie wymagał. [Olga, 50 lat]



Dotleniacz

autorka: Joanna Rajkowska

kurator: Kaja Pawełek

koordynacja: Rafał Żurek

architekci: Lech Mill, Maciej Walczyna

inżynier: Piotr Kowalski

specjalista od ozonatorów i zamgławiaczy: Roman Mrugałło

realizacja: Zielony Horyzont, Garden Service, Firestone Pond Liner, Toro, Dom-Wit Ogrody, Grima Projekt, Związek Szkółkarzy Polskich, www.roslinywodne.pl, J.J.Majchrzak Ogrodnictwo, Magnolia

projekt zrealizowany przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski na Placu Grzybowskim w Warszawie w 2007 roku

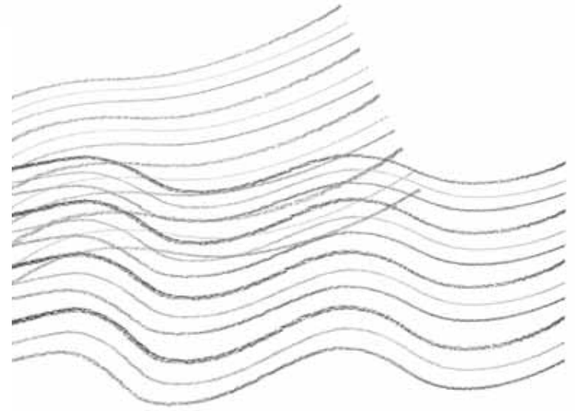
Miałam poczucie bycia w innej rzeczywistości, wszystko jakby spowalniało. Ja jestem dość typową przedstawicielką Warszawy, szybko chodzę i jestem wiecznie zajęta. Ale tam to rzeczywiście było jakieś takie spowolnienie. [Anna, 31 lat]

Pośrodku zieleńca na placu Grzybowskim, w ścisłym centrum Warszawy, Rajkowska zaaranżowała staw o powierzchni około 140 m² i głębokości 1 m, obsadzony zielenią, krzewami ozdobnymi i nenufarami, zaopatrzony w specjalne urządzenia ozonujące powietrze i wytwarzające mgłę
Dotleniacz, obiekt wyrwany z marzenia o przyjaznej człowiekowi miejskiej przestrzeni, umieszczony został w miejscu będącym symbolem współczesnej Warszawy. Ta Warszawa to miasto przeorane brutalną historią XX wieku. Wokół placu Grzybowskiego skupia się życie stołecznych Żydów, a jedną z dominujących tam budowli jest masywny katolicki kościół Wszystkich Świętych, wokół którego rozsiane są wielomieszkaniowe bloki. W tym środowisku powstała mała oaza poświęcona człowiekowi, miejsce wydawałoby się już niemożliwych zwyczajnych rozmów i spotkań.

Był dodatkową kostką domina w eklektycznym obrazie tego, co tutaj jest. Bo każdy element tego otoczenia placu jest z innej bajki. [Olga, 50 lat]

Joanna Rajkowska

Artystka sztuk wizualnych, rzeźbiarka, autorka obiektów, instalacji, fotografii, filmów i działań w przestrzeni publicznej. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego (1993) oraz historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim; studiowała także w Nowym Jorku. Jest członkinią zespołu redakcyjnego „Krytyki Politycznej". W latach 90. tworzyła obiekty i instalacje polemizujące z powszechnym dyskursem na temat cielesności i stereotypów płci, dotykające tematu samopoznania w sferze fizycznej, zmysłowej i psychicznej (np. *Satysfakcja gwarantowana*). Przede wszystkim kreuje sytuacje pobudzające do interakcji międzyludzkich oraz dyskusji o przeszłości i pamięci – do takich prac należą: *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, *Dotleniacz*, *Minaret* czy zaangażowany politycznie *Camping Dżenin*. Brała udział w licznych wystawach oraz konferencjach w kraju i zagranicą, m.in. w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Niemczech, Belgii, Stanach Zjednoczonych, Szwecji, Wielkiej Brytanii. Jej wystawy indywidualne odbyły się m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Bunkrze Sztuki w Krakowie, w Bernie w Szwajcarii czy w Umei w Szwecji. W 2007 roku otrzymała Paszport „Polityki" za „niezwykłe projekty realizowane w przestrzeni publicznej, za wyciąganie ręki w kierunku błąkającego się po mieście człowieka". W 2010 roku otrzymała Nagrodę Wielką Fundacji Kultury.



English

Dotleniacz

author: Joanna Rajkowska

curator: Kaja Pawełek

coordination: Rafał Żurek

architects: Lech Mill, Maciej Walczyna

engineers: Piotr Kowalski

ozonator and droplant technician:
Roman Mrugałło

implementation: Zielony Horyzont, Garden Service, Firestone Pond Liner, Toro, Dom-Wit Ogrody, Grima Projekt, Związek Szkółkarzy Polskich, www.roslinywodne.pl, J.J.Majchrzak Ogrodnictwo, Magnolia

project implemented by Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle at the Grzybowski Square in Warsaw in 2007

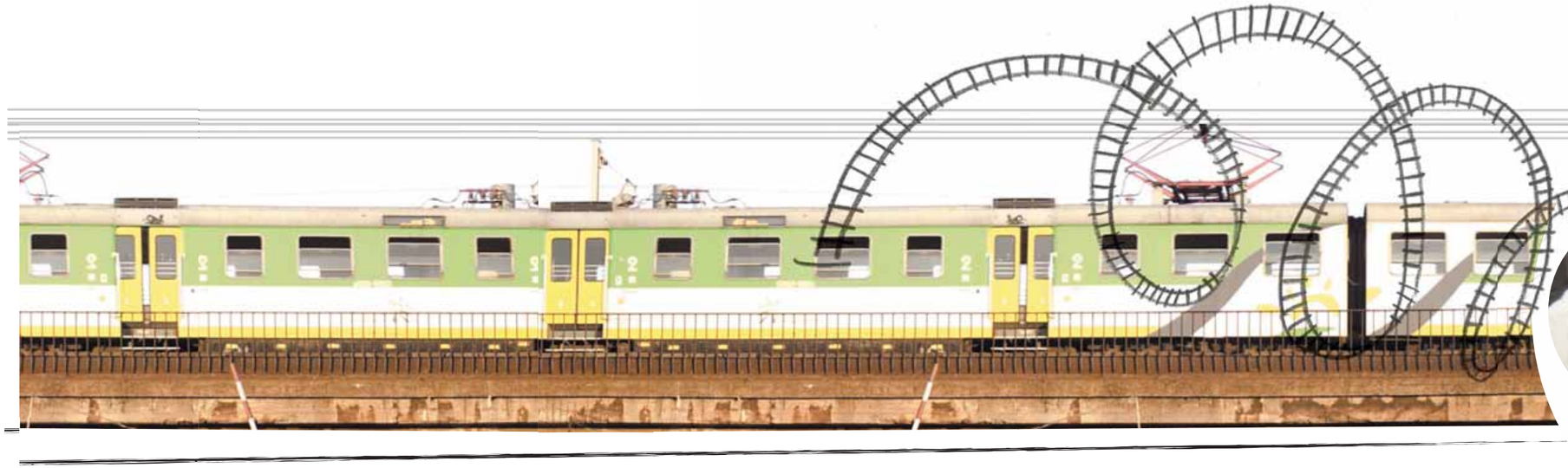
In the middle of the greenery at the Grzybowski Square, in the very heart of Warsaw, Rajkowska arranged a pond covering around 140 squared metres and one metre deep, surrounded by greenery, decorative bushes and nenuphars, and equipped with special equipment oxygenizing the air and producing a mist. Oxygenator, taken straight from a dream about the human-friendly urban space, is set in a place which is a symbol of modern Warsaw. This Warsaw is a city ravaged by the brutal history of the 20th century. The life of the city's Jews centres on Grzybowski Square, and one of the dominating buildings is the massive All Saints' Catholic Church, surrounded by mass housing blocks. This environment gave rise to a tiny oasis devoted to human beings, a place for simple meetings and conversations which today seem impossible.

I had the feeling of being in a different reality, everything seemed to go slow. I am a rather typical inhabitant of Warsaw: I walk fast and I am always busy. But there, things really did slow down. [Anna, 31]

It was natural, unforced and available to everyone. It didn't demand anything of anyone. [Olga, 50]

Joanna Rajkowska

Visual artist, sculptress, author of large-scale objects, installations, photographs, films and actions in the public space. Graduate of Academy of Fine Arts in Warsaw from Professor Jerzy Nowosielski's atelier (1993), and of the Faculty of Art History of the Jagiellonian University; she also studied in New York. A member of the editorial team of "Political Critique". In the 1990s, she created objects and installations discussing the general discourse on corporality and gender stereotypes, touching upon the question of self-knowledge in the physical, sensual and psychological sphere eg. *Satisfaction guaranteed.* She mainly creates situations stimulating interhuman interaction and discussion about the past and memory – such works include: *Greetings from Jerusalem Avenue*, *Oxygenator*, *Minaret*, or politically engaged *Camping Jenin*. The artist took part in numerous exhibitions and conferences in Poland and abroad, among others in Warsaw, Krakow, Poznan, Germany, Belgium, United States, Sweden, and Great Britain. Her individual exhibitions took place, among others, in the Center for Contemporary Art in Warsaw, in the Bunkier Sztuki in Krakow, in Bern in Switzerland or Umeå in Sweden. In 2007, she received the "Passport" award handed out by "Polityka" weekly for "amazing projects realized in public space, and for reaching towards the human being wandering around the city". In 2010, she received the Grand Award of the Foundation of Culture.



Podróż do Azji

A Trip to Asia

Miejsce żywe, chaotyczne, niebezpieczne, bogate,
nie sztuczne, nie stworzone przez jakiś biznes,
nie do opanowania. [Marek, 53 lata]

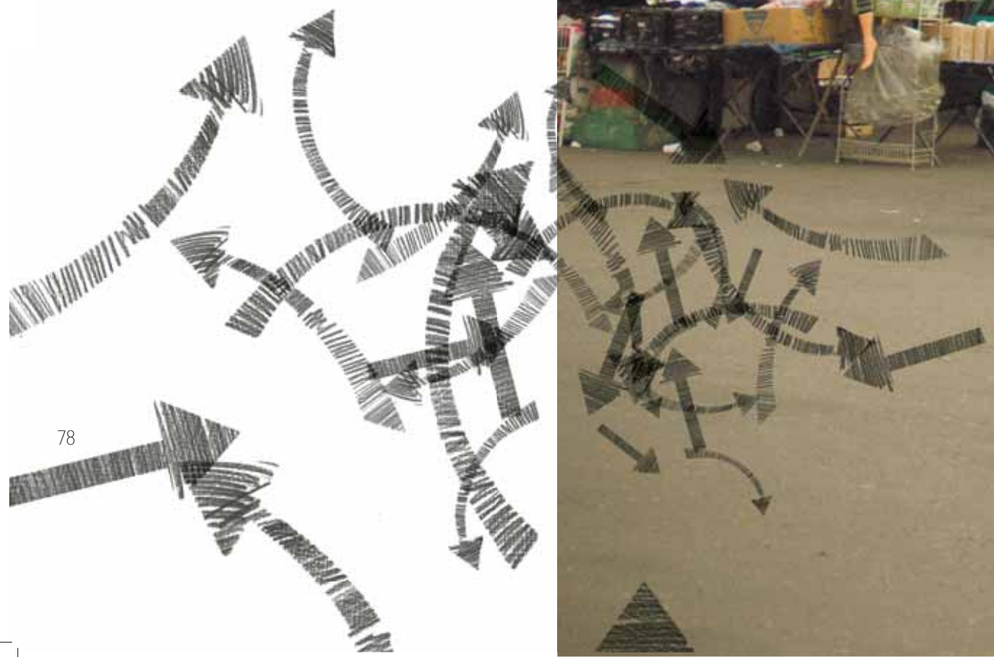
Podróż do Azji

projekt Joanny Warszy, Anny Gajewskiej, Ngo Van Tuonga

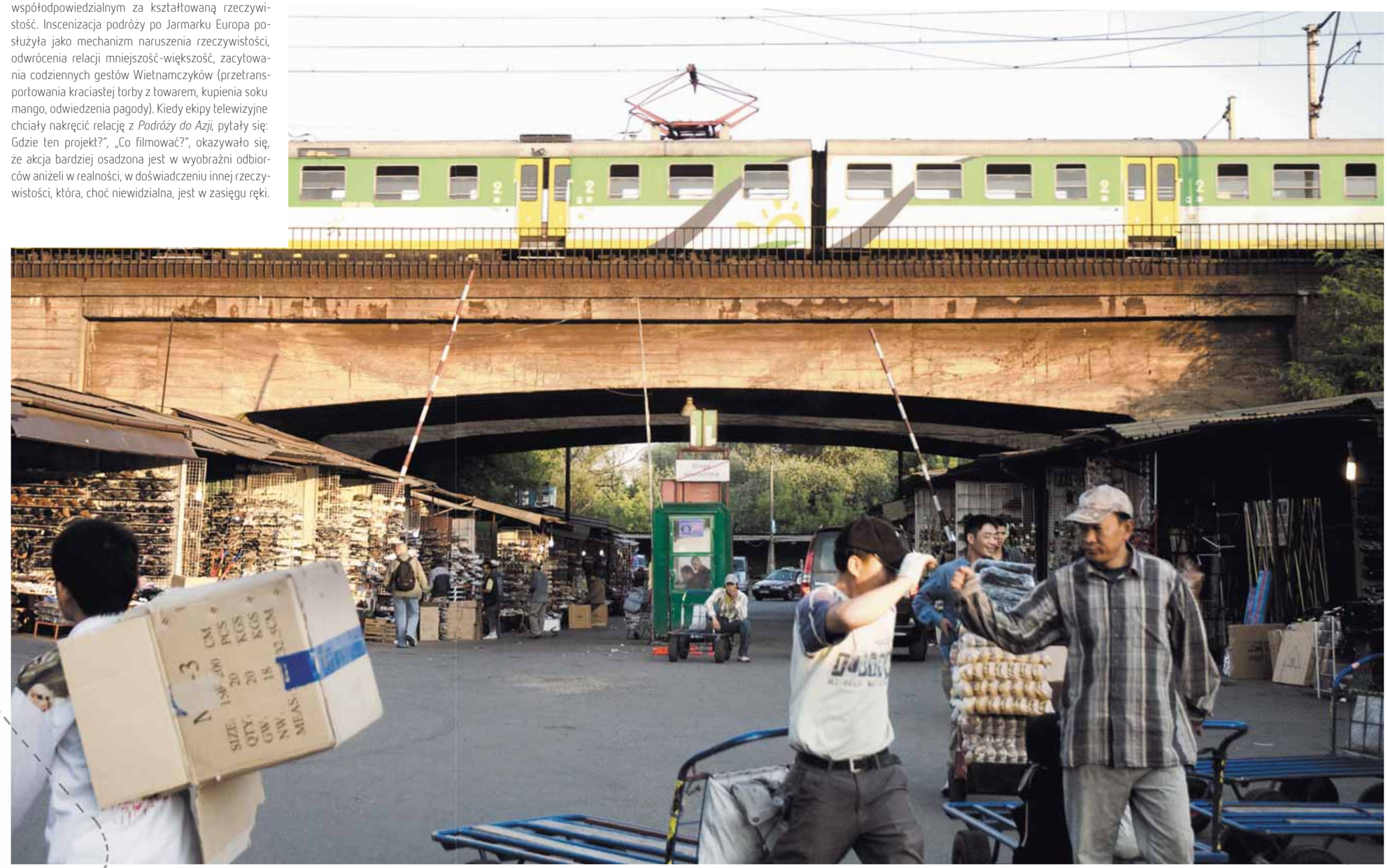
Spacer akustyczny po sektorze wietnamskim na Stadionie X-lecia w Warszawie

produkcja: Fundacja Sztuki ARTERIA, 2006

współpraca: Jakub Królikowski, Adam Sienkiewicz



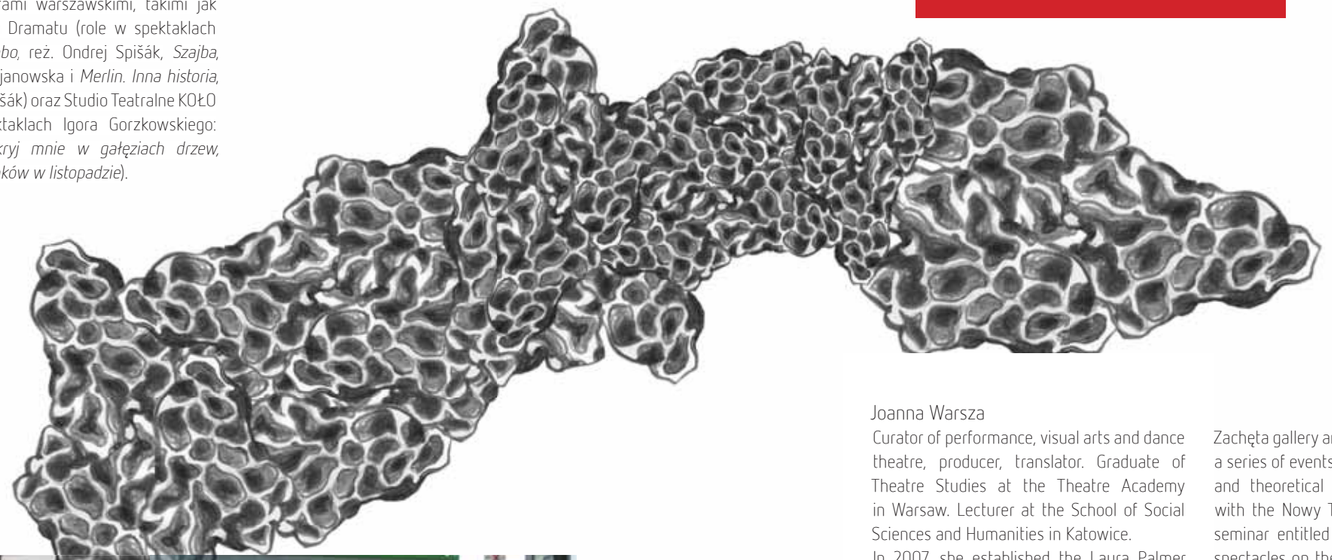
Co setny warszawiak jest Wietnamczykiem, Azjaci są jednak symbolicznie nieobecni w homogenicznym mieście. Projekt *Podróż do Azji* powstał w odpowiedzi na tę niewidzialność. Spacer nawiązywał z jednej strony do idei miejskiej włóczęgi (*dérive*) z drugiej zaś do muzealnych wizyt ze słuchawką. Projekt *Podróż do Azji* odwoływał się do idei uprawiania turystyki we własnym mieście. Turysta jako ktoś obciążony chorobą „turyzmu": voyeuryzmu, alienacji, bierności czy bezmyślności, był doskonałym materiałem na przyznanie się do swojej ignorancji. Lektura świata z punktu widzenia Wietnamczyków mieszkających w Warszawie czyniła podróżującego współodpowiedzialnym za kształtowaną rzeczywistość. Inscenizacja podróży po Jarmarku Europa posłużyła jako mechanizm naruszenia rzeczywistości, odwrócenia relacji mniejszość-większość, zacytowania codziennych gestów Wietnamczyków (przetransportowania kraciastej torby z towarem, kupienia soku mango, odwiedzenia pagody). Kiedy ekipy telewizyjne chciały nakręcić relację z *Podróży do Azji*, pytały się: Gdzie ten projekt?", „Co filmować?", okazywało się, że akcja bardziej osadzona jest w wyobraźni odbiorców aniżeli w realności, w doświadczeniu innej rzeczywistości, która, choć niewidzialna, jest w zasięgu ręki.



Joanna Warsza
Autorka i kuratorka akcji na pograniczu życia codziennego, performatyki i sztuki. Pracuje m.in. w przestrzeni publicznej w odniesieniu do efemerycznych zjawisk społecznych: heterotopii Stadionu X-lecia w Warszawie i niewidzialności społeczności wietnamskiej (Finisaż Stadionu X-lecia, Fundacja Bęc Zmiana 2006–2008); fenomenu delegacji młodzieży izraelskiej do Polski (*Spacer przez Getto* pod przewodnictwem Public Movement, Nowy Teatr 2009); czy postsowieckiego dziedzictwa architektonicznego na Kaukazie (*Frozen Moments*, Tbilisi 2009). Od 2007 roku prowadzi Fundację Laury Palmer, której nazwa pochodzi od imienia głównej bohaterki serialu *Twin Peaks*, która – mimo, że nie pojawia się w filmie – organizuje jego akcję. Współpracowała m.in. z Nowym Teatrem w Warszawie, Centrum Pompidou, AICA Armenia, festiwalem Performa w Nowym Jorku czy Biennale de Belleville w Paryżu. Jest absolwentką Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, studiowała też na wydziale tańca Uniwersytetu Paris 8. Wykładowczymi Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

Anna Gajewska
Jest współzałożycielką Fundacji Sztuki Arteria, która była jednym z organizatorów projektu *Podróż do Azji*. Absolwentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna.
W 2009 roku otrzymała Grand Prix na IX Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Słowa w Poznaniu. Była aktorką Teatru Dramatycznego. Ostatnio związana jest z niezależnymi teatrami warszawskimi, takimi jak Laboratorium Dramatu (role w spektaklach *Kowal Malambo*, reż. Ondrej Spišák, *Szajba*, reż. Anna Trojanowska i *Merlin. Inna historia*, reż Ondrej Spišák) oraz Studio Teatralne KOŁO (role w spektaklach Igora Gorzkowskiego: *Hydraulik, Ukryj mnie w gałęziach drzew, Dolina Muminków w listopadzie*).

Ngo Van Tuong
Urodził się w Hajfongu, w Wietnamie, w Polsce od 1983 roku. Działacz mniejszości wietnamskiej, dziennikarz, aktor. Absolwent Wydziału Okrętowego Politechniki Szczecińskiej. Założył czasopismo opozycji wietnamskiej „Đrn Chim Việt" (Stada wietnamskich ptaków) wydawane w Warszawie. Jest korespondentem i redaktorem portalu internetowego Kontynent Warszawa oraz członkiem Stowarzyszenia Wolnego Słowa.



A Trip to Asia

project by Joanna Warsza, Anna Gajewska, Ngo Van Tuong

An Audio Tour of the Vietnamese Sector at the 10th Anniversary Stadium

produced by: ARTERIA Art Foundation 2006

collaboration: Jakub Królikowski, Adam Sienkiewicz

Every hundredth Varsovian is a Vietnamese, yet Asians are symbolically absent from the homogeneous city. The project Trip to Asia – An Audio Tour of the Vietnamese Sector at the 10th Anniversary Stadium was conceived in the summer of 2006 as a response, among other things, to that absence. The walk was a reference, on the one hand, to the idea of urban roaming, and on the other to headphone-guided museum tours. The *Trip to Asia* project built on the idea of travelling around your own city. The tourist, someone afflicted with the disease of "tourism" – voyeurism, alienation, passivity, or lack of thoughtfulness – was perfect material for recognizing one's own ignorance. By perceiving the world from the point of view of the Warsaw Vietnamese, the traveller was made co-responsible for the reality around him. The staged trip around Jarmark Europa market served as a mechanism of deconstructing reality, reversing minority-majority relations by quoting the Vietnamese migrants' everyday gestures (carrying the chequered cargo bag, buying mango juice, visiting the Pagoda). The TV crews present to provide coverage of the project were puzzled: "Where's the action?", "What are we supposed to film?", they asked. The action took place in the viewer's imagination rather than in actual reality, in the experience of another reality that, though invisible, is within hand's reach.

We participated in the vibrant, pulsating world which existed there [Marek, 53]

Joanna Warsza
Curator of performance, visual arts and dance theatre, producer, translator. Graduate of Theatre Studies at the Theatre Academy in Warsaw. Lecturer at the School of Social Sciences and Humanities in Katowice.
In 2007, she established the Laura Palmer Foundation (2007), which undertakes performance and multi-disciplinary curator projects placed at the crossroads of conceptual and participatory art, and actions rooted in everyday life and theatre which redefine the roles of art participants and creators, fiction and reality.
Among others, she has implemented The Tenth Anniversary Stadium Finnisage (2006–2008) – a series of seven events created at the Tenth Anniversary Stadium during its closing stages, which shed new light on the history and multidimensional character of the destroyed site. The part of the project was *A Trip to Asia* (2006), which commented on the problem of the Vietnamese minority in Warsaw. Author of the review Theatre for a Non-theatre Audience. New Theatre from Paris (2007) in Warsaw's Zachęta gallery and „Nowy Theatre Actions" – a series of events involving new technologies and theoretical reflections. In cooperation with the Nowy Theatre, she conducted the seminar entitled Non-theatre (2009) about spectacles on the verge of art and everyday life. Her work has been presented, among others, at the PERFORMA 09 in New York, the Georgian Art Zona festival in Tbilisi, Points d'Impacte in Geneva, and the Biennale de Belleville in Paris.

Anna Gajewska
A founding member of the Arteria Art Foundation, which was one of the organizers of the *Trip to Asia* project. Graduate of the Faculty of Acting of the Theatre Academy in Warsaw. Theatre, film and television actress. In 2009, she received the Grand Prix at the 9th International Art of Word Festival in Poznań. A former actress of the Dramatyczny Theatre. Recently, she has been involved in the work of independent Warsaw theatres, such as Laboratorium Dramatu (Drama Laboratory) (she has appeared in such plays as *Malabo the Blacksmith*, directed by Ondrej Spišák; *Szajba*, directed by Anna Trojanowska; and *Merlin. A Different Story*, directed by Ondrej Spišák) and the Studio Teatralne KOŁO (KOŁO Theatrical Studio) she has appeared in Igor Gorzkowski's plays, including *Plumber, Hide Me in the Branches, Moominvalley in November.*

Ngo Van Tuong
He was born in Hai Phong in Vietnam and has lived in Poland since 1983. Vietnamese minority activist, journalist, and actor. Graduate of the Faculty of Shipbuilding, Szczecin Polytechnic University. Founder of the Vietnamese opposition magazine „Đrn Chim Việt" (Flocks of Vietnamese Birds) in Warsaw. He is a correspondent and editor-in-chief of the Kontynent Warszawa Website and a member of the Free Word Association.

Wspólna sprawa

Common Task

Niby żadne życie się na blokowiskach nie toczy, a jednak, a jednak się toczy, o, w ten sposób, tak. Jednak ludzie tam żyją, też coś chcą zrobić, tak? [pan B., 41 lat]

Wspólna sprawa

autor: Paweł Althamer

dokumentowane działania grupowe, rzeźba społeczna, film dokumentalny w konwencji fantastyczno-naukowej

4 czerwca 2009 w Brukseli tereny Expo ‘58

Warszawskie osiedle mieszkaniowe Bródno-Podgrodzie powstało w czasach socjalistycznych jako zaplecze mieszkalne dla pracowników fabryki samochodów, elektrociepłowni i innych okolicznych zakładów przemysłowych. W tej scenerii pojawia się grupa sąsiadów z bloku przy Krasnobrodzkiej 13, w niezwykłych kostiumach – skafandrach i płaszczach w kolorze złotym. Uczestnikami *Wspólnej sprawy* są wybrani ochotnicy – sąsiedzi Pawła Althamera. Biorą oni udział we wspólnych działaniach, spotkaniach z różnymi specjalistami i naukowcami oraz w niezwykłych podróżach po świecie złotym boeingiem – odwiedzili Brukselę, Brasilię, Londyn. Stają się „gośćmi" we własnej okolicy, podróżnikami, którzy poruszają się na granicy dwóch rzeczywistości – tej codziennej, oswojonej oraz fantastycznej.

Paweł Althamer

Światowej sławy rzeźbiarz, performer, twórca instalacji, akcji i filmów wideo. Ukończył Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Grzegorza Kowalskiego. W swojej twórczości zajmuje się przede wszystkim kwestiami społecznymi i kreatywnym odbiorem rzeczywistości, często angażując w proces twórczy lokalne społeczności. Wymiar eksplorowania wspólnotowego potencjału mają prace *Bródno 2000* (wraz z mieszkańcami bloku na warszawskim osiedlu Bródno ułożył wielki napis „2000" z zapalonych i zgaszonych świateł w poszczególnych mieszkaniach), rzeźba pana Gumy na ulicy Stalowej w Warszawie (efekt współpracy z tzw. trudną młodzieżą) czy *Wspólna sprawa* (sąsiedzi artysty z Bródna przeistoczyli się w fantastycznych podróżników w złotych skafandrach na nowo badających rzeczywistość).

Swoje prace często poświęca kwestiom cielesności i materialności ludzkiego ciała, czy to tworząc rzeźby, takie jak *Paweł Althamer* (hiperrealistyczny autoportret z 1993 roku), *Obserwator* (1995) lub *Balon* (2007), czy to w ramach dokumentowanych performansów podczas których poddawał swoją świadomość różnym eksperymentom, np. seria filmów *Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu* (2003–2004). Jest związany z Fundacją Galerii Foksal. Zorganizowano monograficzne wystawy Althamera m.in. w Centrum Pompidou w Paryżu, Wrong Gallery w Nowym Jorku, a także w Berlinie, Mediolanie, Trieście, Maastricht i Düsseldorfie. Laureat prestiżowej Nagrody Vincenta Van Gogha (2004) oraz Nagrody specjalnej tygodnika „Polityka" dla Kreatora Kultury za „wytrwałe i konsekwentne udowadnianie, że sztuka może dziać się zawsze i wszędzie" (2010).

Common Task

author: Paweł Althamer

documented group actions, social sculpture, science-fiction-style documentary film

4th June 2009 at Brussels Expo '58 grounds

Warsaw's Bródno-Podgrodzie housing estate was created during the Socialist era as a council housing for workers from the nearby car factory, power plant and other local factories. A group of neighbours from 13 Krasnobrodzka Street appears in this landscape, donning unusual costumes – golden anoraks and coats. The participants of *Common Task* are selected volunteers – Paweł Althamer's neighbours. They take part in common actions, meetings with various specialists and scientists, as well as in extraordinary journeys around the world in a golden Boeing jet – they have already visited Brussels, Brazil, and London. They become "guests" in their own neighbourhood, travellers who move about on the verge of two realities – their tamed everyday reality, and a fantasy one.

Apparently, there is no social life at housing estates, but then, here it is, this is what it looks like. After all, people also live there, they want to do something too, right? [Mr B., 41]

Paweł Althamer

Internationally renowned sculptor, performer, creator of installations, video actions and films. Graduate of the Faculty of Sculpture, Warsaw Academy of Fine Arts (Grzegorz Kowalski studio). In his oeuvre, he mainly focuses on social issues and the creative reception of reality, often involving local communities in the creative process. The aspect of exploring community potential is present in works such as *Bródno 2000* (together with inhabitants of a housing block at the Warsaw Bródno estate, he created a huge sign saying "2000" by switching lights in the separate flats on and off), a sculpture of Mr Guma (Mr Gum) at Warsaw's Stalowa Street in Warsaw (the effect of his cooperation with so-called troubled youth) or *Common Task* (the artist's neighbours transform themselves into sci-fi travellers wearing golden anoraks and examining reality anew).

He often devotes his works to the question of corporality and materiality of the human body, by creating sculptures such as *Paweł Althamer* (a hyper-realistic self-portrait from 1993), *Observer* (1995) or *Baloon* (2007), or in his recorded performances, during which he subjected his mind to various experiments, e.g. a series of films entitled *So-called waves and other phenomena of the mind* (2003 – 2004). He cooperates with the Foksal Gallery Foundation. His solo exhibitions have been held at the Centre Pompidou in Paris, Wrong Gallery in New York, as well as in Berlin, Milan, Trieste, Maastricht and Düsseldorf.
Laureate of the prestigious Vincent Van Gogh Award (2004) and the of "Polityka" magazine Honorary Mention for Culture Creator, for his "perseverance and consistence in proving that art can take place at any time and place". (2010)

Widzowie wyemancypowani

Jacques Rancière w tekście ***Le Spectateur Emancipé*** pisze o **paradoksie widza:** bez jego obecności spektakl się nie odbędzie, jednak sam akt patrzenia ocenia się jako zły, ponieważ zakłada bierność i brak dystansu krytycznego. Jak więc stworzyć widowisko bez widzów, czyli innymi słowy, z ich pełnym udziałem – zastanawia się **Rancière**, przywołując teorie Brechta czy Artauda? Na czym i w jakich warunkach polega dziś współodpowiedzialność publiczności za udział w odbiorze sztuki? Filozof zauważa, że akt oglądania jest czynnością, którą uprawiamy codziennie interpretując rzeczywistość, i nie musi być ona pozbawiona aktywności, ma bowiem siłę performatywną i widza czyni współautorem. Tytułowa emancypacja publiczności to zmiana binarnego paradygmatu myślenia, to sytuacja, w której panuje **równość doświadczeń i równość inteligencji**, gdzie artysta nie wierzy, że widz odbierze dzieło w zaplanowany i właściwy sposób, ani że jest on mniej mądry czy wrażliwy. Każdy widz staje się więc potencjalnym autorem, aktorem, translatorem i *vice versa* oraz ma wpływ na tworzenie dzieła. Ta płynność ról – po raz pierwszy silnie obecna w sytuacjonizmie – ma dziś odbicie we wzroście idei społeczeństwa obywatelskiego, a jednocześnie w **rozmyciu się i łączeniu ról kuratora, producenta, artysty, krytyka czy widza.**

Serata futurista. Rzucić pomidor, rzucić pomysł

„Drodzy przyjaciele, a może wrogowie" – tak Marinetti zwracał się do widzów podczas słynnych **futurystycznych wieczorów** urządzanych w teatrach we Włoszech i całej Europie. Wieczory składały się z wygłaszania manifestów, odezw, czytania poezji, ale też publicznego palenia flag i prowokowania widowni do czynu. Światła były zapalone, tak by anonimowa obserwacja w ciemności była niemożliwa. W butnych, nierzadko aroganckich postawach artystów można odnaleźć **początki idei partycypacji w teatrze.** Artyści pragnęli uczynić widzów współodpowiedzialnymi za dramaturgię wydarzenia. Sprzedawali dziesięć biletów na to samo miejsce, dzielili widownię na wolnych i niewolników czy inteligentnych i głupich. Kiedy rozemocjonowani widzowie rzucali w performerów pomidorami, ci ripostowali: **„Zamiast pomidora, rzuć pomysł, idioto"**. Dzięki tym, z naszego punktu widzenia banalnym i prymitywnym zabiegom, widz został postawiony przed **koniecznością obrony przed artystą**, a czyniąc to, stawał się częścią sytuacji.

Jak zauważa pisarz Boris Groys, futuryści tak reżyserowali sytuacje, że nie można było pozostać na zewnątrz. Wieczór w teatrze przeradzał się w życie. I choć dziś często przez partycypację rozumiemy wydarzenia konsyliacyjne, organizowane w duchu **estetyki relacyjnej** – to jej początki sięgają metod konfrontacyjnych, w których **komunikat sceniczny mieszał się z życiem**, a sztuka była elementem zmiany systemu i ideologii.

Lehrstücke i teatr bez publiczności Bertolta Brechta

Sztuki uczące czy nauczające Brechta pisane w latach 1926–1933 były próbą radykalizacji i **modernizacji relacji pomiędzy sceną a publicznością**. Brecht proponował zerwanie z podziałem na przestrzeń obserwacji i gry, a tym samym na aktorów i na widzów. Konstrukcja *Lehrstücke* przypomina nieco powstałe później koncepcje dramy, w których wszyscy uczestnicy wykonują przygotowany wcześniej scenariusz, jednocześnie dystansując się wobec niego i weryfikując teorie psychologiczne czy społeczne. Taka oparta na **ekonomii doświadczenia** sytuacja miała pomóc w waloryzacji koncepcji politycznych i społecznych oraz prowadzić do zmiany społecznej w duchu **doktryny marksistowskiej**. Dziś najciekawszy w *Lehrstücke* wydaje się – co zauważył jako pierwszy profesor Andrzej Wirth – ich potencjał performatywny. **Sztuki uczące zakładały nie tylko krytyczne myślenie i Brechtowski „nowy sposób patrzenia" na dzieło teatralne, ale także partycypację wszystkich uczestników. Progresywność *Lehrstücke* polega również na ich zorientowaniu na proces, a nie na produkt. Z dzisiejszej perspektywy stają się one archeologią sztuk performatywnych, teatru dokumentalnego, twórczości René Pollescha czy Augusto Boala.**

Publiczność zwymyślana – próby krytyki instytucjonalnej

Peter Handke krytykując deziluzyjność teatru Brechta, mówił, że najbardziej dialektyczna relacja na scenie staje się niczym więcej jak „baśnią bożonarodzeniową". Zaproponował refleksję z obszaru **krytyki instytucjonalnej**, w której negował teatr jako instytucję i miejsce fabrykacji „rzeczywistości", pseudo-neutralność obecnego na scenie języka i automatyzmy zachowań publiczności. Zamiast pisać anty-teatralny esej, napisał sztukę, która stała się formą krytyki obecnego teatru, kwestionując m.in. **„uwięzienie" widowni** oraz ramę sceniczną. *Publiczność zwymyślana* była próbą przeprowadzenia testów z udziałem publiczności, wyrywającą ją z mechanizmów recepcji i interpretacji. Handke zachęcał do **grania jej w innej, przypadkowej scenografii**, by zagmatwać sytuację. Sztuka jest **serią obelg** pod adresem obecnych w teatrze widzów. Mimo umowności inscenizacji seria wyzwisk, które aktorzy formułują, działa zazwyczaj performatywnie, przełamując iluzję, domagając się emocjonalnej odpowiedzi i komentarza na temat relacji widz-aktor-teatr instytucjonalny. Nurt krytyki instytucjonalnej jest słabo obecny w samym teatrze, jednak przyjmował różne formy performatywne na polu sztuk wizualnych. Nowojorska artystka Andrea Fraser w *Museum Highlights* (1989) wcielała się w rolę przewodniczki po muzeum, pokazując nie tyle dzieła sztuki, ale **kontekst i mechanizmy**, na których ugruntowana została ta instytucja (grabież eksponatów, wystrój wnętrz pochodzący z handlu kolonialnego, etc.). Na gruncie tańca współczesnego krytykiem instytucji jest m.in. francuski choreograf **Jérôme Bel**. Jego spektakl *Veronique Doisneau* polega na monologu baletnicy, która zdaje relację ze swojej męczarni jako żywego tła do *Jeziora łabędziego* w Operze Paryskiej.

– Ten film jest zły.
– A co Pan zrobił, żeby był lepszy?
Jean-Luc Godard

Eliminowanie publiczności Allana Kaprowa

Allan Kaprow, amerykański artysta i autor pojęcia happeningu, w eseju *Notes on the Elimination of the Audience* z 1966 roku poszukiwał takiego doświadczenia dnia codziennego poprzez sztukę, które pozbawiałoby widzów świadomości ich roli. Tytułowa eliminacja publiczności to sytuacja, w której publiczność sama nie wie, że nią jest – przy pełnym założeniu obcowania ze sztuką: „Publiczność powinna zostać całkowicie wyeliminowana. Wszystkie elementy – ludzie, przestrzeń, materiał i charakter środowiska, czas – powinny się zintegrować. Wówczas jakiekolwiek podejrzenie o konwencję teatralną zniknie" – pisał Kaprow. Zaczął od prostej propozycji pisania scenariuszy dla rzeczywistości, gdzie role były rozdawane potencjalnym uczestnikom, dokładnie tak, jak podczas rozgrywek piłkarskich, ślubów, manifestacji czy ceremonii religijnych. **Happeningi miały proponować sytuacje na wzór tych życiowych** (*lifelike*): „Happening może mieć miejsce w supermarkecie, przy autostradzie, w kuchni znajomego. Jego trwanie może rozciągnąć się do roku. Happening jest wykonywany według planu, ale bez próby, publiczności, powtarzalności. To sztuka, która wydaje się bliższa życiu". Tak rozumiany happening jest dla sztuki partycypacyjnej terminem klasycznym, źródłem refleksji nad publicznością i jej rolą.

Sytuacjonistyczne *Vivre Sans Temps Mort!*

Francuski badacz Henri Lefebvre, autor *Critique de la vie quotidienne* (*Krytyka życia codziennego*), opisał teorię momentów – uprzywilejowanych, świątecznych chwil (m.in. miłości, posiłku, zabawy), które nadają sens repetytywnej egzystencji i zapobiegają alienacji w zawłaszczonym przez spektakl życiu. Głoszone następnie przez sytuacjonistów apele o tworzenie sytuacji miały konstruować tymczasową scenografię przekształcającą rzeczywistość i w efekcie prowadzić do zrewolucjonizowania egzystencji. Międzynarodówka Sytuacjonistyczna wypracowała własne metody badania życia codziennego, takie jak psychogeografię – badanie i eksperymentowanie na życiu miejskim relacji środowiska geograficznego i jednostek czy dryfowanie – krytyczne eksplorowanie miasta przez zagubienie i wykorzenienie, przeciwstawne wobec Benjaminowskiego, bardziej pasywnego, pojęcia *flânerie*. Działania te miały przemienić miasta z miejsc opresji w miejsca przyjemności, a czas wolny wykorzystać do refleksji, a nie biernej konsumpcji. Sytuacjoniści apelowali też o **życie bez czasu martwego**, o krytyczną analizę każdej chwili i odmowę kontrybuowania w społeczeństwie spektaklu. Sztuka sytuacjonistyczna rozwijała się więc pomiędzy architekturą, urbanizmem a walką z nudą poprzez **reżyserowanie emocjonalnych chwil**, często w oparciu o najprostsze życiowe schematy. W radykalnych, często utopijnych strategiach sytuacjonistów, tkwi jedna z podstawowych zasad sztuki partycypacyjnej – rozmycie się roli publiczności, **przekształcenie jej w aktywne, kreatywne jednostki**, a także świadome zagospodarowanie czasu wolnego. Sytuacjonistom zależało, żeby nie tylko to, co się ogląda było ciekawe, ale **żeby uczestnik akcji był też jej ciekawym elementem sprawczym**, nadając jej nowe znaczenia.

Teatralni obywatele

W teatrze **Erwina Piscatora** scena miała przypominać arenę politycznego sporu, w którym publiczność aktywnie wpływała na przebieg akcji. Żeby pobudzić dialog pomiędzy sceną a widownią, część aktorów została usadzona wśród publiczności i zabierała głos w sprawie medycznych, teologicznych czy społecznych wątków związanych z treścią spektaklu. Chodziło o komentarz na temat ucisku proletariatu i paragrafu 218 dotyczącego aborcji, wprowadzanego masowo w latach kryzysu w międzywojniu w Niemczech. Wypowiedzi aktorów zachęcały pozostałych widzów do aktywnego udziału. Jednocześnie na scenie przedstawiano los uciemiężonych. Sztuka z tezą kończyła się **wspólnym, demokratycznym głosowaniem**, a rozentuzjazmowanie widowni przenosiło się niejednokrotnie na ulice w formie demonstracji. Piscator zamówił w 1927 roku u Waltera Gropiusa budowę **Teatru Totalnego**, w którym ludzie umieszczeni we wspólnej grupie mogliby wszyscy stać się **życiowymi aktorami marksizmu**, a obywatelskie i zaangażowane nawyki przenieść potem na ulice. Teatr nigdy jednak nie powstał, a Piscator wyjechał do Moskwy, a potem do Stanów Zjednoczonych.

Fizyczna przewaga publiczności

Richard Schechner, amerykański reżyser i teoretyk, a potem założyciel kierunku *performance studies*, w latach 60. konstruował spektakle na zasadzie demokratycznej. *Dionisus in '69* miał ustanawiać **równość między wszystkimi obecnymi w spektaklu**, często jednak emancypacja widzów sprawiała, że nadużywali oni swojej wolności, obrażając aktorów, a cała sytuacja zamieniała się w chaos. Zaangażowany społecznie brazylijski reżyser Augusto Boal wprowadził w swoim „teatrze forum" osobę zwaną **spect-actor**. Ktoś z widzów był zaproszony na scenę i aktywnie brał udział w przedstawianym dramacie. Doświadczenie teatralne stawało się doświadczeniem zbiorowym, a widownia utożsamiała się z obecnym na scenie swoim „reprezentantem". Jerzy Grotowski razem z architektem Jerzym Gurawskim zaprojektowali przestrzeń sceniczną, którą widzowie mieli oglądać tylko zza ściany. Ograniczenie pola widzenia i stworzenie przeszkody w percepcji widowiska były jednocześnie gestem uświadamiającym publiczności ich **zrytualizowany komfort**. Podobnie działał Tadeusz Kantor, który w *Nadobnisiach i koczkodanach* pozostawił całą publiczność w foyer. Drzwi otwierały się na pole akcji tylko od czasu do czasu. Bryłyjski teatr Forced Entertainment zaczynał przedstawienia od uświadomienia publiczności ich liczebnej przewagi w przypadku, kiedy doszłoby do starcia fizycznego.

Publiczność to my

W 2010 roku teatr Gessnerallee w Zurichu obchodził swoje dwudzieste urodziny. O budżecie, a więc istnieniu teatru, decydują mieszkańcy w demokracji bezpośredniej. Żeby odwdzięczyć się im, teatr z okazji tej rocznicy zorganizował akcję *We save Zurich*. Budynek został zamknięty, a reżyserzy i artyści pracowali z **organizacjami, które tworzą esencję miasta i społeczeństwa** – ochotniczą strażą pożarną, stowarzyszeniami pływaków, działkowcami, informatykami pracującymi nad ulepszaniem szerokodostępnego oprogramowania i innymi ciałami, które opierają się na kreatywności, udziale dobrowolnym, złożoności społecznej oraz kontrybucji do dobra wspólnego.
We save Zurich to gest wyjścia z teatru do obywatelskiej publiczności współczesnych miast i społeczeństw.

This is Critique

Tino Sehgal jest choreografem, który przeniósł swoją aktywność do przestrzeni muzeów, między innymi ze względu na relację z widzem. Sztuka współczesna jest obszarem, który widz odbiera indywidualnie, a nie w zbiorowości. Sehgala oprócz niematerialności sztuk, bezpośredniego kontaktu z widzem oraz rozmywania granic dokumentacji i praw autorskich interesuje też taniec współczesny jako dziedzina, która pozbawiona własnego dyskursu może myśleć na ukos. W kilku muzealnych interwencjach Sehgal skupił się na **strażnikach muzealnych jako na pierwszej i bezpośredniej widowni** dzieła sztuki, a jednocześnie często „niewidzialnych" ludzkich elementach wystawy. W *This is New* (2003), *This is Propaganda* (2004) czy *This is Critique* (2008) Sehgal zauważył, że strażnicy wpisani w pejzaż galerii funkcjonują w niej na zasadzie żywych obiektów, jednocześnie – w przeciwieństwie do obecnych tam przedmiotów – nie tworzą znaczeń, **wydają się mniej ważni od artefaktów**, które nadzorują. Choreograficzne instalacje Sehgala uświadamiały mechanizmy nawyków publiczności w galeriach. Wielu z nich przechodziło obojętnie obok tarzającego się strażnika, ponieważ nie był on obiektem, który przyszli tu zobaczyć. Inni zaś sądzili, że jest on **lalką lub robotem**. Włączając strażników do gry, Sehgal poszerzył przestrzeń galerii i odbiór sztuki o trzeci wymiar – kategorię czasu, co wymagało od widowni przeformułowania swoich przyzwyczajeń, nadając wszystkim obecnym prawo do **performatywnej obecności bez usprawiedliwiania jej przez świat przedstawiony.**

Widzisz to, co ja?

Chorwacka choreografka Ivana Müller w spektaklu *If We Were Holding it Together* uświadamia **siłę projekcji widzów i granicę ich imaginacji**. Przez godzinę na scenie stoi pięciu, nieruchomych aktorów, zawsze w tej samej, przypadkowej pozycji. Jeden ma otwarte ramiona, drugi upadł, trzecia przysiada na chwilę. Ten obraz, wręcz *tableau vivant*, nie ulega modyfikacji. Nie wytrzymują tylko mięśnie aktorów, którzy z minuty na minutę walczą z grawitacją i ograniczeniami fizycznymi. Co chwile pada z ust aktorów propozycja komentarza na temat tego, kim potencjalnie są: grupą zamachowców z 11 września, klanem Robin Hooda czy postaciami z obrazu Moneta. Każda propozycja warunkuje spojrzenie widzów i uruchamia ich zdolność projekcji. Reżyserka i aktorzy przerzucają **odpowiedzialność za tworzenie obrazu** sytuacji na oglądającego.

Publiczność to relacja pomiędzy obcymi osobami

Ktoś powiedział, że publiczność to relacja pomiędzy obcymi sobie osobami. *Générique* (czyli napisy końcowe) to scenariusz sytuacji teatralnej, powstałej na otwartej licencji i dostępnej dla wszystkich, która inscenizuje tę relację. Klimat, temat, temperatura i długość wieczoru zależą od obecnych na sali aktorów i widzów. Sytuacja oparta jest na prostej zasadzie – siedzący na scenie aktorzy odpowiadają na **pytania i komentarze na temat fikcyjnego spektaklu, który nigdy się nie wydarzył** i którego publiczność nigdy nie widziała. Rozmowa pozwala na wygenerowanie narracji nieistniejącego przedstawienia. *Générique* pochodzi ze strony www.everybodystoolbox.net, gdzie gromadzi się gry i dyskusje o partycypacji, teatrze tworzonym odśrodkowo, teatrze konceptualnym i krytycznym, emancypacji widzów czy negacji iluzji.

Lecture-performance

Inscenizowane wykłady stają się nowym gatunkiem na pograniczu sztuki współczesnej i teatru. Artyści zapożyczają tradycyjną formę przemówień *ex cathedra*, kwestionując jej formalność i obiektywizm na rzecz **auto-refleksji, ożywienia teorii czy krytycznego użycia wiedzy w społeczeństwie informacji**. W trudnej relacji pomiędzy teatrem a sztukami wizualnymi, naznaczonej naprzemiennie odrzuceniem lub fascynacją, takie wykłady łączą **konceptualizm i dystans z bezpośrednim doświadczeniem**, fikcję z rzeczywistością, przedstawianie i jego krytykę. *Lecture-performances* uprawiają m.in. artyści Bliskiego Wschodu, jak Walid Raad lub Rabih Mroué, opowiadając „inną" historię Libanu, choreografowie Xavier le Roy czy Jérôme Bel, którzy taniec zastępują filozofowaniem, artystka Fia Backström, która dekonstruuje marketing polityczny, teoretycy, jak Jean-Yves Jouannais, który relacjonuje swoją pracę nad kolejnymi hasłami *Encyklopedii wojny*, naukowcy, którzy starają się spektakularne przekazać wiedzę na takich portalach, jak **www.ted.com**, zmęczeni rutyną konferencji kuratorzy, jak Vit Havránek, czy wreszcie kolektyw The Yes Men, który uprawia ***guerilla communications***. Portugalski artysta Ricardo Valentim ma też pomysł na inscenizację czasu martwego tuż przed wykładem, kiedy rytuał wygłaszania komunikatu jeszcze się nie zaczął, a publiczność jeszcze nie jest gotowa na odbiór. Ten martwy moment pęknięcia, te trzy minuty przed, stają się w inscenizacji Valentima zapętloną sytuacją oczekiwania na coś co nigdy nie nastąpi. W dyskretny sposób artysta wskazuje na przybyłych jako warunkujących autorstwo sytuacji.

Performative turn

Zwrot performatywny to obecna od ostatnich lat tendencja spojrzenia na świat i aktywność ludzką jak na performans kulturowy, która jednocześnie znacznie redefiniuje pojęcie publiczności. Twórcy performatyki (*performance studies*), Marvin Carlson i Richard Schechner, jako performans **analizują wszelką ludzką aktywność**, od czynności dnia codziennego, przez świat instytucji, religii, rytuałów, ulicy po sztukę czy choreografię badające kulturową obecność i znaczenie człowieka. Amerykański badacz John McKenzie za **performans** uważa spektakl czy konwencję społeczną o charakterze krytycznym, wręcz wywrotowym, podważającym zastany porządek. W książce *Perform or Else* określa performans jako obecny, możliwy element nieposłuszeństwa, dlatego też wypadek promu Challenger jest dla niego performansem podważającym wiarę człowieka w ujarzmienie kosmosu. W tak rozumianym performansie kulturowym, jakim jest nasze życie, rola publiczności jest prosta – **jesteśmy jednocześnie widzami i współautorami rzeczywistości**. Cały nurt teatru dokumentalnego zajmuje się tak pojmowaną rzeczywistością. Niemiecki kolektyw Rimini Protokoll zaprosił widzów do udziału w corocznym zebraniu rady nadzorczej firmy Mercedes-Benz jako cytatu z rzeczywistości. Obecni tam widzowie byli świadkami podejmowania decyzji o zasięgu globalnym. Świadkami, dzięki którym poważny wymiar spotkania decydentów umieszczono w performatywnym nawiasie.

Zawsze ktoś tam jest

Amerykańska badaczka Peggy Phelan przypisuje jedynie doświadczeniu na żywo charakter subwersywny, niezapośredniczony, nieutowarowiony, mówiąc, że **tylko pamięć jest w stanie przechować performans** i siłę pojedynczego doświadczenia.
Czym jest jednak pojedyncze doświadczenie w społeczeństwie sieciowym, gdzie rola publiczności nabiera nowych, niezdefiniowanych jeszcze znaczeń? Publiczność staje się wszechobecna i niewidzialna. Zawsze aktywna i zawsze pozbawiona odpowiedzialności. Do sieci można wejść i wyjść beztrosko. Nie ma rytuału powitań i pożegnań. **Tymczasowa nieobecność on-line**, jak zauważa Zygmunt Bauman, **przechodzi niezauważalnie**, bo zawsze ktoś inny jest obecny. Zawsze ktoś spośród wirtualnej publiczności czuwa. Zawsze ktoś tam jest.

Aktorska agencja zastępstw

Francuska aktorka Johanna Korthals Altes stworzyła **aktorską agencję zastępstw** (AIR – Agence Internationale de Remplacement). Wciela się w role każdych – kuratorów, dyrektorów, urzędników – którzy z jakiegoś powodu nie mogą pojawić się na spotkaniu. I choć są niezastąpieni, **ich nieobecność może przyjąć inną formę obecności**, dając wreszcie aktorom możliwość grania życiowych ról, a publiczności możliwość przejrzenia się w nich.

Kurator wewnątrz przedstawienia

W spektaklu *Kosmos* w reżyserii Renate Jett, realizowanym w Nowym Teatrze w Warszawie, **zamiast tradycyjnej roli dramaturga pojawi się kurator**. Kurator wewnątrz przedstawienia będzie osobą odpowiedzialną **za „wejście" w tkankę widowiska** i stworzenia własnego dyskursu w szerszych ramach reprezentacji. Dramaturg – jako translator pomiędzy reżyserem, aktorami i widzami – jest terminem zużytym, przynależącym do porządku teatru sprzed epoki postdramatycznej, uzurpującym sobie wiedzę, za którą współodpowiedzialne powinny być wszystkie pracujące nad spektaklem osoby.

Joanna Warsza | Examples from a history of the audience in 17 episodes

Emancipated spectators

In his text entitled *Le Spectateur Emancipé*, Jacques Rancière writes about the **spectator's paradox**: without his presence a spectacle will not take place, but the act of looking itself is assessed as wrong, since it assumes passivity and a lack of critical distance. How do we create a spectacle without spectators - asks **Rancière** - and can it be done by referring to the theories of Brecht or Artaud? What is the co-responsibility of spectators for the participation in art reception based on and what are its circumstances today? The philosopher notices that the act of watching is an activity which we undertake on an everyday basis by interpreting reality, and that it does not have to be deprived of activity, since it possesses a performative force and thereby makes the spectator a co-author. The titular emancipation of the audience constitutes a change in the binary paradigm of thinking; it is a situation governed by the **equality of experience and intelligence** rule, where the artist does not believe that the spectator will decode his work in a planned and adequate way, nor that he is less wise or less sensitive. Thus, every spectator becomes a potential author, actor, translator and vice versa – and has an impact on the creation of the work of art. This fluidity of roles – for the first time strongly present in the Situationist International – today finds its reflection in the expansion of civil society idea, and, at the same time, in the **blurring of boundaries and linking of the roles of curator, producer, artist, critic or spectator**.

Serata futurista. Throw a tomato, throw an idea

"Dear friends, or maybe enemies" – this is how Marinetti would address his spectators during the famous **futuristic evenings** organized in theatres in Italy and all over Europe. Such evenings consisted of announcing manifestos and proclamations, reading poetry, as well as of public flag-burning and provoking the audience to act. The lights were turned on so that an anonymous observation of events would not be possible. In insolent and often arrogant attitudes of artists mark the **beginnings of the idea of participation in theatre**. Artists wanted to make spectators co-responsible for the event's dramaturgy. They would sell ten tickets for the same seat or divide the audience into free people and slaves, or the intelligent and the stupid. When the agitated spectators would throw tomatoes at the performers, they would reply, **"Throw an idea instead of a tomato, you idiot"**. Thanks to these procedures – from our perspective trivial and primitive – the spectator was faced with a **necessity to defend himself from the artist**, and by doing so, he would become part of the situation. As Boris Groys notices, futurists would direct situations in such a way that one could not stay outside of them. An evening at the theatre would turn into life. And even though today by participation we often understand conciliatory events organized in the spirit of **relational aesthetics** – its beginnings go back to confrontational methods in which **stage announcements intertwined with life**, and art was an element of a systemic and ideological change.

– This is a lousy film.
– And what have you done to make it better?
Jean-Luc Godard

Lehrstücke and Bertolt Brecht's theatre without audience

Brecht's teaching plays written between 1926 and 1933 were an attempt to radicalize and **modernize relations between stage and audience**. Brecht suggested breaking with the division between observational space and game space, and thus with the division into spectators and actors. The construction of the *Lehrstücke* to some extent reminds us of conceptions of drama that came later, where all participants perform a pre-prepared scenario, while simultaneously distancing oneself from it and verifying psychological and social theories. Such a situation, based on the **economy of experience**, was meant to help in the valorization of political and social concepts and lead to social change in the spirit of **Marxism**. What seems most interesting in *Lehrstücke* today is – as professor Andrzej Wirth first noticed – their performative potential. The teaching plays assumed not only critical thinking and a Brechtian "new way of looking" at a theatrical work, but also the participation of all participants. The progressiveness of the *Lehrstücke* is also based on their orientation towards the process, and not the product. From today's perspective, they become an **archeology of performative arts**, documentary theatre, the oeuvre of René Pollesch or Augusto Boal.

Offending the Audience – attempts of institutional critique

When criticizing the disillusionism of the Brecht's theatre, Peter Handke said that the most dialectical relation on stage becomes nothing more than a "Christmas tale". He suggested a reflection from the field of **institutional critique**, in which he negated theatre as an institution and a place for fabricating "reality", the pseudo-neutrality of the stage language and the automatic audience behaviour. Instead of writing an anti-theatrical essay, he wrote a play which became a form of a critique of the theatre of those times, questioning, among others, the **"imprisonment" of the audience** and the stage framework. *Offending the Audience* constituted an attempt to conduct tests with the participation of the audience, while detaching it from the mechanisms of reception and interpretation. Handke encouraged to **perform it in a different, random stage design** to complicate the situation. *Offending the Audience* is a **series of insults** directed at the spectators present in the theatre. Despite the arbitrary character of the play, the series of insults formulated by the actors usually works in a performative way, breaking illusions and demanding an emotional response and commentary on the subject of the relation between spectator, actor, and institutional theatre. The trend of institutional critique is vaguely present in the theatre itself, but it has adopted various performative forms in the field of visual arts. In a piece entitled *Museum Highlights* (1989), a New York artist, Andrea Fraser, would impersonate a museum guide, showing not so much the works of art themselves, as the **context and mechanisms** on which the institution was founded (plundering of exhibits, interior design attributable to colonial trade, etc.). In the field of contemporary dance, **Jérôme Bel** is one such institutional critic. His spectacle entitled *Veronique Doisneau* is based on a ballet dancer's monologue, who gives account of her tortures as the living background for *Swan Lake* in the Parisian Opera.

Allan Kaprow's audience elimination

Allan Kaprow, the American artist and creator of the notion of "happening", in his 1966 essay ***Notes on the Elimination of the Audience***, searched for such a way of experiencing the ordinary day through art which would deprive spectators of the consciousness of their role. The titular "elimination of the audience" is a situation where an audience does not know that it constitutes the audience – with the full assumption of participating in art: "It follows that audiences should be eliminated entirely. All the elements – people, space, the particular materials and character of the environment, time – can in this way be integrated. And the last shred of theatrical convention disappears," Kaprow wrote. He started with the simple suggestion of writing scripts for reality, where roles were given to potential participants, in the exact same way as during football matches, weddings, demonstrations, or religious ceremonies. **Happenings were supposed to offer life-like situations**: "A happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life". The happening understood in such a way is a classic term for participatory art, a source of reflection on the audience and its role.

Situationist *Vivre Sans Temps Mort!*

The French researcher Henri Lefebvre, the author of *Critique de la vie quotidienne (The Critique of Everyday Life)*, described the theory of moments – privileged, celebratory moments (e.g. love, meal, fun) which lend sense to repetitive existence and prevent alienation in life which has been appropriated by spectacle. Appeals pronounced later on by Situationists about creating situations were supposed to construct a temporary stage design meant to change reality, and, in effect, lead to a revolution of existence. Situationism International worked out its own methods of examining everyday life, such as psychogeography – examining and experimenting on urban life in terms of relations between the geographic environment and individuals, or drifting – the critical exploration of the city by getting lost and eradication, contrary to Benjamin's more passive notion of *flânerie*. These actions were supposed to turn cities from places of oppression into places of pleasure, and the free time was to be used for reflection and not passive consumption. Situationists appealed for **life without dead time (vivre sans temps mort)**, for the critical analysis of each moment and a refusal to contribute to the society of the spectacle. Situationist art therefore developed somewhere at the crossroads of architecture, urbanism and fight with boredom by means of **directing emotional moments**, often using the simplest life schemes. The radical, and often utopian, Situationist strategies includes one of the basic principles of participatory art – blurring the role of the audience, **transforming it into active, creative individuals**, as well as the conscious planning of free time. Situationists wanted not only for what is being watched to be interesting, but also **for the action's participant to be an interesting causal element within it**, thereby lending it new meanings.

Theatrical citizens

In the theatre of an inter-war reformer **Erwin Piscator**, the stage was supposed to imitate a political debate arena, where the public actively influenced the course of action. To stimulate dialogue between the stage and the audience, some of the actors was seated among the audience and they would voice their opinions about the medical, theological or social issues related to the content of the spectacle. It was about a commentary on the oppression of the proletariat and paragraph 218, which concerned abortion and was widely used during the crisis years in the inter-war period in Germany. The actors' statements encouraged the rest of spectators to actively participate. At the same time, the fate of the oppressed was presented on stage. This thesis-backed play would end with a **joint, democratic vote**, while the enthusiasm of the audience would often pour onto the streets in the form of a demonstration. In 1927, Piscator commissioned Walter Gropius to construct of a **Total Theatre**, where people placed in a common group could all become **life actors of Marxism**, and then transfer their civic and involved habits onto the streets. Nonetheless, the theatre was never created, and Piscator left for Moscow and then to the United States.

Physical dominance of the audience

Richard Schechner - the American director and theoretician, and then the founder of "performance studies" in the 1960s - would construct spectacles according to the democratic principle. *Dionisus in '69* was supposed to establish **equality among all those present** in a spectacle, but the emancipation of spectators often resulted in them overusing their freedom, offending actors, and thereby turning the entire situation turned into chaos. In his "forum theatre", the socially involved Brazilian director Augusto Boal introduced a person called the **spect-actor**. Someone from the audience was invited to the stage and actively participated in the presented drama. Theatrical experience would become a common experience, and audience would identify with their "representative", present on stage. Jerzy Grotowski and Jerzy Gurawski designed stage space which was to be watched by spectators only from behind a wall. Limiting the scope of vision and creating obstacles in the perception of the spectacle at the same time constituted a gesture which made the audience aware of their **ritualized comfort**. Tadeusz Kantor used to act in a similar way: in his play entitled *Nadobnisie i koczkodany*, he left the whole audience in a foyer. The doors opened onto the action space only from time to time. The British Forced Entertainment theatre began its spectacles by making the audience aware of their quantitative dominance in case of a physical confrontation.

The audience is us

In 2010, the Gessnerallee theatre in Zurich celebrated its 20th anniversary. The decision regarding the budget – and thus the existence of the theatre – is taken by the inhabitants through direct democracy. To show its gratitude, on the occasion of this anniversary the theatre organized an action entitled "We save Zurich". The building was closed, and the directors and artists worked with **organizations which form the essence of a city or society** – the voluntary fire brigade, swimmers' associations, allotment gardeners, IT specialists working on broadly accessible software, as well as other entities based on creativity, voluntary participation, social complexity and contribution towards the common good. "We save Zurich" is a gesture of coming out of the theatre and towards the civil audience of contemporary cities and societies.

This is Critique

Tino Sehgal is a choreographer who transferred his activity to the museum space, among others due to the relation with the spectator. Contemporary art is a field received by the spectator in an individual way, and not through a community. Apart from the immateriality of the arts, the direct contact with the spectator and the blurring boundaries of documentation and copyrights, Sehgal is also interested in contemporary dance as a domain which - being deprived of its own discourse - can think aslant. In several museum interventions, Sehgal focused on **museum guards as the first and direct audience** of a work of art, and at the same time as the "invisible" human elements of an exhibition. In *This is New* (2003), *This is Propaganda* (2004), or *This is Critique* (2008), Sehgal noticed that guards are inscribed into a gallery's landscape, and that they function like living objects; at the same time – contrary to the presented objects – they do not create meanings, **they seem to be less important than the artefacts** which they supervise. Seghal's choreographic installations made people aware of the mechanisms governing the habits of gallery audiences. Many of them would indifferently walk by a weltering guard, since he was not an object that they came to see. Others thought he might be a **doll or a robot**. By including guards in his game, Sehgal broadened the gallery space and the reception of art with a third dimension – the category of time which demanded from the audience that it reformulate its habits and thereby give everyone present the right to a **performative presence without justifying it by means of the presented world**.

Can you see what I see?

In her spectacle *If We Were Holding it Together*, Croatian choreographer Ivana Müller depicts **the power of the spectators' projection and the limits of their imagination**. Five motionless actors stand on stage for an hour, without once changing their randomly assumed position. One has open arms, the second is lying down, as if he had fallen, the third looks like is squatting for a moment. This painting - or, more precisely, this *tableau vivant* - is not subject to modification. Only the actors' muscles give way as, each passing minute, they fight gravity and their physical limits. The actors constantly ask for a commentary concerning who they could potentially be: a group of 9/11 suicide bombers, the Robin Hood gang or figures from a Monet painting. Each suggestion conditions the spectators' gaze and triggers their ability to project. The director and actors transfer **responsibility for creating a picture** of the situation onto a spectator.

The audience is a relation between strangers

Somebody said that audience is a relation between strangers. Générique (or "film credits") constitutes a scenario of a theatrical situation created on an open licence and accessible to everyone which performs this relation. The atmosphere, subject, temperature and length of an evening depend on the actors and spectators present. The situation is based on a simple rule – actors sitting on stage reply to **questions and commentaries concerning a fictional spectacle which never took place** and which was never seen by the audience. The conversation enables them to generate a narration of a spectacle which had never existed. Générique comes from the Website www.everybodystoolbox.net, which gathers games and discussions about participation, theatre created from the inside, conceptual and critical theatre, spectator emancipation or illusion negation.

Lecture–performance

Staged lectures are becoming a new genre on the crossroads of contemporary art and theatre. Artsists use the traditional form of speeches *ex cathedra*, questioning its formality and objectivity for the sake of **auto-reflection, invigoration of theory or the critical usage of knowledge in information society**. In the difficult relation of theatre and visual arts – marked, interchangeably, by rejection and fascination - such lectures **connect conceptualism and distance with a direct experience**, fiction with reality, the act of presenting and its critique. The form of *lecture-performance* is used, among others, by artists from the Middle East such as Walid Raad or Rabih Mroué, who tell a "different" history of Lebanon; choreographers Xavier le Roy and Jérôme Bel, who replace dance with philosophical talk; and the artist Fia Backström, who deconstructs political marketing; theoreticians such as Jean-Yves Jouannais, who tells of his work on the subsequent entries of the *Encyclopedia of War*; scientists who try to transmit their knowledge in a spectacular manner, using on such Websites as **www.ted.com**; curators tired with routinized conferences like Vit Havránek; or finally the collective called *The Yes Men*, which uses **guerilla communications.** The Portuguese artist Ricardo Valentim also has an idea to stage dead time just before the lecture – when a ritual of pronouncing a statement has not yet started, and the audience is not yet ready for reception. This dead moment of rupture - these three minutes before - become, in Valentim's staging, a looped situation of waiting for something that will never happen. The artist discreetly points to the comers as those conditioning the authorship of the situation.

Performative turn

The performative turn is a tendency - present in recent years - to view the world and human activity as a cultural performance, which at the same time redefines the notion of the audience. The creators of performance studies, Marvin Carlson and Richard Schechner, **analyse all human activity** as performance, starting with everyday activities and passing through the world of institutions, religion, rituals, street life, right until choreography examining cultural presence and the significance of man. The American researcher John McKenzie finds that **performance** is a spectacle or social convention **of a critical character**, or even a revolutionary one, which undermines the existing order. In the book *Perform or Else*, he describes *performance* as the present, possible element of disobedience - this why the Challenger disaster is for him a *performance* which undermined man's faith in taming the cosmos. In a cultural performance (our life) understood as such, the role of the audience is simple: **we are simultaneously spectators and co-authors of reality**. The whole trend of documentary theatre is concerned with reality understood in this way. The German collective called Rimini Protokoll invited spectators to participate in the annual meeting of the Mercedes-Benz supervisory board as a citation from reality. Spectators present at the event witnessed decision-making with a global reach. They were witnesses thanks to whom the serious dimension of the decision-makers' meeting was placed in performative brackets.

There is always someone there

The American researcher Peggy Phelan ascribes a subversive, unmediated, uncommoditized character only to live experience, saying that **only memory is able to store performances** and the force of individual experience. But what is individual experience in an Internet society, where the role of audience takes on new, as yet undefined meanings? The audience becomes omnipresent and invisible. It is always active and always deprived of responsibility. One can enter and exit the Internet in a carefree way. There is no ritual of hello and good-byes. **Temporary absence on-line** – as Zygmunt Bauman notes – **passes unnoticed**, since there is always somebody else who is present. There is always someone from among virtual audience who is watchful. There is always someone there.

Actor substitution agency

The French actress Johanna Korthals Altes created the **International Substitution Agency** (AIR – *Agence Internationale de Remplacement*). She takes on the role of everyone – curators, directors, officials – whom due to one reason or another, cannot be present at a meeting. And even though they are irreplaceable, **there absence may take on a different form of presence**, finally giving the actors a possibility to play life roles, and giving public a possibility to be reflected in them.

Curator inside a spectacle

In a spectacle *Cosmos*, directed by Renate Jett and staged by Warsaw's New Theatre (Nowy Teatr) the **traditional role of a dramatist will be replaced by a curator**. The curator inside a spectacle will be a person responsible for **"entering" the spectacle's tissue** and creating his own discourse in broader frames of representation. The dramatist – as a translator between director, actors and spectators – is an obsolete term, belonging to the theatrical order of the period preceding the post-dramatic epoch, usurping knowledge for which all people working on a spectacle should be co-responsible.

Izabela Kowalczyk | Teatr w dobie kultury konwergencji

Dzisiejsze rozumienie kultury akcentuje jej wewnętrzne sprzeczności, ambiwalencję, przenikanie się różnych gatunków, zaprzeczenie podziałowi na kulturę wysoką oraz niską, a także aktywne uczestnictwo odbiorców. Dzisiaj myśląc o sztuce, nie kojarzymy jej już z pięknem, chociaż przez długi czas to ono właśnie stanowiło jej istotę. W połowie XVIII wieku Charles Batteux stworzył definicję sztuk pięknych, wskazując, że sztuki te naśladują naturę, w tym znaczeniu, że wybierają z niej to, co piękne (*Sztuki piękne sprowadzone do jednej zasady,* 1747, Paryż). Piękno stało się cechą istotną i wyróżniającą sztuki. Batteux zaliczył do nich 7 sztuk: malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, poezję, wymowę oraz taniec. Do sztuk pięknych zaliczano również teatr jako sztukę słowa. Należy jednak podkreślić, że wszystkie te gatunki funkcjonowały oddzielnie, miały własne gatunkowe cechy i nie sposób było ich ze sobą pomylić. Według definicji z okresu 1750–1900 sztuka była rozumiana jako wytwarzanie piękna. Pojęcie piękna było zastępowane też przez „przeżycie estetyczne". Sztuka miała prowadzić do uwznioślenia widzów, choć ci, według Kantowskiej definicji przeżycia estetycznego, nie powinni angażować się osobiście w jej odbiór.

Około 1900 roku okazało się, że definicja sztuki zakładająca, że jest ona wytwarzaniem piękna, zdezaktualizowała się. Kwestie sporne pojawiły się już w XIX wieku, wraz z rozwojem takich gatunków, jak plakat, fotografia, kabaret. Choć zaliczano do sztuki muzykę, to już nie farsy i operetki, podobnie jak muzykę taneczną (np. walce Straussa), którym brakowało powagi. Jak gdyby, jak pisał Władysław Tatarkiewicz, o przynależności do sztuki stanowił poziom powagi i moralności.

W XX wieku pojawiło się wiele sprzecznych ze sobą definicji sztuki, sztuka zaczęła sama siebie kwestionować, pojawiły się też definicje paradoksalne (np. „sztuka jest definicją sztuki" Josepha Kosutha). Pisano, że definicja sztuki jest niemożliwa, że artyści „zawsze mogą stworzyć rzeczy, jakich nie było, dlatego warunki sztuki nie mogą być wymienione w sposób wyczerpujący" (Moritz Weitz). Według niektórych teoretyków podstawowym błędem estetyki była w ogóle próba definiowania sztuki, bo przecież nie ma cechy, która byłaby cechą wspólną wszystkich dzieł sztuki. Sztuki w XX wieku zaczęły eksperymentować z rzeczywistością, zawłaszczać ją, poddawać w wątpliwość swoje własne granice, między innymi poprzez łączenie się z innymi gatunkami artystycznymi. Zbliżeniu do siebie uległy sztuki plastyczne oraz teatr, czego wyrazem stały się takie nurty, jak happening i performans. Obecnie mówi się o gatunkach hybrydowych. Artyści plastycy tworzą swoje prace jako spektakle, jak chociażby Katarzyna Kozyra, która występowała na deskach europejskich teatrów w przedstawieniach z cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003–2006), wkraczają do widowisk teatralnych, jak grupa Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak) dokonująca zawirusowania teatru (*Wirus w spektaklu,* 11.02.2006), wkraczając na scenę przedstawienia *Magnetyzm serca* (według *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry) w TR Warszawa i wzywając widzów do zmiany kierunku przedstawienia. Akcja ta odbyła się w ramach projektu kuratorskiego *Akcje* Joanny Warszy, w którym chodziło właśnie o konfrontacje performerskich działań z pola sztuki z działaniami z obszaru teatru. Reżyser spektaklu Grzegorz Jarzyna (występujący pod pseudonimem Sylwia Torsh) zgodził się na to działanie rozbijające zupełnie strukturę spektaklu, mające w sobie coś w rodzaju artystycznej partyzantki. Wkroczenie na scenę i zajęcie jej odbyło się właśnie w sposób partyzancki, jeśli nie wręcz terrorystyczny.

Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak zaprezentowały najpierw sposób, w jaki poddały się charakteryzacji, łącznie z goleniem głów i założeniem blond peruk, przybierając tym samym inną tożsamość. Założyły szykowne, eleganckie sukienki i, jakby dla niepoznaki, każda z nich prowadziła na lince białego, ufryzowanego pudla. Ich wejściu na scenę towarzyszyło zamieszanie, związane z wypuszczeniem świecy dymnej, co kojarzyć się mogło z jakimś aktem terroryzmu (na przykład z wydarzeniami w teatrze na Dubrowce w Moskwie w październiku 2002 roku). Zmusiło to publiczność do porzucenia zainteresowania spektaklem. Widzowie poproszeni o wydawanie poleceń performerkom znaleźli się w sytuacji sprawczości. Z kolei aktorzy, uprzedzeni o tej interwencji, mieli grać dalej i starać się nie zwracać uwagi na działania grupy Sędzia Główny. Akcję tę można także przyrównać do różnego rodzaju psychologicznych eksperymentów, badających, jak zachowują się ludzie dysponujący władzą, zwłaszcza, jeśli są na to nieprzygotowani, jeśli ta władza pojawia się w sposób zupełnie przypadkowy i pojawia się możliwość jej rozmaitych nadużyć. Tego problemu dotyczyło też *Powtórzenie* Artura Żmijewskiego (2005), odwołujące się do słynnego eksperymentu ze Stanford przeprowadzonego przez Philipa Zimbardo w 1971 roku i będące również przykładem pracy należącej do gatunków hybrydowych, łączących sztuki plastyczne i teatralne, film, reportaż, reality TV, a także eksperyment psychologiczny czy akcję społeczną.

Prace Sędzin Głównych oraz Żmijewskiego łączy to, że obie dotyczą zachowań człowieka w teatrze życia codziennego. Metaforę tę stworzył Erving Goffman próbując wniknąć w istotę ludzkich zachowań. Udowadniał on, że natura jednostki wynika z jej grupowych związków, zaś na jej wyrazistość składa się wrażenie, jakie chce ona wywrzeć oraz wrażenie, jakie wywołuje. Jednostka może przekazywać o sobie informacje nieprawdziwe, posługiwać się fałszem bądź symulacją. Występ jednostki na scenie społecznej jest asymetryczny, gdyż może ona kontrolować własny przekaz, ale nie ma kontroli nad wrażeniem, jakie wywiera. Totalność instytucji, jaką jest społeczeństwo polega na tym, że nie mamy możliwości ucieczki, jesteśmy więc skazani na ciągłą grę, to właśnie poprzez grę odtwarzamy konwencje społeczne.

Ważne jest tu założenie, że nasze zachowania są w zasadzie nieustanną grą, przy czym musimy pamiętać o ambiwalencji – zarazem kontrolujemy tę grę (kontrolując nasze zachowania, próbując panować nad wrażeniem, jakie wywieramy), jak i jesteśmy ograniczeni uprzednio istniejącymi konwencjami społecznymi (do których musimy się dopasować).

Sędziny swoim przewrotnym działaniem, w którym odwołały się do gry i symulacji, ale po to, aby dokonać zaburzenia samego systemu, podobnie jak w innych tworzonych przez siebie akcjach, bezpośrednio zaatakowały te konwencje oraz nasze przyzwyczajenia związane z odbiorem sztuki, ale także z ludzkimi reakcjami i zachowaniami. W akcji-performansie *Wirus w spektaklu* niektóre polecenia wydawały się dość okrutne zarówno dla performerek, jak i dla aktorów. Okazało się, że niektórzy widzowie nie są już zainteresowani spektaklem i domagają się na przykład udaremnienia gry jednej z aktorek, zejścia ze sceny aktorów i wejścia na nią publiczności, czy też zdjęcia butów aktorom. Aktorzy, mimo tych wszystkich interwencji, starali się grać dalej, co jeszcze bardziej podkreślało absurdalność całej sytuacji.

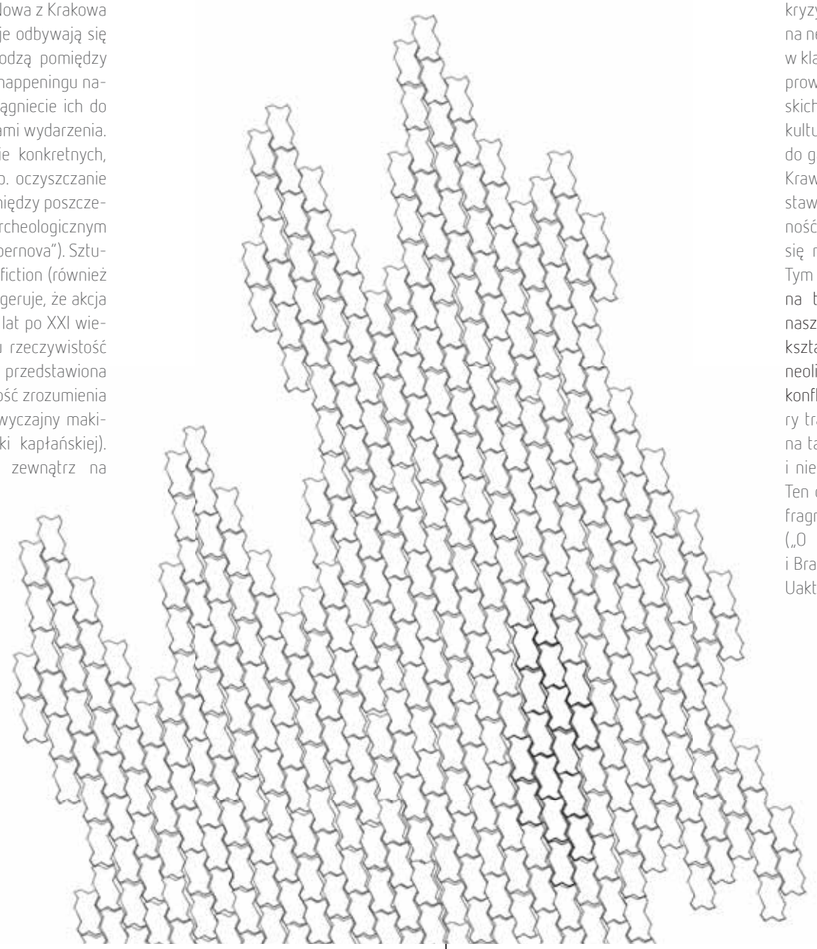
Jak napisał Łukasz Ronduda: „Ostatnio daje się zauważyć proces specyficznego »przechodzenia« artystów z pola sztuk wizualnych do »silniejszych« form kultury. […] Należy podkreślić, iż artyści w toku swych interdyscyplinarnych wędrówek w subwersywny sposób aktualizują dyskurs sztuki współczesnej (z którego się wywodzą) w obrębie nowych dla nich języków kulturowych (które przejmują). Sytuacja zdaje się być ożywcza dla wszystkich uczestników tej wymiany".

O próbie przewartościowania granic sztuki i testowaniu artystycznych konwencji pisał też Adam Mazur w odniesieniu do *Powtórzenia* Artura Żmijewskiego (wersja kinowa, 2006) oraz *Summer Love* Piotra Uklańskiego (2006), wskazując, że rozsadzanie granic sztuki w stronę innych gatunków (w tym przypadku – kina) ma na celu oderwanie działań artystycznych od hermetycznego kontekstu galerii (a w szerszym planie historii sztuki) i zwiększenia społecznego oddziaływania sztuki. Testowanie własnych granic przez sztukę prowokuje w tym przypadku do stawiania podstawowych pytań o to, czym jest dzisiaj sztuka i jaka jest jej relacja do rzeczywistości, a także, jaka jest rola widzów. Jednakże nie tylko artyści plastycy kwestionują granice sztuki, wymiana ta działa również w drugą stronę. Twórcy teatru wykorzystują zdobycze sztuk plastycznych, jak choćby zdynamizowanie przestrzeni oraz włączenie do akcji publiczności. Przedstawienie teatralne staje się bliskie happeningowi, w którym bardzo istotna jest „przedziałowa" struktura wydarzenia. Eliminuje się hierarchiczną strukturę pokazu na rzecz struktury równorzędnej, gdzie wszystkie elementy happeningu są równie ważne. Akcje są tu jasno wyodrębnione, często dzieją się symultanicznie. Uległa też zasadniczej zmianie relacja między przedstawieniem i publicznością. Widzowie wciągani są w akcję, stają się aktywnymi uczestnikami wydarzeń, zmuszani są do zmiany miejsca i przechodzenia pomiędzy poszczególnymi częściami happeningu.

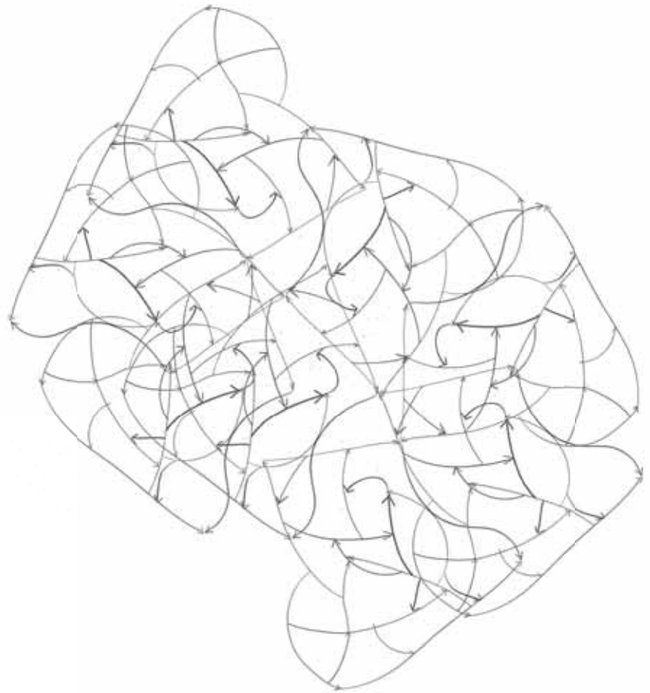
Jeden z najbardziej charakterystycznych happeningów (*18 Happenings in 6 Parts*) przeprowadził Allan Kaprow w październiku 1959 roku w nowojorskiej Reuben Gallery. Wśród wykonawców znaleźli się między innymi Red Grooms, Dick Higgins, George Segal. Na ten happening złożyły się różne gatunki artystyczne. Wprowadzone zostały duże konstrukcje ścienne z półprzezroczystej folii plastikowej, które wyodrębniły trzy wnętrza stanowiące miejsca symultanicznie rozgrywających się akcji. Wykorzystano tu też malowidła, ruchome rzeźby na kołach, muzykę konkretną złożoną ze szmerów; monologi, projekcje diapozytowe oraz taniec. Cała akcja podzielona była na 6 następujących po sobie części, a każdą część tworzyły trzy równoległe happeningi. W ten sposób powstało 18 happeningów. Również w innych happeningach tego artysty oraz twórców takich jak Robert Whitman, Jim Dine, Cleas Oldenburg, Robert Morris wykorzystywano przedziałową strukturę wydarzenia, a akcje odbywały się często w miejscach niebędących tradycyjnymi salami ekspozycyjnymi (np. w stolarni czy na złomowisku starych samochodów). Warto zauważyć, że współcześnie ta przedziałowa struktura wydarzenia wkracza również do samego teatru. Przedstawienie *Supernova. Rekonstrukcja* na podstawie wyimaginowanego spektaklu *Supernova* Zsolta Zeldunga w wykonaniu teatru Łaźnia Nowa z Krakowa podzielone jest na 10 interwałów, akcje odbywają się symultanicznie, zaś widzowie przechodzą pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami i jak w happeningu następuje ich uaktywnienie poprzez wciągniecie ich do akcji, uczynienie aktywnymi uczestnikami wydarzenia. Widzowie proszeni są o wykonywanie konkretnych, nieraz absurdalnych, czynności, jak np. oczyszczanie czy zmienianie aury. Poruszają się pomiędzy poszczególnymi interwałami jak w muzeum archeologicznym (tu określonym „Muzeum spektaklu Supernova"). Sztuka ta korzystając z konwencji science-fiction (również nietypowej dla tradycyjnego teatru) sugeruje, że akcja toczy się w dalekiej przyszłości (1200 lat po XXI wieku), a widzowie poznają dzięki niemu rzeczywistość początku XXI wieku, choć jest ona przedstawiona w sposób, który wskazuje na niemożność zrozumienia zachowań ludzi z naszej epoki (np. zwyczajny makijaż określany jest nakładaniem maski kapłańskiej). Pojawia się sugestia spojrzenia z zewnątrz na naszą rzeczywistość, poznania jej podstawowych wyróżników, jakimi są wojny i terroryzm (nazwane tu „apokalipsą spełnioną"), uczucie tłoku czy strach (to nieznane już ludziom przyszłości odczucie objaśniane jest w części „O pojęciu lęku mówi Corny Cinek"), ale również poznania podstawowych przyjemności, jak np. dotyk czy zaciąganie się dymem z papierosa. W jednej z części, przy tzw. homoskanerze, aktorka objaśnia, że ludzie na początku XXI wieku byli podzieleni na *homo sapiens*, którzy działali w podstawowej komórce społecznej, jaką była firma oraz na neandertalczyków, do których należeli ludzie bezdomni, artyści i niektórzy naukowcy, posiadający genom bezdomności. W latach 2011–12 doszło do zamieszek, które związane były z wielkim kryzysem gospodarczym, zaś agresja skupiła się na neandertalczykach, których proponowano zamknąć w klatkach razem ze zwierzętami. Uprzedzenia rasowe prowadziły między innymi do podpaleń wiosek cygańskich, w obronie neandertalczyków stanęli zaś ludzie kultury, którzy publicznie ogłosili swoją przynależność do gatunku *homo neandertalis* (w Polsce – Krzysztof Krawczyk, Doda i Violetta Villas). W ten sposób przedstawienie to akcentuje przede wszystkim absurdalność naszej rzeczywistości, zmusza do zastanowienia się nad zmianami, które przynosi nam globalizacja. Tym samym uaktywnienie widzów zrozumieć można także jako wezwanie do odpowiedzialności za naszą rzeczywistość, wezwanie do jej świadomego kształtowania, a także krytycznego spojrzenia na neoliberalny świat oraz produkowane przez niego konflikty, wykluczenia, dehumanizację człowieka, który traktowany jest, jak pisał George Ritzer, jak towar na taśmie montażowej, ma działać sprawnie i szybko i nie potrzebuje już interakcji z drugim człowiekiem. Ten ostatni problem w spektaklu *Supernova* pokazuje fragment monologu o Elżbiecie pracującej w rzeźni („O życiu psychicznym Elżbiety Wolskiej-Wasiuk i Bractwie Tych, którzy Czynią mówi Orlotta Falcone"). Uaktywnienie widzów następuje również w inscenizacjach *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (reż. Paweł Łysak, Teatr Polski w Bydgoszczy) oraz *Kartoteki* Tadeusza Różewicza (reż. Michał Zadara, Wrocławski Teatr Współczesny). W obu tych spektaklach zrezygnowano z tradycyjnego podziału na widownię oraz scenę, aktorzy pojawiają się pomiędzy widzami, przechadzają się i siadają obok nich. W *Sprawie Dantona* widzowie wchodząc na przedstawienie, gdzie aktorzy tańczą, wykrzykują coś, piją, mogą mieć wrażenie, jakby uczestniczyli w jakiejś hucznej imprezie, obficie zakrapianej alkoholem. Otrzymują też na początku poczęstunek. Stają się więc od samego początku bardziej uczestnikami wydarzenia, niż obserwatorami. Podobnie dzieje się w *Kartotece*. Przedstawienia toczące się we wszystkich miejscach, akcje rozgrywające się także za plecami widzów, nie dają im poczucia komfortu. Atmosfera podniecenia, zagrożenia, strachu udzielić powinna się także widzom, powinni ją odczuć poprzez własne ciała, zmuszeni do zajmowania niewygodnych pozycji, przesuwania się, zmieniania miejsc, a także do ciągłej czujności.

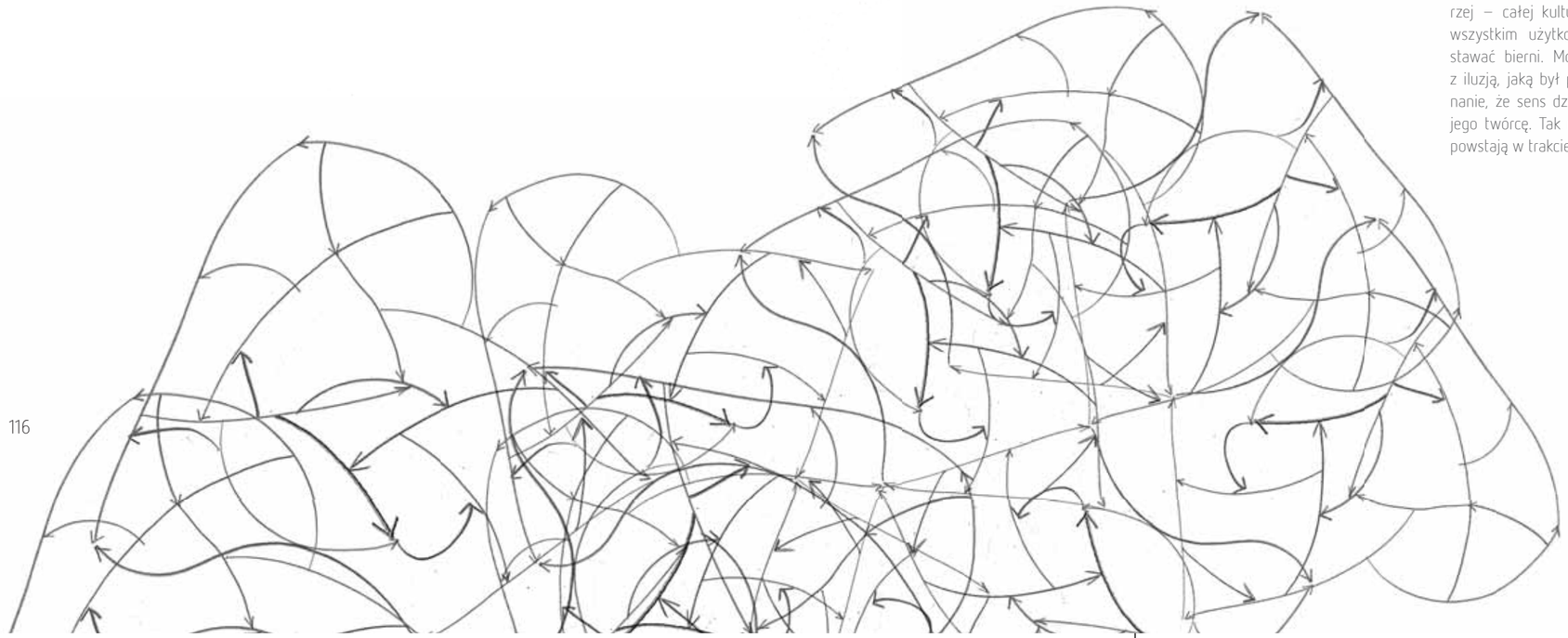
Tadeusz Kantor mówił, że do teatru nie wchodzi się bezkarnie, przeświadczony był również o tym, że w obliczu dehumanizacji, którą przyniosła II wojna światowa, sztuka nie może już dawać schronienia i wytchnienia, trzeba raczej dotrzeć do piekła i je spenetrować. Uważał, że sztuka i iluzja w obliczu szalejącego wokół terroru stały się bezużyteczne: „A oto moja (i nasza) odpowiedź: nie ma dzieła sztuki, nie ma więc świętej iluzji, nie ma funkcji świętego przedstawienia. Jest tylko przedmiot wydarty z życia i z rzeczywistości. Nie ma miejsca artystycznego, jest miejsce realne". Dlatego twórca ten zaproponował przeniesienie realności, zarówno do swojej sztuki, jak i do teatru. Niektórzy twórcy chcą, aby sztuka teatralna zwróciła uwagę na grozę rzeczywistości, tę grozę powinni odczuć również widzowie.

Zmarła tragicznie Sarah Kane w odniesieniu do swych



dramatów mówiła: „Moja sztuka jest tylko cieniem rzeczywistości, która jest znacznie trudniejsza do zniesienia". W nurtach krytycznych pojawiających się w sztukach plastycznych oraz teatralnych mamy do czynienia z eksploatowaniem obszarów marginalnych, uderzaniem w kulturowe tabu, odsłanianiem mrocznych stron egzystencji. To wszystko, co negatywne, mroczne powinno zostać bezpośrednio odebrane przez widzów. Dlatego sztuka nie może im już zapewniać poczucia bezpieczeństwa. Również widzowie powinni dotrzeć na samo dno wyobraźni, spojrzeć w otchłań piekła, o którym mówią omawiane spektakle. Jednakże zmiany w sztuce oraz teatrze, uaktywnienie widzów, popularność nurtów krytycznych, prace artystyczne wkraczające w przestrzeń publiczną, próbujące w niej coś zmienić, bądź naprawić, mogą mieć również związek z tworzącą się obecnie kulturą uczestnictwa. W 2006 roku Henry Jenkins zaproponował pojęcie kultury konwergencji, zauważając, że obecnie stare i nowe media wchodzą w coraz bardziej skomplikowane związki i interakcje, zaś każda opowieść czy zdarzenie artystyczne prezentowane są poprzez różne dostępne kanały informacyjne i platformy medialne. Jenkins stworzył również w tym czasie pojęcie kultury partycypacyjnej. Obserwował on zmiany zachodzące w internecie typu Web 2.0 oraz coraz większą aktywność jego użytkowników jako twórców blogów czy innych stron internetowych, uczestników forów dyskusyjnych, członków portali społecznościowych typu Facebook czy MySpace, twórców własnej produkcji prac czy filmów wrzucanych na serwisy w rodzaju YouTube'a. Użytkownicy internetu sami wybierają to, co im najbardziej odpowiada, nadają kształt kulturze czy informacjom, z których korzystają. Na zasadzie *adbustingu*, *culture jamming* czy remiksu kulturowego kultura ulega ciągłym przetworzeniom, podważane są dominujące treści, dawne produkty kulturowe pojawiają się w zupełnie nowej interpretacji. Powstaje w ten sposób pełna sprzeczności Kultura 2.0, nierespektująca granic gatunkowej przynależności,





odrzucająca zasadę *decorum* oraz dokonująca subwersywnego „przepisania" dawnych utworów (bezpośredni wpływ tego działania na teatr możemy obserwować również poprzez nowe interpretacje dawnych utworów, czego znakomitym przykładem jest omawiana tutaj *Sprawa Dantona*). Obecnie każda informacja może zostać skomentowana przez użytkowników internetu. Tworzą oni sieć sprzecznych, różnorodnych, niekoherentnych znaczeń. Każdy z uczestników internetu jest już nie tylko biernym odbiorcą, ale również aktywnym uczestnikiem, komentatorem, krytykiem, ekspertem, zyskuje możliwość wypowiadania się. Powstaje w ten sposób „demokracja semiotyczna", w której każdy ma władzę definiowania siebie oraz określania swojego świata. Popularność zyskuje tzw. dziennikarstwo obywatelskie, współtworzenie wspólnych zasobów wiedzy (np. Wikipedii), w internecie kwitną akcje obywatelskie, ma miejsce nawoływanie do bojkotów konsumenckich, podpisywane są petycje, a na portalach społecznościowych uczestnicy zwołują się na akcje mające odbyć się w rzeczywistości realnej. To tutaj więc rozwija się społeczeństwo obywatelskie i kultura partycypacyjna. Te formy zaś w sposób znaczący oddziałują na tradycyjne gatunki kultury.

Dlatego też tak radykalnie zmienia się model odbiorcy, zarówno sztuk plastycznych, jak i teatru, ale też szerzej – całej kultury. Odbiorcy stają się dziś przede wszystkim użytkownikami kultury, nie chcą pozostawać bierni. Można zresztą powiązać to również z iluzją, jaką był postulat biernego odbioru i przekonanie, że sens dzieła tworzony jest wyłącznie przez jego twórcę. Tak naprawdę znaczenia dzieła zawsze powstają w trakcie odbioru i każdy z odbiorców nadaje temu dziełu nieco inne znaczenia. Odbiorca staje się więc użytkownikiem, który coraz bardziej kontroluje i kreuje znaczenia, jak działo się to w przywołanej wcześniej akcji *Wirus w spektaklu* grupy Sędzia Główny. Oczywiście akcja ta pokazała, że niekiedy nie bardzo wiemy, jak wykorzystać możliwość bycia aktywnym, bezpośredniego kształtowania znaczeń danego wydarzenia. Kultura 2.0 krytykowana jest jako płytka, zawierająca w sobie wiele utworów pozbawionych jakiejkolwiek wartości artystycznej, jako kultura egocentryzmu, samouwielbienia, a także podglądactwa. Nie powinno to zbytnio dziwić, nie do końca wiemy bowiem, jak użytkować tę kulturę, jak korzystać z danych nam możliwości. Ciekawe zresztą, że artystki z grupy Sędzia Główny odwołały się do metafory wirusa komputerowego, dokonały swoistego wtargnięcia w system, próby jego przejęcia czy choćby tylko zepsucia pewnych zastanych w nim mechanizmów. Wirus zaś zawsze jest tym, co uświadamia, jak działa system, pokazuje jego słabości oraz jego pozorną stabilność. Najważniejsze jest więc to, czy odbiorcy będą chcieli dzieło „użytkować" i w jaki sposób. Również teatr w dobie konwergencji każe zadać pytanie o kwestię „użytkowania" kultury, o jej użyteczność, także społeczną. Zmusza do zastanowienia nad rzeczywistością, nad funkcjonującymi w niej mechanizmami opresji, a także nad tym, w jaki sposób można poszerzać obszar wolności. Wydaje się, że właśnie w tym kierunku zmierzać będzie kultura, która będzie ulegać coraz większej hybrydyzacji oraz kłaść nacisk na uaktywnienie odbiorców (czy raczej właśnie użytkowników kultury).

Izabela Kowalczyk – historyczka sztuki, krytyczka i publicystka. Pracowniczka naukowa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* oraz *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* Redaktorka internetowego pisma Artmix. Prowadzi blog strasznasztuka.blox.pl.

Today's understanding of culture accentuates its internal contradictions, ambivalence, intertwining of different genres, and active participation of recipients. It also negates the divison into high culture and low-brow culture. When thinking about art today, we no longer associate it with beauty, even though the latter had long constituted the essence of art. In the mid-18th century, Charles Batteux created a definition of fine arts, indictaing that these arts imitate nature, in the sense that they choose from it that which is beautiful (*The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, 1747, Paris). Beauty became an essential and distinctive feature of art. Batteux distinguished seven types of art: painting, sculpture, architecture, music, poetry, oratory and dance1. Theatre was also included in the fine arts as an oratoric art. Nevertheless, it is worth highlighting that all genres functioned separately, having their own genre-specific features. Thus, it was not possible to mistake one art for another. According to the definitions from the period between 1750 and 1900, art was understood as the production of beauty. The notion of beauty was also replaced by "aesthetic experience". Art was supposed to lead to the sublimation of spectators, even though the latter, according to the Kantian definition of aesthetic experience, should not engage personally in its reception.

Around the year 1900, it turned out that the definition which assumed that art consists of the production of beauty became outdated. Debatable issues had emerged already by the end of 19th century, together with the development of such genres as poster art, photography, and cabaret. Despite the fact that music was included in the arts, operettas and farces were not, similarily to dance music (e.g. Strauss's waltzes) since they lacked seriousness. In a way – as wrote Tatarkiewicz – the degree of seriousness and morality were decisive in ascertaining whether a given work belongs to art.

In the 20th century, there emerged many conflicting definitions of art, and art started questioning itself, with paradoxical definitions also arising (e.g. "art is the definition of art" – Joseph Kosuth). It was stated that the definition of art is impossible, and that artists "can always create things which never existed, thus the conditions of art cannnot be enumerated in a exhausting way" (Moritz Weitz). According to some theoreticians, the fundamental mistake of aesthetics was the very attempt to define art, for it does not possess a feature which would be common to all works of art. Arts in the 20th century started experimenting with reality, appropriating it, and questioning its own borders by, among others, combining different artistic genres. Visual arts and theatre became more closely connected, a thought expressed in tendencies such as happenings and performance art. Currently, we talk of hybrid genres. Visual artists create their works as theatre performance. Examples include Katarzyna Kozyra, who appeared in European theatres in shows from the series *In Art Dreams Come True* (2003-2006); visual artists made their way into theatre shows: the Sędzia Główny group (Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak) introduced a viral environment to theatre (*Virus in the Performance*, 11.02.2006), by entering the stage during the performance of *Magnetyzm serca* (Magnetism of the Heart, based on *Śluby Panieńskie* (Maiden Vows) by Aleksander Fredro) in Warsaw's Rozmaitości Theatre and encouraging spectators to alter the course of the performance. This action was conducted within the framework of the Actions project curated by Joanna Warsza, and was aimed at confronting art-related performance actions with theatrical activity. The director of the theatrical performance – Grzegorz Jarzyna (functioning under the pen name of Sylwia Torsh) agreed to this action, which completely demolished the structure of the show, and possessed the characteristics of an artistic guerrilla action. Entering the scene and taking it over was done in guerrilla-like, if not terroristic, fashion.

Firstly, Karolina Wiktor and Aleksandra Kubiak presented their make-up procedure, including shaving their heads and donning blond wigs, thereby adopting a different identity. They wore chic and elegant dresses and, as if remain unrecognized, each of them held a white, combed poodle on a leash. Their entrance onto the stage was accompanied by huge commotion linked to the ignition of a flare, which could be associated with a terrorist act (e.g. the Dubrovka theatre attacks in Moscow in October 2002). It forced the public to loose their interest in the spectacle. Spectators were asked to give orders to the performers and thus found themselves in a causal position. The actors, however, had been warned about this intervention, and were supposed to continue acting without paying much attention to the actions of Sędzia Główny. This action can be compared to various psychological experiments which examined how people behave in a situation of power, especially if they are not prepared for this task and this power appears by chance, bringing with it the possibility of a number abuses. Artur Żmijewski's *Repetition* (2005) also concerned this issue, referring to the famous Stanford experiment conducted by Philip Zimbardo in 1971, another example of the hybrid genre combining visual and theatrical arts, reality TV, as well as the psychological experiment or social action.

What the works by Sędzia Główny and Żmijewski have in common is that they both refer to human behaviour in the theatre of everyday life. This metaphor was coined by Erving Goffman while trying to investigate the essence of human behaviour. He argued that an individual's nature results from his connections to a group, and that its distinctivness is composed of the impression it wants to achieve, and the impression it achieves. An individual may convey untrue information about himself, using false behaviour or simulation. The performance of an individual on the social scene is asymmetric, since he can control his own message, but has no control over the impression it makes. The totality of the institution of society relies on the fact that we have no possibility to escape, and as such we are forced to participate in a never-ending game. It is through this game that we reenact social conventions. The importance here lies with the assumption that our behaviours are essentially a never-ending game, but we must not forget its ambivalence – we simultaneously control the game (by mastering our behaviour and trying to control impressions we make), and are limited by preexisting social conventions (by which we must abide). Sędzia Główny – with their deceitful behaviour, in which they referred to games and simulations for the purpose of interfering with the system, analogically to other actions undertaken by them – they directly attacked these conventions and the habits connected to our reception of art, but also to people's reactions and behaviours. In their performance action, *Virus in the performance*, some of the orders seemed rather cruel both to performers and actors. It turned out that some of the spectators were no longer interested by the spectacle, and e.g. demanded that one of the female actors quit the performance, that the actors leave the stage and the public enter, or that the actors have their shoes taken off. Despite all these interventions, the actors tried to continue performing, which highlighted the absurdity of the situation even more.

As Łukasz Ronduda wrote, "Recently, one may observe the process of a specific "shift" of artists from visual arts to "stronger" forms of culture. (...) It should be emphasized that in the course of their interdisciplinary wanderings, artists subversively update contemporary art discourse (from which they originate) in the framework of the cultural languages new to them (which they adopt).

The situation seems to envigorate all of the participants of this exchange". Adam Mazur has also written about the attempt to reevaluate the borders of art and test artistic conventions, referring to Artur Żmijewski's *Repetition* (cinema version, 2006) and Piotr Uklański's *Summer Love* (2006), showing that bursting the banks of art towards different genres (in this case - cinema) is aimed at hedging artistic action from the hermetic context of the gallery (and, more broadly, of the history of art), as well as broadening the social impact of art. In this case, art's testing of its own limits poses the basic questions on what is art today, what is its relation to reality, and what is the role of the spectator. Nevertheless, it is not only visual artists who question the borders of art: this exchange works both ways. Theatrical creators use the achievements of visual arts, such as the dynamization of space and the inclusion of the audience into an action. Theatre performance approaches the happening, in which the "compartamental" structure of event is very important. The hierarchical structure of the show is eliminated and replaced by an equivalent structure, where all the elements of the happening are equally important. The actions are clearly separated here, and often take place simultaneously. The relation between performance and public has also undergone significant changes. Spectators become involved in the action, are active participants in the events and are forced to change their places, and pass from one part of the happening to another.

One of the most characteristic happenings (*18 Happenings in 6 Parts*) was conducted by Allan Kaprow in October 1959 in the Reuben Gallery in New York. The performers included Red Grooms, Dick Higgins, and George Segal. This happening was composed of different artistic genres. Large wall constructions made of semi-transparent plastic foil were set up, which divided the space into three interiors, constituing spaces for simultaneously ongoing actions. Paintings, mobile sculptures on wheels, a specific form of music composed of murmurs, monologues diapositive projections, and dance elements were also used. The whole action was divided into six succesive parts, and each part was composed of three parallel happenings. In this way, 18 happenings were created. In the other happenings by this artist and other, such as Robert Whitman, Jim Dine, Cleas Oldenburg, and Robert Morris, the compartamental structure of events was implemented, and actions often took place in places which were not exhibition halls in traditional sense of the term (e.g. a wood shop or a scrapyard). It is worth noting that currently this compartamental structure of event is also entering theatre itself. The performance entitled *Supernova. Reconstruction* – based on the imagined performace of *Supernova* by Zsolt Zeldung, perfomed by the Łaźnia Nowa theatre from Kraków – is divided into 10 intervals, the actions take place simultaneously, whereas spectators pass from one event to another, and get involved in the action, just like during a happening. Spectators are asked to perform specific and at times absurd actions, like e.g. cleansing or changing of an aura. They move between particular intervals as if in an archeological museum (described here as the "Supernova Performance Museum"). By using the science-fiction convention (also atypical for traditional theatre), this theatrical piece suggest that the action takes place in far future (1200 years after the 21st century), while it allows the spectators get to know reality of the early 21st century, even though it is presented in a way which implies the impossibility of understanding the behaviour of people from our era (e.g. simple make-up is described as putting on priestly mask). It is suggested to glance at reality from the outside, so as to see its basic characteristics, which take the form of wars and terrorism (called the "fullfilled apocalypse"), the feeling of crowdiness and fear (this feeling – already unknown to the people of the future – is elucidated in the section entitled "Corny Cinek talks about the notion of fear"), but also to get to know its basic pleasures, such as the sense of touch or inhaling on a cigarette. In one of the sections, an actress stands next to a so-called homo-scanner and recounts that people in the beginning of the 21st century were divided into *homo sapiens* – who were organized into primary social entities in the form of companies, and neanderthals – consisting of homeless people, artists, and certain scientists possessing the genome of homelessness. In the years 2011-2012 riots broke out in connection with a massive economic crisis, and the agression was directed at the neaderthals. There were even suggestions to lock them up in cages together with animals. Racial prejudice had led to setting fire to gypsy settlements, whereas people of culture stood up in defense of the neanderthals, and publicly announced their belonging to the *homo neandertalis* species (in Poland, these included Krzysztof Krawczyk, Doda and Violetta Villas). Thus, the spectacle mainly highlights the absurdity of our reality, and forces us to reflect on the changes brought about by globalization. As such, the activation of spectators can also be understood as a call to responsibility for our reality, a call to shape it in a conscious way, and to undertake a critical evaluation of the neo-liberal world and its conflicts, exclusions, as well as its dehumanization of man, who – according to George Ritzer – is treated like goods on a conveyor belt: he is supposed to act efficiently and quickly, and does not need interaction with other human beings. The latter problem is presented in *Supernova* in the fragment which includes a monologue about Elżbieta, a woman working at a butcher's shop ("Orlotta Falcone Talks About the Mental Life of Elżbieta Wolska-Wasiuk and the Brotherhood of Those Who Do".)

The activation of spectators also takes place in the theatrical adaptation of *The Danton Case* by Stanisława Przybyszewska (directed by Paweł Łysak in Bydgoszcz) and *The Card Index* by Tadeusz Różewicz (directed by Michał Zadara, Contemprary Theatre Wrocław). In both of those spectacles, the traditional division into audience and stage was eliminated, actors appeared among spectators, walking among them and sitting next to them. In *The Danton Case*, spectators enter the stage – where the actors dance, shout, and drink – and may get the impression of participating in a loud party with lot of alcohol. In the beginning, they are also invited to help themselves to some snacks. Thus, from the very start they become participants of the event rather than its observers. An analogous situation takes places in *The Card Index*. The spectacle takes place in all locations, and the actions unfolding behind the spectators' backs does not provide them with a feeling of comfort. The atmosphere of excitement, danger, fear should constitute part of the spectators' experience, they should feel it in their bodies, while being forced to adopt uncomfortable positions, shifting, changing places, and being on constant guard. Tadeusz Kantor said that one cannot enter the theatre without any consequences, persuaded that in the light of the dehumanization brought about by World War II, art can no longer give shelter and respite, but is rather about reaching hell and penetrating it. He thought that art and illusion are useless in the context of raging terror: "And this is my (and our) answer: there is no work of art, so there is no sacred illusion, there is no function of the sacred spectacle. There is only an object deprived of life and reality. There is no artistic place, there is a real place". This is why this artist suggested transferring reality both to his art, and to theatre. Some creators want theatrical art to pay attention to the terror of reality, and this terror should be felt by the spectators.

The tragically deceased Sarah Kane spoke of her drama: "My art is only a shadow of reality, which is much more difficult to bear". In the critical trends emerging in visual and theatrical arts, we deal with the utilization of marginal areas, attacks on cultural taboos, revelations of the dark sides of existence. All that is negative and dark should be directly received by the spectators. This is why art cannot provide them with the feeling of security any longer. Spectators should also get to the very bottom of imagination, and look into the abyss of hell discussed by the aforementioned spectacles.
Nevertheless, changes in art and theatre, the activation of spectators, the popularity of critical trends, and artistic works which enter the public sphere and try to change or fix it can also be related to the currently emerging culture of participation.

In 2006, Henry Jenkins proposed the notion of convergence culture, remarking that old and new media are entering into more and more complicated relations and interactions, whereas each story or artistic event is presented by means of various available information channels and media platforms. Around this time, Jenkins also created a notion of participation culture.
He observed the changes taking place in the form of Web 2.0 and the growing activity of bloggers and other Web site users, the participants of Internet forums, members of social networkds like Facebook or MySpace, the creators of self-produced works or films uploaded on YouTube. Internet users choose themselves what they like best, they shape culture and information, which they use. Together with adbusting, culture jamming or cultural remix, culture is constantly being reshaped, dominating contents are undermined, past cultural products appear in totally new interpretations. This leads to the emergence of Culture 2.0, full of contradictions, unrespectfull of borders, and not adhereing to a specific genre, rejecting the principle of decorum and performing a subversive "rewriting" of past works (the direct impact of this kind on theatre can also be observed in new interpretations of past works, a great example of which is offered by the aforementioned *The Danton Case*). Currently each and every piece of information can be commented by Internet users. They form a network of contradictory, diverse, and incoherent meanings. Every Internet user is not only a passive recipient, but also an active user, commentator, critic, and expert – he gains the possibility to express himself. Thus, "semiotic democracy" is achieved, in which everyone has the power to define himself and to describe his world. A so-called civil journalism is gaining in popularity, along with the co-creation of common knowledge resources (e.g. Wikipedia), the Internet sees the spread of civil actions, there are calls for consumer boycotts, petitions are signed, and people invite each other to events taking place in the real world. It is here that civil society and participation culture is developing. In turn, these forms have significant impact on traditional cultural genres.
This is also why there are such radical changes in the model of the recipient, both in terms of visual arts and theatre, and more broadly – of culture as a whole. Today, recipients are foremostly becoming users of culture; they do not want to remain passive. This can also be linked with the illusion of passive reception and the conviction that the meaning of a work is only created by its author. As a matter of fact, meanings of works always emerge in the course of their reception, and each of recipients ascribes a slightly different meaning to them. Thus, the recipient becomes a user who growingly controls and creates meanings, as in the case of the aforementioned *Virus in the performance* by Sędzia Główny. This action certainly showed that sometimes we do not really know how to use possibility of being active, of directly shaping the meaning of a given event.

Culture 2.0 is criticized as being shallow and including many which lack any artistic value whatsoever; as the culture of egocentrism, self-adoration, and voyeurism. This should not come as too much of a surprise, since we do not really know how to utilize this culture, or how to use possibilities given to us. Nevertheless, it is interesting that artists from the Sędzia Główny group referred to the metaphor of the computer virus, and have in a way breached the system, and attempted to take over or at least displace some of the preexisting mechanisms.
The virus is always the element that makes us realize how the system works, that shows its weaknesses and its apparent stability. The most important issue is, then, whether recipients will want to "utilize" the work and how.
In the era of convergence, the theatre also forces us to pose the question about the "utilization" of culture „utilization", about its utility, including in the social dimension. It forces us to reflect on reality, on the mechanisms of opression functioning within it, and also on the way in which it is possible to enlarge the scope of freedom. It seems that that culture – which will undergo a process of a growing hybrydization and focus on the activation of recipients (or rather the recipients of culture) – is heading in this direction.

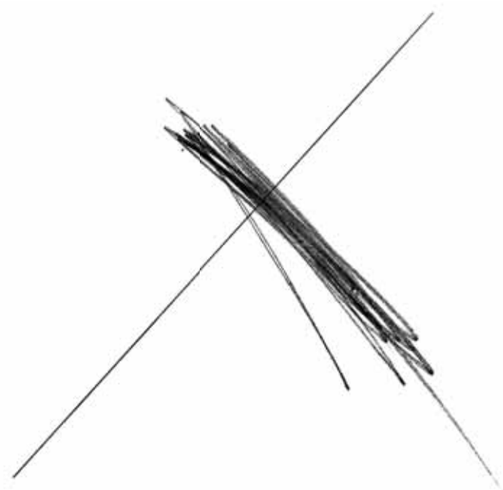
Izabela Kowalczyk – art historian, critic and journalist. An research fellow at the University Adam Mickiewicz University in Poznan. Author of books *The Dangerous Liaisons of Art and the Body and The Body and Power – Polish Critical Art of the 1990s*. Editor of the net-magazine Artmix. Author of the blog strasznasztuka.blox.pl.

Paweł Sztarbowski | Przeciw konwencjom

Weźmy dowolną pustą przestrzeń i nazwijmy ją „nagą sceną". Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek, i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru. Gdy jednak mówimy o teatrze – mamy zwykle na myśli znacznie więcej. Czerwone kurtyny, reflektory, biały wiersz, śmiech, ciemność – wszystko to miesza się bezładnie w wyobrażeniu, wywołanym przez jedno, obejmujące wiele znaczeń słowo. Mówiąc, że kino zabija teatr, myślimy o teatrze, jaki istniał w momencie narodzin filmu, o teatrze z kasą i foyer, z rampą, strapontenami, zmianą dekoracji, z antraktami i orkiestrą – jak gdyby teatr był z samej swej istoty tym właśnie i niczym więcej.
Peter Brook, *Pusta przestrzeń*

Życie społeczne i właściwie całą rzeczywistość można postrzegać jako spektakl. Jeśli jednak przyjąć za Guy Debordem, że „spektakl to nieustanny pean, jaki panujący porządek wygłasza na swoją cześć, jego chełpliwy monolog", należałoby pogodzić się z tym, że role już dawno zostały rozdane i pozostaje jedynie biernie wpasować się w ich układ. Rzeczywistość rysuje się jako szereg dobrze sprawdzonych dramatyzacji i konwencji, zapoznanych i ogólnie zaakceptowanych już do tego stopnia, że nie sposób sobie wyobrazić funkcjonowania poza nimi. Człowiek żyjący w takim systemie nie przeżywa świata autentycznie, a jedynie poprzez zapośredniczenie. „W spektaklu wyobcowanie działającego podmiotu przejawia się w tym, że gesty i czyny tego podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. Ponieważ spektakl jest wszechobecny, widz nigdzie nie może się czuć u siebie". Każdy szczegół jest drobiazgowo wyreżyserowany, co staje się pożywką dla działań propagandowych i zarządzania poprzez psychologię tłumu.

Czy jest szansa, by z tego zaklętego koła się wyrwać? Jak sprawić, by panujący porządek – jednorodny i domknięty, oparty na bezrefleksyjnym odgrywaniu ról – stał się sam dla siebie znakiem zapytania? Jedną z takich możliwości jest gest, który byłby na granicy widzialności, wkraczający i zaburzający procesy codziennej komunikacji na tyle skutecznie, by stać się dla nich wirusem, a jednocześnie nie tak ostentacyjny, by od razu dawał się poznać jako element łatwej do obłaskawienia konwencji, jak ma to miejsce choćby w występach ulicznych kuglarzy, których obecność w pejzażu, mimo że nie należy do codzienności, jest jednak mocno utrwalona i skodyfikowana. A przede wszystkim jest możliwa do pomyślenia w ramach panującego porządku, jest jego częścią.
Przyciągnięcie uwagi odbiorcy wymaga gestu zburzenia konwencjonalnej zwyczajności wraz z jej znanymi do bólu dramatyzacjami i wkroczenia w inny czas i w inną przestrzeń. To właśnie ten gest rodzi najstarsze i najtrwalsze przedstawienia, uznawane za glebę, z której wyrósł teatr pojmowany jako sztuka. Gdy szaman wyrusza w podróż poza granice znanego świata, gdy do afrykańskiej wsi wkraczają maski, a do polskich chat wpadają kolędnicy, rzeczywistość codzienna wraz z wyznaczającymi jej granice normami i zakazami zostaje zniesiona. Dążenie do przekroczenia pozwala wkroczyć w fazę liminalną i sprawia, że wszystko staje się możliwe, bo świat został wyrwany z codziennych kolein. Wymaga to zwykle jakiegoś elementu nienaturalnego, który zaburza codzienność i wyrywa uczestnika z normalnych form funkcjonowania.



Tradycyjny teatr mocno skonwencjonalizował te zachowania, pozbawiając je tym samym tajemnicy i elementu zaskoczenia. Dlatego coraz częstszą strategią staje się burzenie konwencji odbioru. Idealna sytuacja jest wtedy, gdy widz nie ma żadnych gotowych skryptów, wedle których powinien się w danym momencie zachować i nie może się schować za żadnym sprawdzonym rytuałem. Początkowa niezręczność przerodzić się może w aktywne uczestnictwo w zdarzeniu teatralnym. Jednak nawet w przedstawieniach takich jak *Kartoteka*, w otwartej, nie uznającej podziału na scenę i widownię scenografii Roberta Rumasa (Wrocławski Teatr Współczesny, reż. Michał Zadara), *Sprawa Dantona* w podzielonej na agorę i forum, aktywizującej politycznie scenografii Pawła Wodzińskiego (Teatr Polski w Bydgoszczy, reż. Paweł Łysak) czy pierwsza część *Supernowej. Rekonstrukcji*, zapraszająca widza na spacer po stworzonym przez Matyldę Kotlińską wyimaginowanym muzeum (Teatr Łaźnia Nowa, reż. Marcin Wierzchowski), to aktorzy są siłą dominującą i na nich spoczywa prowadzenie scenariusza aż do wcześniej zaplanowanego rozwiązania. To, że widzowie sami mogą decydować o swoim miejscu w przestrzeni teatralnej, a czasem włączać się do akcji, wyzwala ich energię w ograniczonym stopniu, bo przebieg wypadków jest ściśle kontrolowany. Poza tym teatr jest przestrzenią na tyle wyizolowaną, że więcej w niej wolno nie tylko aktorom, ale i odpowiednio zachęconym i sprowokowanym widzom. Akcja grupy Sędzia Główny *Wirus w spektaklu*, zrealizowana podczas *Magnetyzmu serca* w TR Warszawa, pokazała, że oddanie widzom pełnej wolności i wpływu na to, co dzieje się na scenie i tak nie pozwala im wyjść poza szereg zachowań wpisanych w konwencję teatralną.

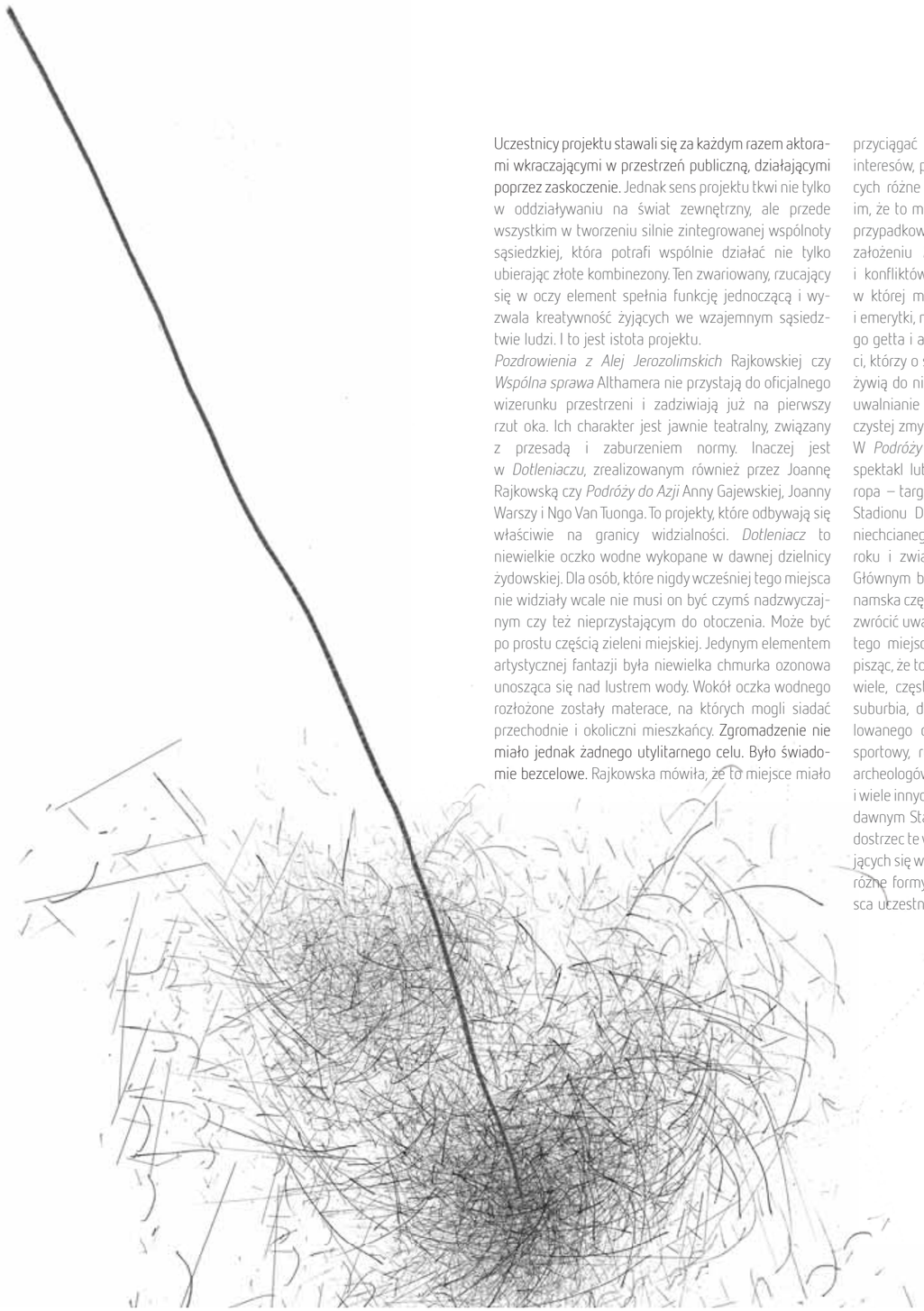
Zauważał to już Jerzy Grotowski, twierdząc, że w niektórych projektach próbował włączać widzów w akcję i prowokować ich do współudziału. Szybko z tego zrezygnował. Okazało się bowiem, że ich reakcje ograniczały się zaledwie do kilku banalnych możliwości, najczęściej jeszcze bardziej sztucznych i skonwencjonalizowanych niż tradycyjne śledzenie przebiegu spektaklu z perspektywy wyciemnionych foteli. Z drugiej strony to właśnie Grotowski wraz z Jerzym Gurawskim na przełomie lat 50. i 60. przyczynili się do ogołocenia sceny teatralnej z jej waloru dekoracyjnego i każdorazowego szukania nowej organizacji przestrzennej przedstawienia, umożliwiającej twórczą relację widza i aktora. Jednak nawet w takim układzie były to sytuacje ściśle wyreżyserowane. Codzienność i przypadkowość do desek scenicznych mają mocno ograniczony dostęp lub wręcz nie mają go wcale. A więc nawet jeśli pojawiają się w teatrze próby zburzenia konwencjonalnej zwyczajności, to są one zwykle jedynie zabiegiem scenicznym.
Co innego, gdy tego typu zabiegi teatralne przenieść w przestrzeń publiczną. Takimi właśnie gestami posługują się, teatralizując przestrzeń miejską, artyści wizualni. Dlatego za projekty w samym swym rdzeniu teatralne można uznać *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* i *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, *Wspólną sprawę* Pawła Althamera czy *Podróż do Azji – spacer akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu X-lecia* Anny Gajewskiej, Joanny Warszy i Ngo Van Tuonga. Partycypacja odbiorców jest dla nich nie tylko jednym z zabiegów, ale istotą. Wszystkie bowiem stawiają sobie za cel zerwanie z tym, co normalne i zastane, poszukując gestu, który byłby niezwykły, odświętny, i w ten sposób chcą wpływać na odbiorców i ich model postrzegania rzeczywistości. Jeśli przyjąć za Hannah Arendt, że teatr jest „jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi",

to wymienione powyżej projekty warunek bycia teatrem spełniają. Ich tematem i głównym zadaniem jest bowiem wyzwolenie swobodnych relacji międzyludzkich. Nieprzypadkowo Joanna Rajkowska o swoich projektach w przestrzeni publicznej mówiła, że „są to scenografie dla toczących się 24 godziny na dobę spektakli ulicy". Istotą przywołanych tu projektów jest uwalnianie relacji międzyludzkich i tak naprawdę to widzowie-uczestnicy tworzą ich sensy, przebieg i ustalają zasady gry, a artysta jedynie przygotowuje dla nich „scenografię", godząc się na nieprzewidywalność. Każdy projekt wyzwala energię odbiorców w inny sposób i inaczej funkcjonuje w przestrzeni publicznej. To, co teatralne zawsze bowiem w jakiś sposób zaburza normę. Dlatego wszystkie te projekty sprawiają wrażenie niedopasowania do otoczenia i zaburzają to, co dostępne w normalnej percepcji.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich to sztuczna palma ustawiona pośrodku ronda w centrum Warszawy. Jej lokalizacja pośród monumentalnej, socjalistycznej architektury, w pobliżu potwierdzających system pomników sprawia, że funkcjonuje jako obiekt karnawałowy, łamiący obowiązujące rygory smaku i dostojności. Dzięki niej złamany zostaje oficjalny porządek, bo okazuje się, że to ona przyćmiewa inne elementy otoczenia. Stało się to wbrew założeniom Joanny Rajkowskiej, która stawiając palmę w Alejach Jerozolimskich, arterii nawiązującej swą nazwą do Nowej Jerozolimy, chciała powrócić do wielokulturowych korzeni Warszawy, w której przedwojennym pejzażu nieodłącznym elementem była społeczność żydowska. Dziś pamięć po niej jest coraz mocniej zacierana. Dlatego palma w zamierzeniu artystki miała być ironicznym wyzwoleniem tej niechcianej pamięci i odwołaniem do wielokulturowych korzeni, a przez to sprawdzianem tolerancji.

Stała się jednak czymś więcej – obiektem wobec którego każdy przechodzień musi się ustosunkować nie tylko w kontekście jednego tematu czy zagadnienia, ale w ogóle w kontekście jej funkcjonowania w tej właśnie konkretnej przestrzeni. Dla jednych będzie ona oznaką kiczu, dla innych piękna związanego z podróżami do ciepłych krajów. „Stawiam drzewo i traktuję to jako element komunikacji między ludźmi, komunikacji pozawerbalnej i nieangażującej intelekt" – mówiła artystka, wskazując tym samym, że nie chce wpływać na odbiór swojego dzieła. Ono samo ma działać poprzez zaskoczenie i niedopasowanie do kontekstu otoczenia, ale to nie ono jako obiekt jest ważne. Ważniejsza jest ukryta w nim potencjalność relacji międzyludzkich.

Teatralne jest też podłoże projektu *Wspólna sprawa*, który Paweł Althamer realizuje wraz z mieszkańcami swojego bloku na warszawskim Bródnie – biednej, robotniczej dzielnicy, której monotonny pejzaż wyznaczany jest przez pudełka blokowisk. Althamer współdziała ze społecznością lokalną, opierając swoje projekty na partycypacji. *Wspólna sprawa* rozpoczęła się tym, że artysta wraz z grupą sąsiadów wyruszył w kolejne podróże, m.in. do Brazylii, Belgii, Wielkiej Brytanii i Afryki. Wszyscy uczestnicy podróży ubrani byli w złote kombinezony, co jest nawiązaniem do estetyki filmów science-fiction. Najbardziej rozreklamowany stał się wyjazd do Brukseli 4 czerwca 2009, w rocznicę pierwszych wolnych wyborów i upadku komunizmu w Polsce. Ubrana na złoto grupa ludzi kojarzyć się mogła z kosmitami, którzy wylądowali w stolicy Unii Europejskiej, a jednocześnie stawała się wyzywającym postawieniem problemu integracji i dialogu między członkami tzw. nowej i starej Unii. Podczas wystawy w Modern Art Oxford Althamer zamienił przestrzenie wystawowe w strefę teleportacji, dzięki czemu każdy zwiedzający galerię mógł wziąć udział w wyprawie. Jednak *Wspólna sprawa* to nie tylko tak spektakularne projekty. Czasem uczestnikom zdarza się zakładać kombinezony również w codziennych sytuacjach. W ten sposób uczestniczyli kiedyś wspólnie w mszy świętej odprawianej w osiedlowym kościele.



Uczestnicy projektu stawali się za każdym razem aktorami wkraczającymi w przestrzeń publiczną, działającymi poprzez zaskoczenie. Jednak sens projektu tkwi nie tylko w oddziaływaniu na świat zewnętrzny, ale przede wszystkim w tworzeniu silnie zintegrowanej wspólnoty sąsiedzkiej, która potrafi wspólnie działać nie tylko ubierając złote kombinezony. Ten zwariowany, rzucający się w oczy element spełnia funkcję jednoczącą i wyzwala kreatywność żyjących we wzajemnym sąsiedztwie ludzi. I to jest istota projektu.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich Rajkowskiej czy *Wspólna sprawa* Althamera nie przystają do oficjalnego wizerunku przestrzeni i zadziwiają już na pierwszy rzut oka. Ich charakter jest jawnie teatralny, związany z przesadą i zaburzeniem normy. Inaczej jest w *Dotleniaczu*, zrealizowanym również przez Joannę Rajkowską czy *Podróży do Azji* Anny Gajewskiej, Joanny Warszy i Ngo Van Tuonga. To projekty, które odbywają się właściwie na granicy widzialności. *Dotleniacz* to niewielkie oczko wodne wykopane w dawnej dzielnicy żydowskiej. Dla osób, które nigdy wcześniej tego miejsca nie widziały wcale nie musi on być czymś nadzwyczajnym czy też nieprzystającym do otoczenia. Może być po prostu częścią zieleni miejskiej. Jedynym elementem artystycznej fantazji była niewielka chmurka ozonowa unosząca się nad lustrem wody. Wokół oczka wodnego rozłożone zostały materace, na których mogli siadać przechodnie i okoliczni mieszkańcy. Zgromadzenie nie miało jednak żadnego utylitarnego celu. Było świadomie bezcelowe. Rajkowska mówiła, że to miejsce miało przyciągać „ludzi niemających żadnych wspólnych interesów, podążających różnymi ścieżkami, posiadających różne wizje świata. Tylko po to, aby uświadomić im, że to miejsce jest dla nich, że wspólnota oparta na przypadkowej obecności jest możliwa". Dzięki takiemu założeniu *Dotleniacz* mógł stać sceną dla dialogu i konfliktów. Funkcjonował bowiem jak „scenografia", w której mieli szansę usiąść obok siebie biznesmeni i emerytki, młodzi Izraelczycy zwiedzający teren dawnego getta i antysemici, znawcy sztuki współczesnej oraz ci, którzy o sztuce nie mają zielonego pojęcia lub wręcz żywią do niej głęboką pogardę. Niczym nieskrępowane uwalnianie relacji między ludźmi odbywało się dzięki czystej zmysłowej przyjemności.

W *Podróży do Azji* artyści zaproponowali, by jak na spektakl lub obiekt galeryjny patrzeć na Jarmark Europa – targowisko, które powstało na terenie dawnego Stadionu Dziesięciolecia, stając się czymś na kształt niechcianego symbolu polskiej transformacji po 1989 roku i związanego z nią rodzącego się kapitalizmu. Głównym bohaterem akcji artystycznej stała się wietnamska część Stadionu, zwana „małą Azją". Pozwoliło to zwrócić uwagę na wielokulturowość i wieloaspektowość tego miejsca. Zwracała na to uwagę Joanna Warsza, pisząc, że to miejsce „można było odczytywać na bardzo wiele, często sprzecznych, sposobów: jako azjatyckie suburbia, dziki las, królestwo tymczasowości, kontrolowanego chaosu i tanich zakupów, upadający klub sportowy, ruinę architektury socrealizmu, obóz pracy archeologów i botaników, siedzibę świadków Jehowy i wiele innych". Zaproponowany przez artystów spacer po dawnym Stadionie w ramach *Podróży do Azji* pozwalał dostrzec te wszystkie paradoksy, odkryć mnogość ścierających się w tym miejscu narracji, a przede wszystkim ich różne formy widowiskowe. Wpuszczenie do tego miejsca uczestników wyposażonych w audiobooki sprawiło,

że otoczenie zaczęło funkcjonować jako wielowarstwowa, tętniąca znaczeniami scenografia, która cały czas jest przebudowywana i prowizoryczna. Na surowej, zniszczonej części dawnego stadionu, utrzymanej w ryzach socrealizmu wyrosły kolorowe, bogato zdobione budki handlowe zagospodarowane przez Wietnamczyków. Jednocześnie uczestnicy projektu byli na tyle wtopieni w otoczenie, że stawali się widzami niewidzialnymi, nie ingerowali w to, co się dzieje, zacierając tym samym granicę między sztuką a życiem.

Wszystkie te projekty działają na styku utopii i codzienności, a tworzący je artyści stają się reżyserami tymczasowej publiczności. W samej ich istocie leży otwarcie na spontaniczność, bo tylko ona pozwala otwierać nowe znaczenia. Nie są one nadane z góry, ale publiczność ma je dopiero tworzyć. Wyzwalają więc kreatywność i stwarzają przestrzeń dla nowych pomysłów. Przede wszystkim jednak są to projekty przeciw wyspecjalizowanej publiczności, odwiedzającej galerie czy teatry, i w ten sposób mają szansę dotrzeć również do osób wykluczonych z uczestnictwa w kulturze.

Rajkowska nazywając projekty realizowane w przestrzeni publicznej scenografiami do toczących się całą dobę spektakli ulicy, zauważała, że „natura tych spektakli jest taka, że absorbują każdy gest, jaki wydarza się w polu rażenia projektu". Można nawet powiedzieć mocniej – one same są gestem. Giorgio Agamben zauważył, że „dla gestu charakterystyczne jest to, że nie chodzi w nim ani o tworzenie, ani o wykonanie, lecz o podejmowanie się i działanie", przez co eksponuje on medialność. Gest zatem, w odróżnieniu od należącego do porządku estetyki obrazu, przynależy do porządku etyki i polityki. Stąd bierze się pozaartystyczna doniosłość wszystkich opisywanych powyżej projektów w przestrzeni publicznej. Dzięki temu, że są one zorganizowane na sposób teatralny, ich istotą nie jest obiektowość traktowana jako cenny fetysz, ani dekoracyjność. Ich istotą jest wyzwalanie ludzkiej energii, pomysłowości i inicjatywy, czego efektem może się stać tworzenie nowych form społecznych. Ewa Rewers zwraca uwagę na różnicę między aktywnym i otwartym widzeniem przestrzeni miejskiej, które zostało wyparte przez automatyczne i bezrefleksyjne patrzenie oraz omylne i nieuważne spoglądanie. W dobie mechanizacji codzienności zadaniem sztuki jest tworzenie siatki relacji i sytuacji społecznych. Przestrzeń publiczna zbudowana jest bowiem tak, by wzmacniać nadzór, bierność i budować w ludziach poczucie, że nie mają rzeczywistego wpływu na swoje życie. W przywołanych tu projektach, posługujących się różnymi formami teatralizacji, najistotniejszy jest ich potencjał krytyczny. Nie chcą, co różni je choćby od pomników, wspierać i uwiarygodniać istniejącego porządku społecznego, ale pozwalają wziąć go w nawias, ironicznie podważyć. Wyobrazić sobie takie formy relacji międzyludzkich, które wcześniej wydawały się niewyobrażalne. Bez elementu krytycznego byłyby skazane na niewidzialność lub komercję jako tryb w maszynie politycznej i ekonomicznej. W większości są to projekty czasowe, co również wpływa na ich nieoczywistość i efekt zaskoczenia.

Zresztą, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* jako projekt najdłużej już działający w przestrzeni publicznej, powoli stają się elementem oswojonym i zaakceptowanym, co jednocześnie osłabia potencjał krytyczny palmy, która coraz częściej staje się tłem do zdjęć ślubnych, pocztówek, a nawet komercyjnych reklam.
Wszystkie te projekty próbują wrócić do pierwotnego rozumienia teatru, uwolnionego od konwencji instytucji teatralnych. Pozwala to odbiorcom-uczestnikom czuć się swobodnie. Celem wszystkich tych projektów jest więc proces przeobrażenia społeczeństwa. Wszystkie próbują urzeczywistnić ideę Guy Deborda, który zauważał: „Nowoczesny proces rozpadu wszelkiej sztuki, jej unicestwienie formalne, wyraża *explicite* zanik języka komunikacji, *implicite* zaś konieczność odnalezienia nowego języka wspólnego – już nie w jednostronnej konkluzji, która w przypadku sztuki społeczeństw historycznych przychodziła zawsze za późno, oznajmiała innym to, co zostało przeżyte z dala od rzeczywistego dialogu i godziła się na tę ułomność życia. Chodzi bowiem o odnalezienie tego języka w *praxis* jednoczącej bezpośrednią działalność i jej język, a więc o urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie przedstawiała".
Utopia? Z pewnością. Zderzenie utopii z twardą codziennością ukazuje jednak przestrzeń publiczną jako marzenie, według którego sami sobie urządzamy świat, jak chcemy.

Opisane tu projekty, które nie poddają się łatwej semiotyzacji, funkcjonując w przestrzeni jak scenograficzne znaki zapytania, otwierają przestrzeń do negocjacji. Nie chodzi w nich jednak o kontemplację świata, ale budowanie przestrzeni do potencjalnego buntu wobec zastanego porządku i uświadomienie podmiotom ich siły sprawczej. Pozwala na to strategia wpisania się w konwencję teatralną i jednoczesne jej przekraczanie. Jako dzieła sztuki wszystkie wymienione projekty są z definicji sztuczne – przez kogoś wymyślone i skonstruowane, ale działają samoistnie, realnie wpływając na relacje międzyludzkie. Tym samym przestają być fikcją. Stają się życiem.

Paweł Sztarbowski – krytyk teatralny, teatrolog i filozof. Zastępca dyrektora Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy. Współpracuje z Teatrem Polskiego Radia. Doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

Paweł Sztarbowski | Against Convention

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. Yet when we talk about theatre this is not quite what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word. We talk of the cinema killing the theatre, and in that phrase we refer to the theatre as it was when the cinema was born, a theatre of box office, foyer, tip-up seats, footlights, scene changes, intervals, music, as though the theatre was by very definition these and little more.
Peter Brook, *The Empty Space*

Social life and, indeed, all reality may be perceived as a spectacle. If we assume after Guy Debord that, "the spectacle is the ruling order's non-stop discourse about itself, its never-ending monologue of self-praise," we would have to accept the fact that roles have long been distributed and all we are left with is the passive adaptation to their existing order. Reality appears as a set of well tested dramatizations and conventions, familiar and universally accepted to the degree that it is impossible to imagine functioning beyond them. A human being living in such a system does not experience the world in an authentic way, but only through an intermediary. "The spectacle's estrangement from the acting subject is expressed by the fact that the individual's gestures are no longer his own; they are the gestures of someone else who represents them to him. The spectator does not feel at home anywhere, because the spectacle is everywhere". Is there a chance to escape this vicious circle? How to make the existing order – homogeneous and closed, based on nonreflexive role-play – become a question mark for itself?

Attracting the recipient's attention requires a gesture of the destruction of convention – together with its all too familiar dramatizations – and entering a new time and space. It is this gesture that gave birth to the oldest and most permanent plays, considered to be the soil from which the theatre perceived as art emerged. When a shaman departs for a journey beyond the limits of the world as we know it; when an African village is filled with masks, or when Polish country huts are filled with carollers, the everyday reality is abolished, together with the norms and borders delimiting it. This strive towards transgression enables us to enter a liminal phase, and makes everything possible, since the world is uprooted from framework of daily life. It usually requires a supernatural element which interferes with everyday life and takes the participant away from the normal norms of functioning. Paradoxically, however, traditional theatre has conventionalized these behaviours so strongly that it has deprived itself of mystery and the element of surprise.
This is why an increasingly popular strategy consists of the destruction of the habitual method of reception. The ideal situation is when the recipient has no ready-made scripts telling him how to behave at a given moment, and thus cannot hide behind any tried and tested ritual. The initial clumsiness may turn into active participation in a theatrical event. In theatre plays like: *Card Index*, with Robert Rumas' open stage design which rejects the stage/audience division (Wrocławski Teatr Współczesny, directed by Michał Zadara), *The Danton Case* with Paweł Wodziński's politically activating stage design, dividing the space into an agora and a forum (Polski Theatre in Bydgoszcz, directed by Paweł Łysak), or the first part of *Supernova. Reconstruction,* which invites the spectator for a walk around an imagined museum created by Małgorzata Kotlińska (Łaźnia Nowa, directed by Marcin Wierzchowski), it is nonetheless the actors who are the driving force; it is up to them to lead the scenario to its previously planned finale. Despite the fact that spectators can decide about their place within theatre space, and sometimes engage in the action, their causative energy is liberated only to a limited degree, since the order of events is strictly controlled. Apart from that, theatre is an isolated space to the extent that not only actors are capable of doing more in it, but also adequately enticed and provoked spectators. The action performed by the Sędzia Główny group – entitled, *A Virus in the performance* – during the performance of *Magnetism of the Heart* in Warsaw's Rozmaitości Theatre, showed that giving spectators the full freedom and influence over what is happening on stage still does not mean that theu will avoid behaviours inscribed into the theatrical convention.
Jerzy Grotowski noticed this, stating that in some of his projects, he tried to engage spectators into on-stage actions and to provoke them to participate. He swiftly abandoned the idea. It turned out that their reactions were limited only to a couple of trivial options, often even more artificial and conventionalized than the traditional way of following the spectacle from the perspective of the seats and booths. However, it was Grotowski – together with Jerzy Gurawski – who, at the turn of the 1950s and 1960s, contributed to the act of stripping the theatre stage bare of its decorative value and renewed the quest for a new spatial organization of the play, enabling new creative relations to appear between the spectator and the actor. Nevertheless, even in such settings, these were strictly directed situations. Everyday life and coincidentality have very limited access to the theatrical stage – or even none at all. Thus, even if attempts to destroy conventional habits do appear in theatre, they usually constitute an on-stage manoeuvre.
The situation differs when we transfer such manoeuvres onto the public sphere. Such gestures are used by visual artists when they theatricalize the urban space. This is why we may perceive as essentially theatrical such projects as *Greetings from Jerusalem Avenue* and *Oxygenator* by Joanna Rajkowska, *Common Task* by Paweł Althamer, or *A Trip to Asia – An Audio Tour of the Vietnamese Sector at the 10th Anniversary Stadium* by Anna Gajewska, Joanna Warsza and Ngo Van Tuong. In the case of these projects, recipient participation is not only a manoeuvre, but their very essence. This is because all of them aim to break with the normal and existing order, and search for a gesture which would be extraordinary and celebratory, and would thereby influence recipients and their way of perceiving reality. If we assume, after Hannah Arendt, that theatre is "the only art whose sole subject is man in his relationship to others," then the above projects do meet the condition of being theatre. Their theme and main task is to liberate spontaneous interhuman relations. It is not a coincidence that Joanna Rajkowska called her public space projects "stage designs for 24-hour street spectacles". The essence of the discussed actions is the liberation of interhuman relations. Indeed, it is the spectators/participants who give the relations their sense, direction and rules, while the artist only prepares the "stage design" for them, accepting the element of unpredictability. Each project liberates recipients' energy in a different way and functions differently in the public space. The theatrical always somehow disrupts the norms in one way or another. Thus, all these projects give the impression of being unsuited to their surroundings and seem to disturb what is accessible in normal perception.

Greetings from Jerusalem Avenue is an artificial palm standing in the middle of a roundabout in Warsaw's city centre. Its location – among the monumental, socialistic architecture, in the vicinity of monuments affirming the system – makes it function as a carnival object, breaching the existing rigours of taste and elegance. Thanks to it, the official order is interrupted, since it ends up overwhelming the other surrounding elements. This happened in spite of the assumptions of Joanna Rajkowska, who – by placing the palm at Jerusalem Avenue, an communication hub alluding to the historical Jewish housing estate of "New Jerusalem" – wanted to refer to the multicultural roots of Warsaw, where the Jewish community constituted an inseparable element in the pre-WW II landscape. Today, memory of this is becoming increasingly blurred. This is why, in the artist's intention, the palm was supposed to constitute an ironic liberation of this unwanted memory and a reference to Warsaw's multicultural roots, and thereby a test of its tolerance. Nevertheless, it became something more than that – an object which each passer-by must confront, not only in the context of this question in general, but also in the context of physically functioning in this specific space. For some, it will be a sign of kitsch, for others – of the beauty linked to exotic journeys. "I place a tree and treat it as an element of communication between people; non-verbal communication which does not involve the intellect," said the artist, thereby indicating that she does not want to influence the reception of her creation. It should act by itself: by surprise; by being unsuited to the surrounding context, but it is not important as an object. What matters more is the potentiality of interhuman relations hidden inside.

The basis for Paweł Althamer's *Common Task* project are also theatrical. The project is performed together with the inhabitants of the author's housing estate: Bródno, one of poorer districts of Warsaw, with its monotonous landscape characterized by box-like blocks of flats. Althamer cooperates with the local community by basing his projects on participation. *Common Task* began with the artist departing on journeys with his neighbours, visiting such places as Brazil, Belgium, Great Britain and Africa. The travellers were dressed in golden uniforms – a nod towards science-fiction. The most famous trip was his journey to Brussels on the June 4th 2009, on the anniversary of the first free elections and the fall of communism in Poland. The group of people dressed in gold could be associated with astronauts landing in the capital of the European Union, while also serving as a provocative statement on a problem of integration and dialogue between the members of "old" and "new" Europe. During an exhibition in Modern Art Oxford, Althamer changed the exhibition halls into a sphere of teleportation, thanks to which each visitor could participate in the escapade. Nevertheless, *Common Task* consists not only of such spectacular projects. Sometimes, the participants don the uniforms in everyday situations. This is how they took part in mass in their local church. The project participants became actors each time they entered public space, and they acted by surprise. Nevertheless, the meaning of the project lies not only in its impact on the external world, but foremostly in the creation of a strongly integrated neighbourhood community which can act together, not only when wearing golden uniforms. This crazy, eye-catching element fulfils a unifying function and liberates the creativity of those who live in the vicinity of each other. This is the very essence of the project.

Rajkowska's *Greetings from Jerusalem Avenue* or Althamer's *Common Task* do not fit into the official image of space, and surprise the viewer already at first glance. Their character is explicitly theatrical, and connected with exaggeration and interference with accepted norms. The case of *Oxygenator* (another project by Joanna Rajkowska) or *A Trip to Asia* (by Anna Gajewska, Joanna Warsza and Ngo Van Tuong) is different. These projects take place on the verge of visibility. *Oxygenator* is a small pond, dug out in Warsaw's former Jewish district. For people who have never seen it before, it may not seem extraordinary or unsuited to its surroundings. It simply constitutes a part of the urban green space. The only element of this artistic fantasy was a small cloud of ozone floating above the water. Mattresses were placed around the pond for passers-by and local inhabitants to enjoy. However, this gathering had no utilitarian aim to it; it was consciously aimless. Rajkowska said that the place was supposed to attract "people who have no common interests, who follow different paths and have varying visions of the world – simply to make them aware that this place is for them, and that a community based on an accidental presence is possible". Thanks to this assumption, *Oxygenator* could become a kind of stage for dialogue and conflict. It functioned as a "stage design" which gathered businessmen, pensioners, young Israelis visiting the former ghetto and anti-Semites, modern art experts, and those who have no idea about art, or even feel deep contempt towards it. The unrestrained liberation of relations between people took place thanks to the sensual pleasure.

In *Trip to Asia*, the artists suggested to view, as a spectacle or artistic object, what remained of the Jarmark Europa – a market which emerged within the former 10th Anniversary Stadium, thus becoming an unwanted symbol of the Polish post-1989 transformation and the rampant capitalism that ensued. The Vietnamese part of the stadium – known as "Little Asia" – became the title character of this artistic action. This enabled the authors to draw attention to the place's multiculturality and multifaceted elements. Joanna Warsza wrote that this place "could be interpreted in many, often contradictory ways: as the Asian suburbs, as a wild forest, as a realm of temporariness, as controlled chaos and cheap shopping, as a collapsing sports club, as a ruin of socialist architecture, as a work camp for archeologists and botanists, the headquarters of the Jehovah's Witnesses, and many others". The walk around the new Stadium proposed by the artists in the framework of *A Trip to Asia* made it possible to notice all these paradoxes, to discover the multitude of narrations confronted in this place, and in particular its different, spectacular forms. Participants were given audiobooks, which allowed the space to function as a stage design with many layers and meanings, constantly being transformed but temporary. The rough, destroyed, Socialist part of the stadium was covered with the colourful, decorative booths used by Vietnamese salesmen. At the same time, the project's participants were so immersed in the background that they became invisible spectators, and did not interfere with what was happening, thereby blurring the border between art and life.

All of the described projects function on the verge of utopia and everyday life. The artists behind them become the directors of a temporary audience. Their very essence consists of the openness to spontaneity, since only the latter allows new meanings to be opened. They are not superimposed; it is the audience which is supposed to create them. Therefore, they liberate creativity and make space for new ideas. These projects are against an audience of specialists visiting galleries and theatres, and so they stand a chance of reaching people excluded from taking part in culture. The most important issue in terms of the above-mentioned public space projects is the fact that reality shapes their course and influences their development. This is what differentiates them from street theatre or happenings, which are influenced by reality only to a certain degree. Such actions make it possible to grant new roles to accidental people and question the relation between the creator and the recipient of an art work. This division becomes blurred. After all, who is the spectator of *Greetings from Jerusalem Avenue* or *Oxygenator*? Passers-by or rather Joanna Rajkowska herself and the circle of art experts and sociologists who observe and describe the reactions of accidental people, who thereby become actors? Analogically, in *Common Task*, the actors are both the golden-dressed participants of Paweł Althamer's project, and accidental people who enter into interactions with them. In *A Trip to Asia*, the point was to look at animated and inanimate objects at the Europa Bazaar as if they were actors playing certain roles. However, the salesmen must have looked in a similar manner at the group of people walking around the area with headsets and behaving in accordance with a certain structure. All these elements allow for a never-ending game with receptive habits and they become the answer to Peter Brook's dream, cited as the motto above. The act of theatre is fulfilled when man moves in space, and is observed by another man. Projects in the urban space result in the fact that the observer may also become the observed. This way, the division between the acting actor and the voyeur spectator is blurred. Their mutual relation becomes interchangeable, and, in fact, impossible to differentiate.

By naming her public projects "stage designs for 24 hour street spectacles," Rajkowska noticed that "nature of these spectacles is that they absorb every gesture which takes place in the project's sphere of influence". It can even be said more directly – they themselves constitute a gesture. Giorgio Agamen remarked that "what characterizes gesture is that in it there is neither production nor enactment, but undertaking and supporting". Therefore, the gesture – contrary to the images, which belong to aesthetic order – belongs to the order of ethics and politics. This is the source of the extra-artistic significance of the public space projects described above. Thanks to the fact that they are organized in a theatrical way, their essence is not about being an object which is treated as a precious fetish or decoration: their essence is the liberation of human energy, creativeness, and initiative, which may result in the creation of new social forms. Ewa Rewers notes the difference between the active and open perception of the urban space, which has been superseded by automatic and non-reflexive perception, as well as by fallible and inattentive glancing. In the era of the mechanization of everyday life, the task of art is to create a network of relations and social situations. Public space is created in such a way as to reinforce supervision, passivity and instil a feeling that people do not have real impact on their lives. In the projects mentioned here, which use various forms of theatralization, the most important aspect is their critical potential. What differentiates them from, among others, monuments, is the fact they do not want to support and authenticate the existing social order, but rather make it possible to put this order in parentheses, to ironically undermine it. They create space so as to imagine such forms of interhuman relations which earlier seemed unimaginable before. Without a critical element they would be sentenced to invisibility or commerciality in the form of a cog in the political and economic machine. These projects are mostly temporary, which also influences their ambiguity and intensifies their surprise effect. Indeed, *Greetings from Jerusalem Avenue* – the longest-lasting project in the public space – is slowly becoming domesticated and accepted, which thus weakens the critical potential of the palm, turning it into the backdrop for wedding photos or even commercials.

The projects described above constitute an attempt to return to the original understanding of theatre, liberated from the conventions of theatrical institutions. It enables recipients-participants to feel at ease. The aim of such actions is therefore the process of transforming society. They all attempt to make real Guy Debord's idea that, "the positive significance of the modern decomposition and destruction of all art is that the language of communication has been lost. The negative implication of this development is that a common language can no longer take the form of the unilateral conclusions that characterized the art of historical societie — belated portrayals of someone else's dialogueless life which accepted this lack as inevitable — but must now be found in a praxis that unifies direct activity with its own appropriate language. The point is to actually participate in the community of dialogue and the game with time that up till now have merely been represented by poetic and artistic works".

Utopia? Certainly. However, the confrontation of utopia with gritty reality presents the public space as a dream which enables us to arrange the world the way we want to. The projects described herein – which do not yield to a simple semiotization and which function in space in the form of question marks on stage design – open the space to negotiations. They are not about contemplating the world, but rather about creating the space for a potential rebellion against the existing order and making subjects aware of their causative force. This is made possible by the strategy of inscribing them into theatrical convention, and simultaneously transgressing this convention. As works of art, all of the mentioned projects are, by definition, artificial – invented and constructed by someone – but functioning independently, realistically influencing interhuman relations. This is where they stop being fiction. They become life.

Paweł Sztarbowski – critic, theatrologist and philosopher. Deputy Director of the Hieronim Konieczka Polski Theatre in Bydgoszcz. He cooperates with the Polish Radio. PhD student at the Institute of Art, Polish Academy of Sciences in Warsaw.

TEATRALIZACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

THE THEATRALISATION OF URBAN SPACE

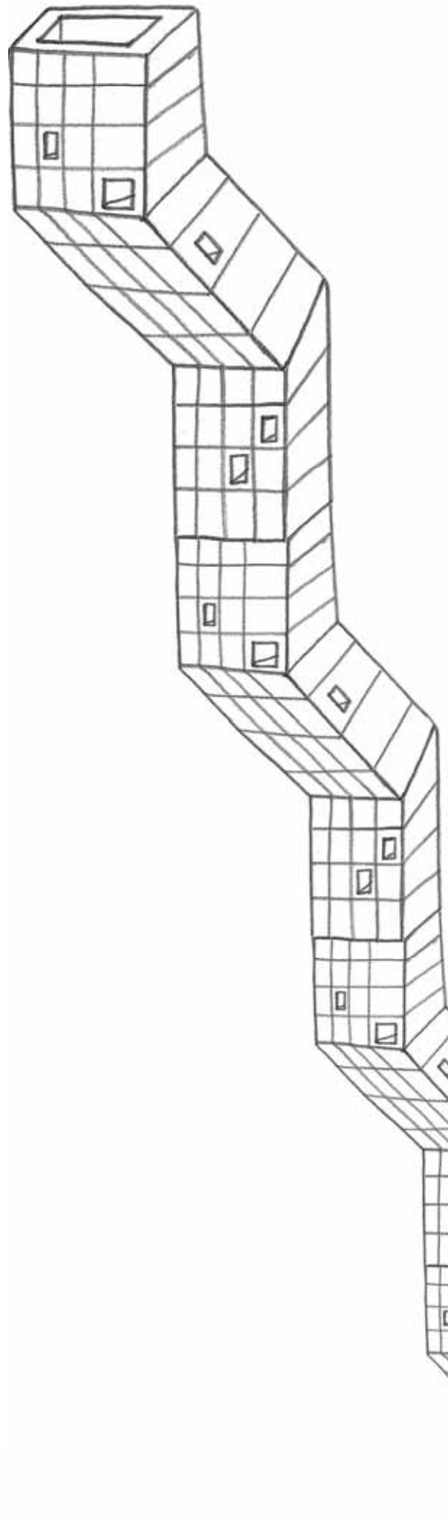
Joanna Erbel | Jak działa sztuka w przestrzeni publicznej?

Sztuka w przestrzeni publicznej, która jeszcze do niedawna była w polskich miastach ekscesem i wywoływała bardziej lub mniej uzasadnione kontrowersje, powoli wchodzi do mainstreamu. Projekty artystyczne pojawiające się na ulicach i placach to już nie głównie *guerilla*-akcje podważające zastany porządek społeczny, wykraczające poza znaną i rozpoznawaną estetykę. Sztuka staje się kolejnym uznanym językiem komunikacji między różnymi grupami społecznymi, przydatnym narzędziem konsultacji społecznej czy atrakcją, która może poprawiać wizerunek miasta i pośrednio generować zyski. Po dziesięciu latach od projektu Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002), którego datę powstania można uznać za początek walki artystek i artystów o prawo ingerowania w przestrzeń miejską, przestajemy wreszcie pytać: Czy sztuka w przestrzeni publicznej? A zaczynamy zastanawiać się jaka? I po co? Czy projekty artystyczne mogą przełamywać poczucie niemocy wpływu na przestrzeń publiczną, które wciąż jest doświadczeniem wielu mieszkańców i mieszkanek polskich miast? Oraz na chwilę zawiesić obowiązujące reguły, żeby pokazać jak inaczej mogłyby wyglądać relacje sąsiedzkie, na placach i ulicach miast?

Rozważania nad zasadnością umieszczania obiektów artystycznych w przestrzeni miejskiej (oczywiście, jest to zasadne), i kogo powinny reprezentować (oczywiście wykluczonych) powoli są zastępowane przez pytania o to, czy rzeczywiście generują one zmiany społeczne, jakich życzyliby sobie artyści i artystki oraz kuratorzy i kuratorki. Oraz, jeśli mają one na społeczeństwo wpływ, to na czym on polega? Czy efekty tych działań da się przewidzieć, zaplanować, czy może wrzucenie projektów artystycznych w przestrzeń publiczną generuje sytuacje, które są tak złożone, że praktycznie niemożliwe do prześledzenia? Kim są odbiorcy tej sztuki? Pytanie o społeczny wpływ sztuki w przestrzeni publicznej towarzyszy również projektom prezentowanych na Praskim Quadriennale 2011. Pochodzą one z różnych lat, cechują się odmiennym czasem trwania. Najstarszy z nich, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, zwyczajowo nazywany „palmą", wciąż jest obecny w centrum Warszawy. Pozostałe, jak późniejszy projekt Joanny Rajkowskiej *Dotleniacz* (2007), realizowana przez Joannę Warszę *Podróż do Azji – spacer akustyczny po wietnamskim sektorze Stadionu Dziesięciolecia* (2006) w ramach szerszego projektu *Stadion X – miejsce, którego nie było* oraz *Wspólna sprawa* (2009) Pawła Althamera były projektami czasowymi. Obecnie istnieją one w postaci dokumentacji, archiwum oraz w pamięci i ciałach osób, które brały w nich udział.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

Spotkanie z nowym projektem artystycznym przypomina poznanie nowego sąsiada czy sąsiadki, o których wiemy, że będziemy ich mijać przez następne dni, miesiące, lata wychodząc z domu. Jeśli się od nas różni, będzie nam przypominać o alternatywnych scenariuszach, których nie realizujemy, bo powiodło nam się w życiu lepiej lub gorzej. Wywodząc się z innej kultury lub klasy społecznej może nas zaskakiwać lub drażnić swoim sposobem bycia. Każde takie spotkanie to nadzieja na poszerzenie naszego horyzontu poznania, ale również potencjalne zarzewie konfliktów. Jednym z takich projektów była właśnie sztuczna palma postawiona na Rondzie de Gaulle'a przez Joannę Rajkowską. Palma, która w 2002 roku pojawiła się w przestrzeni Warszawy, była egzotyczną przyjezdną i została potraktowana przez władze miasta i mieszkańców w podobny sposób, w jaki traktuje się niezapowiedzianych gości, dla których nie przewidziano miejsca. Jej początkowy status był nieokreślony. Jako projekt artystyczny w przestrzeni publicznej nie mieściła się w ramach oficjalnych kategorii opisujących obiekty miejskie. Początkowo niewidzialna dla administracji, po wielu godzinach spędzonych przez artystkę i współpracowników w miejskich urzędach uzyskała oficjalny status jako „obiekt niedrogowy". Raziła swoją egzotyczną formą, przez wielu uznawaną za nadmiernie karnawałową i niestosowną w wielkomiejskiej przestrzeni. Drażniła odniesieniami do kultury żydowskiej, wzmagając lokalny antysemityzm, zwłaszcza zimą, kiedy zajmowała miejsce stawianej na rondzie od lat bożonarodzeniowej choince. Mimo iż finansowana ze środków zebranych przez artystkę, była piętnowana jako obciążenie dla budżetu miasta, w którym brakuje pieniędzy dla prawowitych obywateli.



Palma reprezentując to, co obce, egzotyczne i lekko tandetne, nie mieściła się w ramach estetyki przestrzeni miejskiej Warszawy. Proponowała inną wizję metropolii niż ta, którą można było wyczytać z kierunku przemian przestrzeni publicznej. Nie mieściła się w obowiązującej logice miejskiej Warszawy.

Początkowo zielona i zadziorna, na skutek zużycia materiału straciła liście i zanim doczekała się nowych, drażniła przechodniów gołym pniem. Trudno ją było uznać za element dekoracyjny i, aby znowu przypominać egzotyczne drzewo, musiała uzyskać wsparcie finansowe ze strony miasta, mieszkańców albo prywatnego inwestora. Po serii zmagań udało się Rajkowskiej zebrać odpowiednią sumę, żeby zamówić nowe liście. Palma, mimo początkowych ataków i niechęci, z czasem na stałe weszła w krajobraz miejski stając się jednym ze znaków rozpoznawczych Warszawy. Była tłem dla ślubnych fotografii, zagrała w spocie reklamowym Zielonych 2004, a w 2007 roku przybrała czepek pielęgniarski na znak solidarności warszawianek i warszawiaków z pielęgniarkami i położnymi protestującymi pod Kancelarią Prezesa Rady Ministrów.

Oswojenie się warszawiaków z palmą i uznanie jej za jeden z prawomocnych, a nawet reprezentacyjnych elementów miasta miało istotny wpływ na poszerzenie horyzontu poznawczego, który Jacques Rancière nazywa „podziałem zmysłowości", definiującym co dana wspólnota uznaje za odpowiednie i obecne w przestrzeni publicznej. Podział zmysłowości silnie wpływa na społeczne relacje i jest przestrzenią walki politycznej. Dla Rancière'a polityka nie jest jedynie sprawowaniem władzy czy walką o władzę, ale konfiguracją specyficznej przestrzeni, która określa, kto jest podmiotem politycznym i w ramach jakich konfiguracji oraz sojuszy mogą być podejmowane decyzje dotyczące wspólnoty. „Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzeniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianie tego, co nie było widoczne".

Rancière wskazuje na polityczne znaczenie, jakie może mieć sztuka przez „tworzenie określonej czasoprzestrzeni zawieszającej zwykłe formy doświadczenia zmysłowego", dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną. Tym stało się właśnie postawienie palmy w centrum Warszawy i wprowadzanie tym samym w przestrzeń publiczną związaną ze sferą reprezentacji elementu kiczowatego oraz egzotycznego. Projekt Rajkowskiej podważał oczywistość podziału na to, co czyste i równe (więc dozwolone do bycia obecnym w przestrzeni publicznej) oraz to, co chropowate, popękane, kosmate, organiczne (zepchnięte do sfery prywatnej albo poza granice miasta). Obecność palmy uprawomocniała estetykę, która kojarzona była albo z ludycznością i pozamiejskością, albo z dziedzictwem kultury żydowskiej. Palma stając w opozycji do dominującego wizerunku zawiesiła oczywistość podziału na estetykę władzy opartą na prymacie czystości oraz estetykę ludu utożsamianą z brakiem gustu i obciachem. Podważyła również przekonanie, że wstępem do zaistnienia w przestrzeni publicznej konieczna jest estetyczna transformacja i wygładzenie chropowatej formy czy poddanie się zasadom dominującej logiki.

Dotleniacz

Dominującej logice przestrzeni przeciwstawiał się również *Dotleniacz*. Tak samo jak palma nie powstał w wyniku długotrwałego procesu konsultacji społecznych, które pozwoliłyby artystce rozpoznać potrzeby mieszkańców i na drodze negocjacji pomiędzy różnymi grupami stworzyć obiekt, który byłby wypadkową ich oczekiwań. *Dotleniacz* był przeciwieństwem partycypacyjnego planowania. Pojawił się nagle i bez ostrzeżenia. Jednocześnie stał się przyczynkiem do pokojowego współbycia, a w konsekwencji wspólnotowego działania szerokiego przekroju grup społecznych, które, gdy projekt dobiegał końca, postanowiły zawalczyć o jego pozostawienie. Mimo, że walka została przegrana i plac Grzybowski po remoncie, który nastąpił po zakończeniu projektu ma niewiele wspólnego z projektem Rajkowskiej, to walka o pozostawienie Dotleniacza pokazała, że możliwy jest pewien rodzaj porozumienia między różnymi osobami reprezentującymi często wykluczające się interesy. Co więcej, to porozumienie nie jest wynikiem skutecznie przeprowadzonego dialogu ani nie jest zjednoczeniem się w imię walki przeciwko wspólnemu wrogowi, ale tworzy się w kontakcie z pewnym obiektem, który każda z grup definiuje na inny sposób.

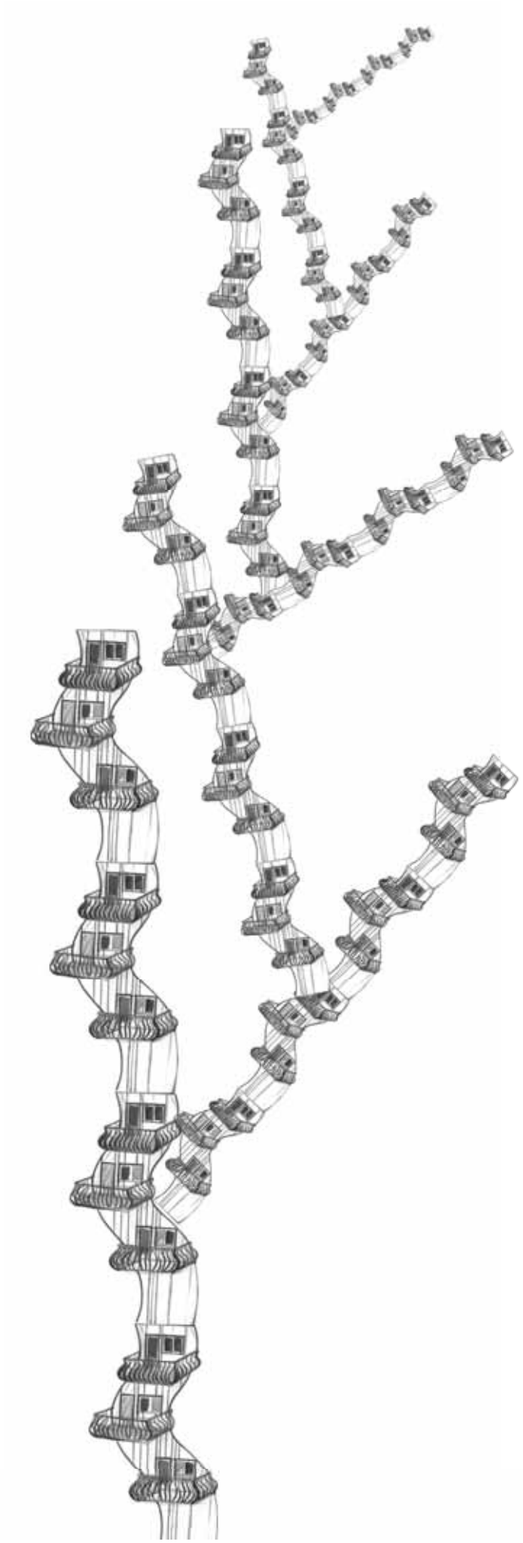
Dla jednych był przykładem świetnej sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej, dla innych wiejskim stawem, nowoczesnym parkiem, atrakcyjnym przykładem miejskiego designu albo kolejnym projektem cenionej artystki. Sposób postrzegania zależał od pochodzenia, wykształcenia, wieku i różnych innych czynników.

Dotleniacz uwolnił polityczny potencjał mieszkańców Warszawy, a w szczególności placu Grzybowskiego. Nie tylko zyskał ogromną popularność, potwierdzoną fizyczną obecnością mieszkańców wokół stawu oraz nagrodą „Gazety Wyborczej" Wdechy 2007. O jego pozostawienie walczyli nie tylko przedstawiciele świata sztuki i warszawskiej inteligencji, ale przede wszystkim lokalni mieszkańcy. Walka o *Dotleniacz* była zbiorowym protestem przeciwko dotychczasowej polityce urbanistycznej miasta stołecznego Warszawy, która prowadziła do powstawania betonowych pustyń czy nieprzyjaznych mieszkańcom placów lub ulic, gdzie szaleje wiatr albo upiory historii. Przestrzeń publiczna, zamiast służyć jako miejsce spotkań mieszkańców i mieszkanek miasta, była redukowana do przejścia, korytarza łączącego prywatne mieszkania z przestrzenią komercyjną albo państwowymi placówkami. Miasto stawało się coraz bardziej nieludzkie, a wręcz antyludzkie. Ulice i place były tylko dla tych, którzy mieli coś konkretnego do załatwienia i musieli przejść od-do. Nie było miejsca na bezinteresowne spędzanie czasu. Prowadziło to do wykluczania tych grup społecznych, które nie pasują do wizji nowoczesnego społeczeństwa kapitalistycznego ludzi zaradnych i zajętych. Starsi ludzie, czyli większość mieszkańców okolic placu Grzybowskiego, z braku przyjaznych im miejsc zostali zepchnięci do przestrzeni prywatnej swoich domów albo do wnętrza kościoła stojącego przy placu. *Dotleniacz* dał im możliwość odzyskania prawa do obecności. Jednocześnie powołał do życia przestrzeń przyjazną również innym grupom mieszkańców: młodym ludziom, rodzicom z dziećmi czy wielu innym.

Codziennie wokół stawu tworzył się rodzaj wspólnoty ludzi, którzy są sobie bliscy, nie przez poglądy, styl życia, pokrewieństwo, ale przez proksemiczną bliskość. To pokojowe współbycie razem było możliwe nie tylko dzięki samej obecności wody i zieleni, której mieszkańcy zdawali się tak bardzo potrzebować, ale przede wszystkim dzięki specyficznej formie *Dotleniacza*, który łatwo dostosowywał się do różnych form cielesnego użytkowania przestrzeni, jakie narzucali mu użytkownicy. Różnorodność miejskich mebli rozstawionych wokół stawu zachęcała do siedzenia osoby o bardzo różnych potrzebach. Mieszkańcy mieli do wyboru nie tylko klasyczne ławki, ale również plastikowe K.myki i wielkie kolorowe materace. Jednocześnie wokół było odpowiednio dużo przestrzeni, żeby rozłożyć się z kocem czy postawić przyniesione w domu ulubione krzesło. Złożone otoczenie *Dotleniacza* sprawiło, że doskonale odpowiadał on na różniące się od siebie cielesne i estetyczne potrzeby potencjalnych użytkowników. Pokazał, że przestrzeń inkluzywna to przestrzeń, która odwołuje się różnych estetyk, proponuje różne interpretacje i oferuje wiele sposobów bycia i współbycia w przestrzeni.

Podróż do Azji

Kolejnym projektem, który zmieniał nasze poczucie przestrzeni i rozumienie zasad kierujących miastem, była seria działań *Stadion X* zainicjowanych przez Joannę Warszę na Stadionie Dziesięciolecia. Stadion Dziesięciolecia, nieużywany zgodnie ze swoim początkowym przeznaczeniem, na początku lat 90. przekształcił się w bazar, na którym handlowali głównie wietnamscy i rosyjscy kupcy i emigranci. Znany również jako Jarmark Europa, stadion stał się najbardziej zróżnicowaną kulturowo przestrzenią Warszawy. Pomimo iż mieścił się w centrum Warszawy, przez długi czas był ignorowany zarówno przez władze miasta, jak i miejskich aktywistów. W 2008 roku stadion został zamknięty z powodu przebudowy na mistrzostwa w piłce nożnej Euro 2012.



Podróż po Azji – spacer akustyczny po sektorze wietnamskim Stadionu Dziesięciolecia, jak i inne projekty realizowane w ramach *Stadionu X*, eksplorowały multisensualne doświadczenie bycia na stadionie, zapoznając uczestników zarówno z życiem i pracą na Jarmarku Europa, jak i z jego historią. Były formą wycieczki w nieznany obszar Warszawy, a jednocześnie swoistym badaniem etnograficznym miejsca, które niedługo później miało zniknąć z mapy miasta. Rozciągnięcie projektów w czasie pozwoliło wielokrotnie wracać na stadion i poznawać go z perspektyw proponowanych przez autorów i autorki projektów. Wiele z nich było zaproszeniem do uczestnictwa w życiu mieszkańców bazaru. *Podróż do Azji* nawiązywała z jednej strony do miejskiej włóczęgi, z drugiej zaś do zwiedzania przestrzeni muzealnych z dźwiękowym przewodnikiem. *Podróż do Azji* pozwalała zrozumieć logikę życia bazaru i oswoić się z innymi regułami miejskiego życia niż te obecne na co dzień. Seria projektów artystycznych wokół Stadionu Dziesięciolecia umożliwiła włączenie go w tkankę miasta jako kolejną przestrzeń, która nie jest jedynie miejscem nielegalnego handlu, ale jest również kojarzona z odpoczynkiem, kontaktem z inną kulturą czy szeroką ofertą gastronomiczną. *Stadion X* wprowadził na mapę warszawskiej klasy średniej bazar, który dopiero pod pretekstem kontaktu ze sztuką został uznany za przestrzeń bezpieczną, przyjazną i ciekawą. O popularności stadionu świadczyła ilość osób odwiedzająca go codziennie, a zwłaszcza w weekendy, kiedy alejka z restauracjami zapełniała się imprezowiczami z dnia poprzedniego i rodzinami z dziećmi, które po drodze z pobliskiego Parku Skaryszewskiego przychodziły na smaczny i tani obiad. Obecność coraz większej grupy przedstawicieli klasy średniej na stadionie oswoiła ją z estetyką metalowych budek, które zaczęły się kojarzyć nie tylko z chaosem, podrobionymi ubraniami znanych marek, ale również i przede wszystkim z kulturową różnorodnością, która jest istotnym, a wciąż słabo widocznym elementem logiki Warszawy.

Wspólna sprawa

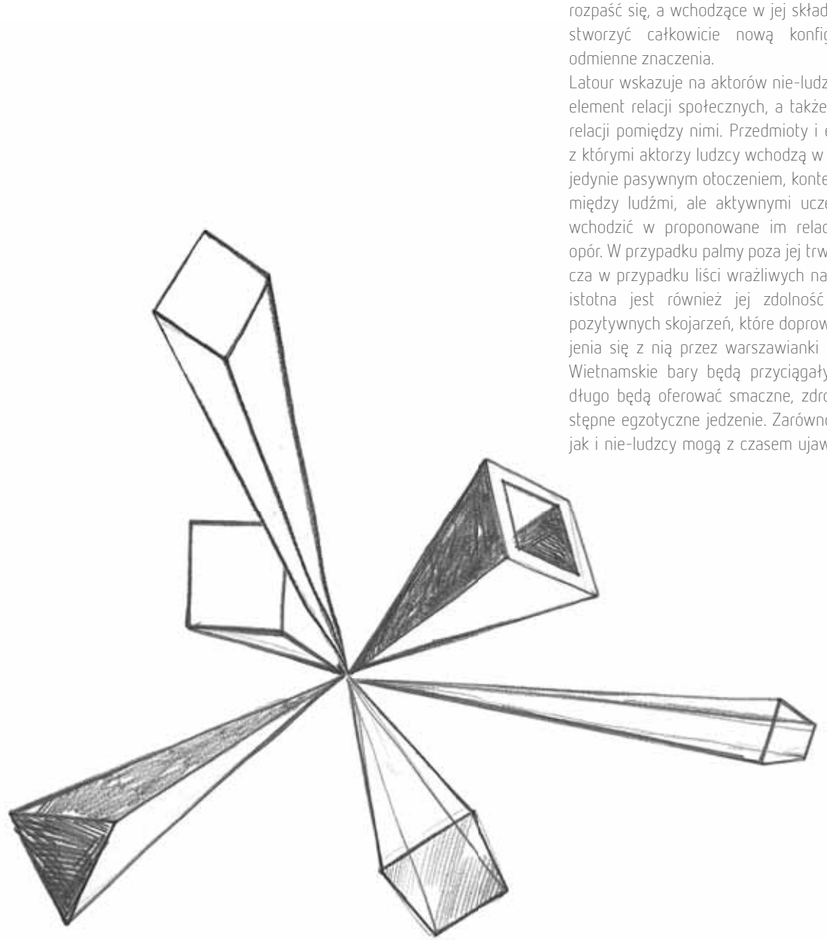
Najmniej widocznym dla przypadkowych widzów i zarazem najbardziej lokalnym z prezentowanych projektów jest projekt *Wspólna sprawa* Pawła Althamera. Pojawienie się grupy kosmonautów (czyli sąsiadów Althamera ubranych w złote kombinezony) przy bloku przy Krasnobrodzkiej 13, na warszawskim osiedlu Bródno-Podgrodzie, zaburza codzienny rytm życia, wprowadzając elementy karnawału, przywołując marzenia o lotach międzyplanetarnych i wyprawie do wymarzonego, choć nieznanego świata. Są oni zżytą grupą podróżników, którym niestraszne są dalekie wyprawy, konieczne, żeby spełnić swojego marzenia. Wybór Brukseli z jednej strony podkreśla spójność Unii Europejskiej, z drugiej zaś wskazuje na brak możliwości dostępu do nowej rzeczywistości dla biedniejszych warstw społecznych, z których wywodzą się w większości sąsiedzi Althamera. Jednocześnie akcja nie jest ani pierwszym wspólnym działaniem artysty z mieszkańcami Bródna, ani ostatnim. *Wspólna Sprawa* nie jest jednorazowym rocznicowym projektem, ale działaniem wpisanym w poprzednie akcje sąsiedzkie podejmowane przez Althamera, i nadal kontynuowanym. Uczestnicy akcji po powrocie do Warszawy chętnie wybierali się na wspólne spacery po mieście i angażowali się w działania słabo kojarzone ze sztuką, jak wspólne odmalowanie klatki czy spotkania w pracowni rzeźbiarskiej prowadzonej przez artystę. *Wspólna sprawa* jest projektem o tyle nietypowym w polu sztuki, że w przeciwieństwie do wielu innych projektów w przestrzeni publicznej, dotyczy miejsca i wspólnoty, które jest najbliższym sąsiedztwem artysty. Althamer wybierając na uczestników i partnerów artystycznych swoich sąsiadów jest jednym z niewielu społecznie zaangażowanych artystów, którzy na poziomie życia codziennego mogą odczuć skutki działania swojej sztuki. Od tego, jak będzie przebiegała współpraca podczas projektów, zależy jakość życia codziennego. Daje to nadzieję na włączenie artystycznej działalności i twórczego wyrażania się nie jedynie jako egzotycznego działania, jak wycieczka złotym samolotem, ale jednego z narzędzi komunikowania swoich emocji i budowania relacji międzyludzkich.

Sztuka tutaj może być przestrzenią realizowania alternatywnych scenariuszy społecznych i marzeń, które w innym kontekście mogą wydawać się mało realne. Wspólny projekt zakorzeniony w polu sztuki pozwala nie tylko realizować pomysły traktowane zwyczajowo jako głupie i niemożliwe, ale również pokazuje, że wiele naszych marzeń nie jest tak nieosiągalna, jak moglibyśmy sobie to wyobrażać.

Zarówno *Podróż do Azji* Joanny Warszy, jak i *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* i *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej oraz *Wspólna Sprawa* Pawła Althamera pokazują, gdzie są granice tego, co uznajemy za właściwe i stosowne w przestrzeni publicznej. Reprezentowały to, co nieobecne, wyparte ze społecznej świadomości i skutecznie usuwane z przestrzeni miejskiej. Przez samą swoją obecność przypominały o tych, których warszawiacy na co dzień nie widzą albo nie chcą widzieć. Projekty artystyczne z jednej strony stały się rzecznikami grup wykluczonych, wnosząc do debaty publicznej słabo obecne kwestie, z drugiej zaś, jak to widać zwłaszcza w przypadku *Dotleniacza* i *Podróży do Azji*, mogły stać się mediatorami pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Otwarte na wielość interpretacji mogły być traktowane zarówno jako projekty pochodzące z pola sztuki stworzone przez znanych artystów (atrakcyjne dla klasy średniej i mediów), jak i obiekty kojarzące się z różnymi, nie zawsze związanymi ze sobą, praktykami społecznymi, tak jak palma – zarówno z kulturą żydowską i z wakacyjnym odpoczynkiem, wolnym od pędu dnia życia miejskiego.

Projekty artystyczne mają potencjał tworzenia kontekstu, w którym zawarte zostaną sojusze pomiędzy grupami społecznymi, które na co dzień nie mają okazji spotkać się ze sobą. Ważnymi aktorami tych interakcji są często same obiekty artystyczne, jak palma czy Dotleniacz, ale również inne miejskie obiekty, takie jak kraciasta torba, która noszona po mieście przypomina o bazarze, zupa Pho, galaretki z soi i fasoli czy inne potrawy wietnamskiej kuchni, które przyciągały na stadion nawet wiele miesięcy po zakończeniu projektu Warszy. Nowe elementy miejskiej architektury wprowadzane w przestrzeń miasta przez artystki i artystów oraz te odkrywane podczas różnego rodzaju działań są istotnymi aktorami miejskich interakcji. Ciekawość i stempel pola sztuki pozwala przełamać strach, np. przed byciem napadniętym i okradzionym. Z kolei plakat z wietnamskiego baru może okazać się propozycją nowej estetyki stosowanej w pracach designerów, której, oswojonej raz, nie będzie łatwo zdyskredytować jako kiepskiej i kiczowato-egzotycznej.

Sojusze z różnymi aktorami nie-ludzkimi mogą wywodzić się zarówno z poziomu praktyki, jak i być zakorzenione w wymiarze symbolicznym. Nieraz tym, co może przekonać do danego projektu, który jest silnie związany z ideą wielokulturowego miasta nie jest chęć walki o prawa mniejszości etnicznych, ale potrzeba dostępu do smacznego jedzenia, wspieranie sztuki w przestrzeni publicznej w ogóle czy to, że dany projekt kojarzy się z wakacjami i odpoczynkiem. Jak podkreśla Bruno Latour, „każdy element może okazać się sojusznikiem, ponieważ nic jako takie nie jest ani zredukowane ani niemożliwe do zredukowania, [...] a podobieństwo nie istnieje bez praktyki upodabniania. Słowo może utożsamić się ze znaczeniem, sekwencją słów, stwierdzeniem, neuronem, gestem, murem, maszyną, twarzą... czymkolwiek". Sojusze pomiędzy aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi nie są ustalone raz na zawsze. Ponieważ nie wynikają z immanentnych właściwości danej struktury, ale zachodzą pomiędzy poszczególnymi jej elementami, mogą ulec rekonfiguracji. Struktura może rozpaść się, a wchodzące w jej skład elementy mogą stworzyć całkowicie nową konfigurację niosącą odmienne znaczenia.



Latour wskazuje na aktorów nie-ludzkich jako istotny element relacji społecznych, a także na wzajemność relacji pomiędzy nimi. Przedmioty i elementy natury, z którymi aktorzy ludzcy wchodzą w interakcje nie są jedynie pasywnym otoczeniem, kontekstem dla relacji między ludźmi, ale aktywnymi uczestnikami. Mogą wchodzić w proponowane im relacje albo stawiać opór. W przypadku palmy poza jej trwałością, zwłaszcza w przypadku liści wrażliwych na zmiany pogody, istotna jest również jej zdolność do wywołania pozytywnych skojarzeń, które doprowadziły do oswojenia się z nią przez warszawianki i warszawiaków. Wietnamskie bary będą przyciągały tak długo, jak długo będą oferować smaczne, zdrowe i łatwo dostępne egzotyczne jedzenie. Zarówno aktorzy ludzcy, jak i nie-ludzcy mogą z czasem ujawnić nowe cechy, które sprawią, że z sojuszników staną się oponentami i zamiast przekraczać stereotypy zaczną je wzmacniać. Złoty samolot wynajęty przez Althamera z pojazdu spełniającego marzenia o wyjeździe z kraju może zmienić się w niepotrzebny wydatek, który zabiera pieniądze możliwe do wydania na mniej kontrowersyjne i sprawdzone działania. Spadek jakości jedzenia na stadionie (i w skrajnym wypadku zatrucie) może wywołać falę niechęci do tymczasowych lokali gastronomicznych. Podobnie z innymi projektami, które mogą zostać potraktowane jako niepotrzebne i wprowadzające niechciany chaos w przestrzeń miejską.

Projekty artystyczne, które zmieniają tożsamość miasta i jego mieszkanek oraz mieszkańców pojawiają się zawsze na zasadzie skandalu. Kwestionują zastany porządek, wprowadzając nowe znaczenia, zajmują miejsce przechodniom. Nawet jeśli pojawiają się w pustej przestrzeni czekającej na zapełnienie, wchodzą w konflikt z alternatywnymi fantazjami na temat danego miejsca. Zamiast widzianej oczami wyobraźni ławki pojawia się rzeźba, zamiast parkingu jest staw, zamiast choinki – palma. Miała być powaga i miejsce pamięci ofiar walk wyzwoleńczych, a pojawia się plaża. Albo na odwrót. Projekty w przestrzeni publicznej, nawet te o niewielkim zasięgu, burzą rytuały dnia codziennego i społeczne wyobrażenie na temat tego, co ma prawo być jawnie obecne i widoczne, a co powinno zostać ukryte na marginesie jako wstydliwe i niegodne pokazania. Ta walka symboliczna o prawo do widoczności jest w mieście szczególnie wyraźna.

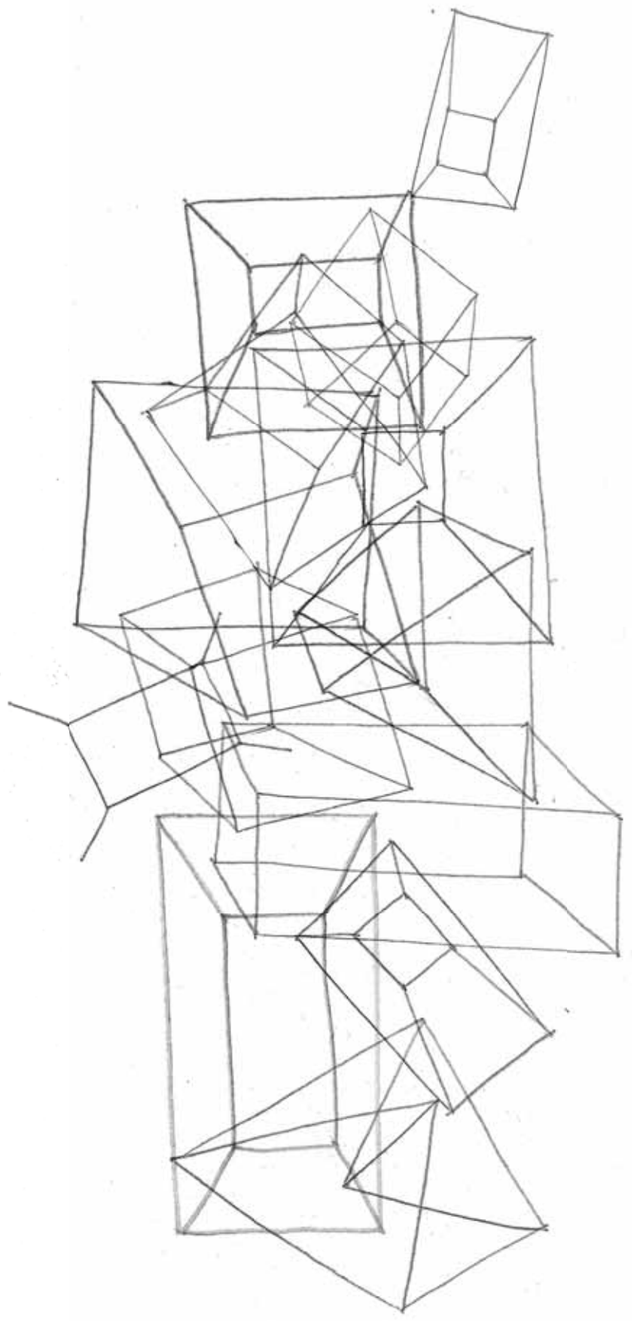
Wielość potencjalnych napięć wynika z tego, że przestrzeń miasta jest znacznie silniej nasycona znaczeniami niż każda inna. Każdy skrawek miasta ma swoją historię, która jest zapisana w ścianach budynków i ciałach mieszkańców. W mieście ideologiczne walki o kształt społeczeństwa materializują się pod postacią siatek ulic, nazw placów, liczbie pomników, treści tablic pamiątkowych, obecności przestrzeni zielonych (lub ich braku) czy typie osiedli mieszkalnych. Kształt tkanki miejskiej jest ściśle związany z tym, jakie grupy społeczne są brane pod uwagę jako potencjalni użytkownicy i użytkowniczki, a kogo się wyklucza. Z tym, kto ma prawo być obecny, zarówno poprzez swoje ciało i sposób bycia, jak i przez swoją historię zapisaną w nazwach ulic.

Miasto jest areną, na której ścierają się przeciwstawne interesy i gdzie toczona jest walka o formę wspólnoty politycznej. Różne grupy społeczne wydobywają swoje historie i przeciwstawiają je innym. Równolegle z polityką historyczną toczy się walka o przyszłość reprezentowaną przez projekty modernizacji przestrzeni. Projekty artystyczne w przestrzeni publicznej aktywnie wchodzą w te spory, wzmacniając jedne narracje przeciwko innym i często całkowicie zmieniają układ stron w konflikcie. Zdarza się, jak w przypadku Dotleniacza, że stają się symbolem wspólnej walki o alternatywny sposób planowania przestrzeni. Biorą, jak projekty Althamera, na warsztat relacje sąsiedzkie i kwestię społecznej solidarności. Uwrażliwiają na to, co obecne w mieście, ale ignorowane albo traktowane wrogo jako inne, obce kulturowo jak palma czy mniejszości etniczne obecne na dawnym Stadionie Dziesięciolecia.

Przesunięcie w rozłożeniu akcentów w przestrzeni miejskiej może przyczynić się do zmiany systemu wartości osób ją zamieszkujących.

Na silny związek przestrzeni miejskiej i struktur poznawczych wskazuje socjolożka miasta, Martina Löw. Wskazuje ona na obecność właściwej każdemu z miast logiki, która wpływa na struktury poznawczego jego mieszkańców. Reguły wyznaczające kształt tkanki miejskiej stanowią ramy dla zmysłowego doświadczenia obecnych w niej ludzi i uprawomocniają codzienne praktyki. Miasto kształtuje „habitus", czyli ucieleśniony system dyspozycji poznawczych. „Miasta odtwarzają zmysłowe struktury, które wnikają w habitusy mieszkańców. Wprawdzie miasta uwikłane są w sieć obiektywnych relacji, ale nie odpowiada ona logice żadnego pola, ponieważ uniwersum miasta w przeciwieństwie do sztuki, nauki czy polityki, nie jest rozplanowane wedle specyficznej danemu polu struktury zmysłowej. Swoista logika miasta będąca jego podstawową strukturą odróżnia je od innych miast oraz innych form terytorialnych".

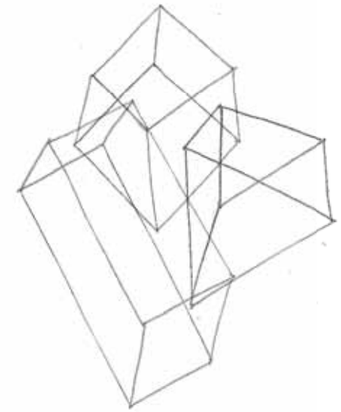
Logika miasta wpływa na nasze codzienne praktyki i wyznacza rozumienie bezpieczeństwa, komfortu życia, wolności, kształtuje nasz stosunek do inności. Homogeniczna estetyka i nadmiar ładu przestrzennego powodują niechęć do tego, co nowe, spontaniczne i niezapowiedziane. Miasto wzmaga naszą czujność w jednych kwestiach, a przytępia w innych. Kształtuje naszą wyobraźnię i poczucie oczywistości. Stosunek liczby kościołów do świątyń innych wierzeń przekłada się na nasz stosunek do obecności w przestrzeni publicznej więcej niż jednej religii. Nazwy ulic i rodzaj pomników wpływają na nasze rozumienie historii.



Obecność albo brak budownictwa socjalnego w dzielnicach uznawanych za atrakcyjne przekłada się na stosunek do mniej uprzywilejowanych grup społecznych. Możliwość odcięcia się innych czy osiedla nieoferujące przestrzeni wspólnej, w której można spotkać sąsiadów, wzmacniają poczucie alienacji w mieście. Wielokulturowe bazary wraz z towarzyszącą im ofertą gastronomiczną oswajają nas z obecnością imigrantów. Powszechnie dostępna przestrzeń publiczna wysokiej jakości wyznacza nasze potrzeby odnośnie typu i wielkości przestrzeni prywatnej. Materialność miasta znajduje odbicie w praktykach życia codziennego, poglądach politycznych czy innych społecznych odruchach.

Znaczenie materialnej struktury miasta może powodować z jednej strony poczucie impasu i bariery. W drugiej zaś, czyni tkankę miejską uprzywilejowaną przestrzenią działania, zarówno dla grup dążących do zmiany społecznej, jak i dla tych, które chcą stabilizować obecny system relacji. Spojrzenie z perspektywy logiki miasta jako czynnika wpływającego na struktury poznawczego jego mieszkanek i mieszkańców, wskazuje również na związek pomiędzy reprezentacją grup wykluczonych w przestrzeni miejskiej a stosunkiem mieszkańców do inności. Pozwala również wskazać na ogromny potencjał, jaki niosą ze sobą projekty w przestrzeni publicznej, zarówno te, które oddziałują głównie punktowo, przez zmianę zachowań, odruchów pewnej określonej grupy osób, jak i te, które na stałe (lub na pewnie czas) stają się częścią tkanki miejskiej. Projekty artystyczne, które pojawiają się w przestrzeni miejskiej wpływają na logikę miasta oraz na nawyki jego mieszkańców. Sprawia to, że nawet projekty pojawiające w miastach tymczasowo mogą generować zmianę społeczną, która nie znika wraz z końcem projektu, ale zmienia logikę i codzienne życie miasta.

Joanna Erbel – socjolożka, aktywna działaczka miejska, fotografka. Współzałożycielka stowarzyszenia DuoPolis. Członkini zespołu „Krytyki Politycznej". Doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.



Joanna Erbel | How Does Art Function Within the Public Space?

Art in the public space – which until recently constituted an excess in Polish cities and triggered more or less justified controversies – is slowly entering the mainstream. Artistic projects appearing in streets and squares are no longer predominantly *guerilla* actions which undermine the existing social order and transgress well-known and recognized aesthetics. Art is becoming another respected language of communication between different social groups, a useful means of social consultation, or perhaps a kind of attraction which can upgrade a city's image and generate indirect profits. Ten years after Rajkowska's *Greetings from Jerusalem Avenue* project (2002) – which marked the beginning of artists' fight for the right to intervene in the urban space, we have finally stop asking whether art should function in the public space, started wondering what kind of art should function in it, and why? Are artistic projects capable of breaking with the feeling of impotence of impacting the public space, still experienced by many inhabitants of Polish cities? Or can they temporarily suspend the binding rules to show how neighbourly relations could exist differently in a city's streets and squares?

Reflections on the legitimacy of placing artistic objects in the urban space (which is, of course, legitimate), and whom they should represent (excluded persons, for obvious reasons) are slowly being replaced by questions whether these works of art actually generate the social changes that artists and curators wish for. If they do have an impact on society, what kind of impact? Are the effects of such actions predictable and possible to plan, or does placing artistic projects in the public space generate situations which are so complex that they become practically impossible to track? Who are the recipients of this art? The question concerning the social impact of art in the public space is also present in projects presented at the 2011 Prague Quadriennale. The projects date from different years and are characterized by varied life spans.

The oldest, *Greetings from Jerusalem Avenue* – habitually called "the palm" is still present in Warsaw city centre1. The remaining projects, like Joanna Rajkowska's later works, *Oxygenator* (2007), *A Trip to Asia – An Audio Tour of the Vietnamese Sector at the 10th Anniversary Stadium* (2006), realized by Joanna Warsza in the framework of a larger project, entitled *Stadium X – A Place Which Never Was*, and Paweł Althamer's *Common Task* (2009), were temporary in nature. Today, they exist in the form of documentation, as well as in the memory and bodies of people who participated in them.

Greetings from Jerusalem Avenue

A meeting with a new artistic project resembles meeting a new neighbour, whom we know we will encounter over the coming days, months, and years when leaving our house. If the neighbour differs from us, he will remind us of various alternative scenarios which we did not see happen, because our life took a right or wrong turn. By stemming from a different culture or social class, our neighbour can surprise or irritate us with his behaviour. Each such meeting constitutes a hope of broadening our cognitive horizons, but also a potential bone of contention. The aforementioned artificial palm placed at the De Gaulle Roundabout by Joanna Rajkowska was one such project. The palm, which appeared in Warsaw's urban space in 2001, was an exotic visitor and was treated by the city council and its inhabitants in a similar way in which we treat unexpected guests, for whom we have not foreseen a free place. Its initial status was undefined. As an artistic project in public space, it did not fit into official categories used to describe urban objects. Initially, it passed unseen by the administration; then, after long hours spent by the artist and her co-workers in local offices, it gained the official status of a "non-road object". It irritated others with its exotic form, perceived by many as excessively carnival-like and unsuited to the metropolitan space.

It annoyed people with its references to Jewish culture, re-enforcing local anti-Semitism, especially in the wintertime, as it took over the space which had been occupied for many years by a festive Christmas tree. Despite the fact that it was financed by the artist, it was stigmatized as being a burden for the municipal budget, which lacked money for legitimate citizens.

By representing that which is strange, exotic and slightly kitschy, the palm did not fit into the aesthetic framework of Warsaw's urban space. It did not fit into Warsaw's binding urban logic. Initially green and feisty, as a result of wear and tear, it lost leaves before getting new ones, thus irritating passers-by with its bare trunk. It was difficult to consider it as a decorative element and, in order to once again resemble an exotic tree, it had to obtain financial support from the city, the inhabitants, or a private investor. After a series of struggles, Rajkowska managed to gather the necessary sum to commission new leaves. Despite the initial attacks and scorn, with time the palm entered the urban landscape for good, becoming one of Warsaw's distinctive symbols. It served as the backdrop for wedding photos, appeared in a commercial for Zieloni 2004 (the Green Party), and in 2007, it donned a nurse's cap as a sign of solidarity of Warsaw's inhabitants with the nurses and midwives protesting outside the Prime Minister's Chancellery.

The fact that inhabitants of Warsaw got used to the palm and started considering it as one of the legitimate or even representative elements of the city played a significant role in broadening the cognitive horizon, which Jacques Rancière calls "the distribution of the sensible," which defines what a given community considers adequate and present in the public space.

The distribution of the sensible strongly influences social relations and constitutes a space of political struggle. For Rancière, politics is not only about exercising power or fighting for it, but rather about the configuration of a specific space which defines who is a political subject, in the framework of which configurations and alliances can community decisions be made.

"The important thing is that the question of the relationship between aesthetics and politics be raised at this level, the level of sensible delimitation of what is common to the community, the forms of its visibility and of its organizations".

Rancière points to the political significance which can be exerted by art by "[overturning] an entire well-ordered distribution of sensory experience," dividing anew the material and symbolic space. This is what has become of placing the palm in Warsaw's city centre – and thus introducing a kitschy and exotic element into the public space, connected with the sphere of representation.

Rajkowska's project undermined the obviousness of the division into what is clean and equal (and thus legitimate in the public space), and into what is rough, cracked, hairy, and organic (pushed into public sphere or beyond city borders). The presence of the palm legitimized a form of aesthetics associated with the ludic and rural, or with Jewish cultural heritage. Standing in opposition to the dominating image, the palm suspended the obviousness of the division into the aesthetics of power, based on the primacy of cleanliness, and folk aesthetics, identified with bad taste. It also undermined the conviction that in order to exist in public space, there is a need to undergo an aesthetic transformation, smooth out rough forms, or become subjected to the rules governing the dominant logic.

Oxygenator

Oxygenator also opposed the dominant logic of space. Analogically to the palm, it was created as a result of a long-term social consultation process which would enable the artist to familiarize herself with the needs of the inhabitants, and – by way of negotiations between different groups – create an object which would constitute the median of their expectations. Oxygenator was the contradiction of participatory planning. It appeared suddenly and without warning. Simultaneously, it became a reason for peaceful coexistence, and consequently a community-based action involving a broad spectrum of social groups, which decided to fight for the project to stay as it was coming to an end. Despite their defeat – and the fact that the ensuing renovation of the Grzybowski Square has little in common with Rajkowska's project – the struggle to have the *Oxygenator* stay where it was showed that a certain agreement is possible, even between different people representing often contradictory interests. Moreover, the agreement is not the result of an efficiently conducted dialogue, nor a form of unity in the face of a common enemy, but is rather created by entering into contact with a certain object, defined differently by each of the groups.

For some, it was an example of a great contemporary work of art in the public space, for others it was a countryside pond, a modern park, an attractive example of urban design, or yet another project by a renowned artist. The way in which it was perceiving depended on people's backgrounds, education, age, and other factors.

Oxygenator freed the political potential of the citizens of Warsaw, especially those inhabiting the Grzybowski Square. It gained huge popularity, confirmed by the physical presence of inhabitants gathered around the pond, and the Wdechy 2007 prize awarded to it by Gazeta Wyborcza daily. Those who fought for it to stay were not only representatives of the Warsaw art scene and its intelligentsia, but also local inhabitants. The fight for Oxygenator was a collective revolt against Warsaw's existing urban politics, which led to the building of concrete wastelands and hostile streets and squares, battered by the wind and phantoms of history. Instead of serving as a meeting place for urbanites, the public space was reduced to a passage, a corridor connecting private apartments with commercial or public places. The city grew more and more inhuman, or even anti-human. Streets and squares were for those who had something specific to do and had to pass to and fro. There was no space for the disinterested passing of time. It led to the exclusion of those social groups which do not match the vision of a modern capitalist society, full of resourceful and busy people. Due to the lack of friendly space, the elderly – who make up the a majority of the Grzybowski Square's inhabitants – have been pushed to the private space of their homes or the interior of the church located by the square. *Oxygenator* gave them the possibility to regain their right to be present. At the same time, it brought to life a space which was friendly towards other social groups: young people, parents with children, and many others. Everyday, people gathered around the pond, forming a closely-knit community: not due to their opinions, lifestyle, or family connections, but through a nominal proximity.

This peaceful coexistence was possible not only thanks to the very presence of water and greenery, which inhabitants seemed to be need, but mainly thanks to the specific form of *Oxygenator*, which easily adapted to the various physical ways of utilizing space, imposed by its users. The variety of urban furniture placed around the pond encouraged people with very different needs to sit down. The inhabitants could choose not only from standard benches, but from also plastic stones and huge colourful mattresses. At the same time, there was enough space to lay a blanket or bring one's favourite chair from home. The complex environment of Oxygenator provided the perfect answer to the different bodily and aesthetic needs of the potential users. It showed that inclusive space is one which refers to different aesthetics, proposes various interpretations, and offers many ways of existing and coexisting in space.

A Trip to Asia

Another project which changed our feeling of space and our understanding of the rules governing the city, took the form of a series of actions entitled, *Stadium X,* conducted by Joanna Warsza at the 10th Anniversary Stadium. In the 1990s, the latter – used inadequately to its original purpose – turned into a bazaar, where mainly Vietnamese and Russian emigrants and salesmen hawked their goods. Also known as the Europa Bazaar, the stadium became the most culturally diverse space in Warsaw. Despite the fact that it was located in the city centre, it had long been ignored by both the authorities and urban activists. In 2008, the stadium was closed for reconstruction work related to the EURO 2012 football championships.

A Trip to Asia – An Audio Tour of the Vietnamese Sector at the 10th Anniversary Stadium, as well as the other projects realized in the framework of Joanna Warsza's Stadium X project, explored the multi-sensual experience of being at the stadium, familiarizing participants with life and work at the Europa Bazaar, and with its history. It was an excursion into an unknown part of Warsaw, all the while being an ethnographic study of sorts, devoted to a place which would soon to disappear from the map. Protracting the projects enabled people to return to the stadium multiple times, and to get to know it from the perspectives suggested by the project's authors. Many of them were an invitation to participate in the life of the bazaar's inhabitants. On the one hand, *A Trip to Asia* referred to an urban stroll, and, on the other hand, to a museum visit using an audio-guide. *A Trip to Asia* made it possible to understand the logic of life at the bazaar and to accustom oneself with rules of urban life differing from those present daily. A series of artistic projects connected to the 10th Anniversary Stadium enabled its inclusion into the city's collective tissue, in the form of yet another space, associated not with illegal commerce, but also with leisure, contacts with a different culture, and its broad culinary offer. Stadium X placed the bazaar on the map of Warsaw's middle class, which deemed the stadium a safe, friendly and interesting space only under the pretext of artistic contacts. Large numbers of people visited it every day, reflecting the popularity of the stadium, especially on weekends, when the restaurant row was filled with party-goers from the day before, and families with children who would drop by for a tasty, inexpensive lunch on their way to the nearby Skaryszewski Park. The presence of an increasing middle class presence at the stadium accustomed these inhabitants with the aesthetics of metal booths, which started being associated not only with chaos, knock-off merchandise, but also – foremostly – with cultural diversity: a crucial, but still hardly visible element of Warsaw's logic.

Common Task

The least visible for accidental viewers, and at the same time the most local of all the presented projects, is Paweł Althamer's *Common Task*.

The appearance of a group of astronauts (a group of Althamer's neighbours dressed in golden overalls) by a block of flats at 13 Krasnobrodzka Street, in Warsaw's Bródno-Podgrodzie housing estate, disrupts the rhythm of everyday life, introducing elements of carnival, bringing dreams about interplanetary flights and journeying into an unknown dream world. They formed a tight group of travellers, for whom faraway journeys – necessary to make dreams come true –

are not at all frightening. The choice of Brussels on the one hand highlighted the coherence of the European Union and, on the other hand, pointed to the lack of possibilities of accessing the new reality for poorer social classes, from which Althamers' neighbours mostly derive. At the same time, this action is not the first joint action of the artist and inhabitants of Bródno, nor is it the last. *Common Task* is not a one-off, anniversary project, but rather an action inscribed into previous neighbourhood actions undertaken by Althamer, some of which are still continued. After coming back to Warsaw, the participants were eager to go for walks together, and engaged in activities vaguely associated with art, such as repainting their staircase as a team, or holding meetings in the artist's sculpture studio.
Common Task is a rather untypical project in the sphere of art, since contrary to many other projects in public space, it concerns a place and a community located in the artist's closest vicinity. By choosing his neighbours as participants and artistic partners, Althamer is one of the few socially engaged artists who – on an everyday level – can feel the effects of his art.
The quality of everyday life depends on the level of cooperation during the projects. This gives hope for the inclusion of artistic action and creative expression, not only as an exotic activity like a place excursion, but as one of the means of communicating emotions and forming interhuman relations. Here, art may constitute a space for realizing alternative social scenarios and dreams, which would seem rather unrealistic in a different context. A common project rooted in the sphere of art not only enables the realization of ideas treated habitually as stupid and impossible, but also shows that many of those dreams are not as inaccessible as we would imagine.

Joanna Warsza's *Trip to Asia*, Joanna Rajkowska's *Greetings from Jerusalem Avenue* and *Oxygenator*, and *Common Task* by Paweł Althamer all depict the borders of what we see as proper and adequate in public space. They all represented that which is absent and marginalized from social awareness and efficiently removed from the urban space. Their very presence reminded us about those people, whom inhabitants of Warsaw do not see – or do not want to see – on an everyday basis. On the one hand, artistic projects spoke out for excluded groups, bringing vaguely present issues into the public debate; on the other hand – especially in the case of *Oxygenator* and *A Trip to Asia* – they could serve as mediators between different social groups. Open to a multitude of interpretations, they could be treated as projects from the sphere of art, created by famous artists (attractive for the middle class and the media), and as objects associated with different, not always interconnected, social practices – in the case of the palm, this meant both Jewish culture and holiday leisure, free from the hectic urban day.
Artistic projects have the potential to create a context in which alliances are made between social groups which would not have the occasion to meet in their everyday lives. The art objects themselves are important actors of these interactions – this includes the palm or the *Oxygenator*, but also other urban objects like the chequer bag, which reminds people of bazaars, or the Pho soup, soy and red bean jellies, or other Vietnamese cuisine dishes which attracted people to the bazzar for many months after the end of Warsza's project. New elements of urban architecture introduced into the city space by artists and discovered during different types of actions are important actors in urban interactions. Curiosity and the artistic imprint enable people to overcome the fear of, for example, being attacked and robbed, whereas a poster from a Vietnamese bar may suggest a new form of aesthetics for application in the work of graphic designers, which, once assimilated, would be difficult to discredit as tacky or kitsch.
Alliances with various non-human actors may both derive from practical level of practise, and be strongly rooted in the symbolic dimension. Sometimes the factor which convinces people with regard to a given project, strongly connected with the idea of a multicultural city, is not the will to fight for minority rights, but rather their need to access tasty food, their support for art in the public space, or perhaps even the fact that a given project is associated with holidays and leisure. As Bruno Latour highlights, "an actant can make an ally out of anything, since nothing is by itself reducible or irreducible, and since there is no equivalence without the work of making equivalent. A word can thus enter into partnership with a meaning, a sequence of words, a statement, a neuron, a gesture, a wall, a machine, a face…anyting". Alliances between human and non-human actors are not established once and for all. Since they do not result from the immanent features of a given structure, but take place between its particular elements, they can undergo reconfiguration. The structure may fall apart, and its constituting elements may create a completely new configuration bringing with it new meanings.
Latour points at non-human actors as an essential element of social relations, and also at the reciprocity of relations between them. Objects and natural elements, with which human actors interact, are not only passive surroundings or contexts for interhuman relations, but rather active participants. They may enter into the suggested relations or resist them. What is essential in the case of the palm – apart from its tenacity, especially in the case of the weather-sensitive leaves – is also its ability to trigger positive associations, which led to Warsaw's inhabitants growing accustomed to it. Vietnamese bars will attract people as long as they will offer tasty, healthy, and easily accessible exotic cuisine. With the passing of time, both human and non-human actors may reveal new features, which will turn supporters into opponents, and fortify stereotypes instead of transgressing them. Instead of a dream come true about leaving the country, the golden plane rented by Althamer can turn into an unnecessary expenditure, which diverts money from less controversial, tried and tested activities. The decline in food quality at the stadium (and the extreme case of food poisoning)

may result in a wave of animosity towards temporary restaurants and bars. A similar situation concerns other projects which may be treated as pointless and introducing an unwanted chaos into the urban space.
Artistic projects, which change the identity of the city and and its inhabitants always appear in the form of a scandal. They question the existing order, introduce new meanings, take away space from passers-by. Even if they appear in an empty space waiting to be filled, they enter into conflict with alternative fantasies about that specific space. Instead of a bench seen through the eyes of imagination, there appears a sculpture; instead of a parking lot, there is a pond; instead of a Christmas tree – a palm. What was meant to be a serious place of remembrance for freedom fighters turns into a beach. Or the other way round. Projects in the public space, even those of minor scope, destroy daily rituals and social idea about what objects possess the right to be overtly present and visible, and which other objects – shameful and unworthy of being displayed – should be hidden on the outskirts.
This symbolic fight for the right to be visible is especially clear-cut in the city. A multitude of potential tensions results from the fact that urban space is much more saturated with meanings than any other space. Each part of the city has its history, inscribed on the walls of building and bodies of their inhabitants.
In the city, ideological fights for the shape of the society materialize themselves in the form of networks of streets, square names, numerous monuments, the inscriptions on commemorative plaques, the presence of green spaces (or lack thereof), and the type of housing estates. The shape of the collective urban tissue is closely connected with the social groups taken into consideration as the potential users, and which groups are excluded. It is connected with defining who has the right to be present – both by way of their bodies and their way of living – as well as by their history, written down in the names of the streets.
The city is an arena which pits contradictory interests against one another, and where the fight for the form of the political community is being led. Different social groups unveil their stories and contrast them with the others. In parallel to historical politics, there is a fight for the future – represented by spatial modernization projects. Artistic projects in the public space actively enter into such conflicts, strengthening some narrations against others, and often completely changing the conflict's balance of power. As in the case of *Oxygenator*, they sometimes become a symbol of the common fight for an alternative method of spatial planning. Like Althamer's projects, they concentrate on neighbourhood relations and the question of social solidarity. They sensitize us to what is present in the city, but ignored or treated in a hostile way, as something different or culturally alien, such as the palm or the ethnic minorities present at the former 10th Anniversary Stadium. Shifting accents in the urban space may influence changes in the system of values of people inhabiting it.
Martina Löw points to the strong relation of urban space and cognitive structures, and to the presence of a logic particular to each city, which impacts the cognitive structures of its inhabitants. Rules defining the shape of the urban tissue constitute the framework for the sensual experience of people present within it and legitimize everyday practice. The city shapes the "habitus", or the embodied system of cognitive dispositions. "Cities recreate sensual structures which enter into in the inhabitants habituses. Although cities are intertwined in the network of objective relations, but this network does not correspond to the logic of any field, since the urban universe – contrary to art, science, or politics – is not planned according to a sensual structure specific to a given field. The particular logic of the city which constitutes its fundamental structure differentiates it from other cities and other territorial forms".
The logic of the city influences our daily practices and shapes our understanding of safety, comfort of living, freedom, and shapes our approach toward otherness. Homogenous aesthetics and a surplus of space order result in a hostility towards the new, spontaneous, and unannounced. The city intensifies our vigilance with regard to some issues, and blurs it with regard to others. It shapes our imagination and feeling of obviousness. The ratio of churches to temples of different denominations is reflected in our attitude to the presence of more one religion in the public space. The names of the streets and the types of monuments influence our understanding of history. The presence or lack of social housing in districts perceived as attractive reflects our attitude towards less privileged social groups. The possibility to be cut off from other social groups or housing estates which do not offer common spaces, where one could meet neighbours, fortify the feeling of alienation in the city. Multicultural bazaars and their gastronomic offer acquaint us with the presence of immigrants. Commonly accessible, high quality public spaces shape our needs regarding the type and size of the private space. The materiality of the city is reflected in daily practices, political views, or other social gestures.
The significance of the material structure of the city may result, on the one hand, in the feeling of a deadlock and barrier. On the other hand, it makes the collective urban tissue a privileged action space for both groups striving for social change, and for those who wish to stabilize the existing system of relations. Looking at the perspective of urban logic as a factor influencing the cognitive structure of its inhabitants also points to the relation between the representation of excluded groups in urban space and the attitude of inhabitants toward otherness. It also enables us to point at the huge potential brought about by public space projects, both those which act in a pinpoint way, by adapting the behaviour and gestures of a given group of people, as well as those which become part of collective the urban tissue for good (or for a specific period of time). Artistic projects which appear in the urban space influence the urban logic and its inhabitants customs. The result is that even projects which appear temporarily in cities may generate social change, which does not disappear with the end of the project, but transforms the logic and everyday life of the city.

Joanna Erbel – sociologist, public space and city activist, photographer. Co-founder of the Association DuoPolis. Member of "Krytyka Polityczna" team. PhD student at the Institute of Sociology, University Warsaw.

Sztuka w przestrzeni publicznej. Raport z badania

Joanna Erbel, Krzysztof Herbst

Miejskie projekty artystyczne nie pojawiają się w społecznej próżni. Niezależnie od tego, czy są to nowe obiekty, które tworzą trwałą tkankę miasta, czasowe instalacje czy różnego rodzaju happeningi, zyskują one życie i znaczenie dopiero w kontakcie z obecnymi w mieście ludźmi. Odbiór projektów nie zależy jedynie od ich obiektywnych właściwości, ale także od tego, czy i jak trafiają one do odbiorców, jak odnoszą się do ich życia codziennego, jakie fantazje pobudzają.

Druga kwestia to znaczenie, jakie badani nadają sztuce w przestrzeni publicznej i ich stosunek do poszczególnych projektów. Pytaliśmy, czy obecność obiektów sztuki zmieniła miasto? Czy dzieła i akcje artystyczne mogą być uznawane za sztukę? Czy przypisanie im cechy (własności) „sztuki" ma znaczenie dla ich oddziaływania? Wraz z zespołem badawczym* przeprowadziliśmy wywiady pogłębione z 44 osobami.

*** Zespół w składzie: Zuzanna Cichowska, Iga Konińska, Karolina Mikołajewska, Maria Wierzbicka, Katarzyna Wojnicka, Natalia Wyszkowska, Natalia Żaboklicka, Monika Żychlińska.**

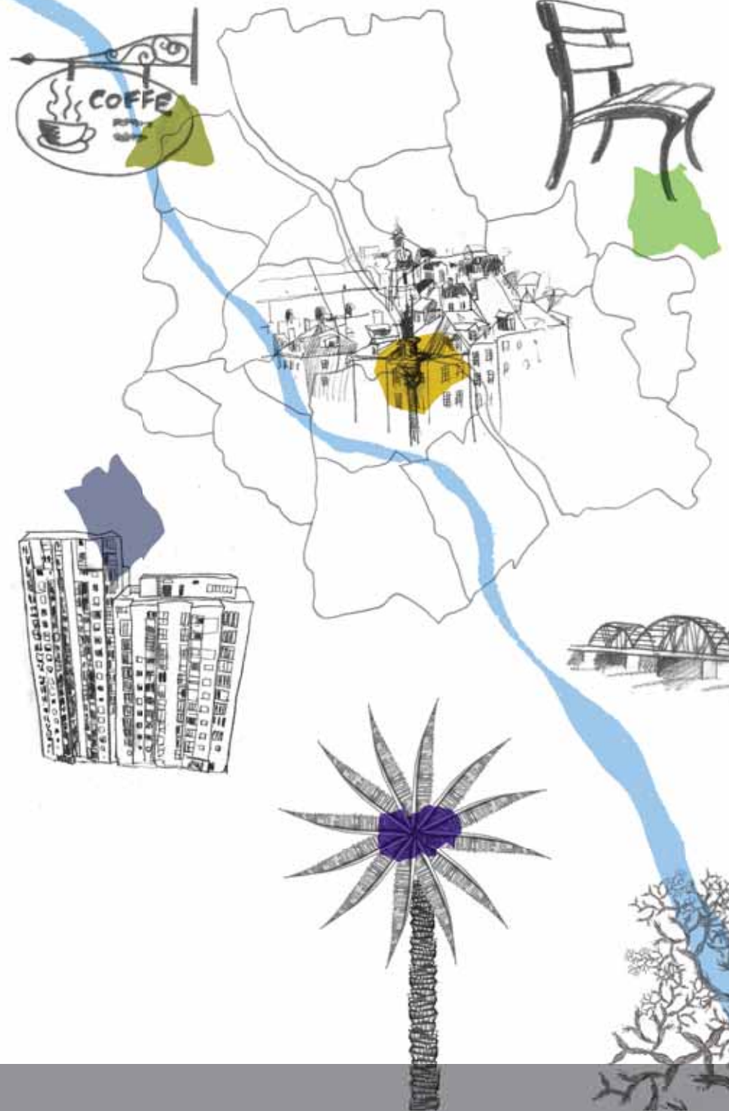
Wywiady były prowadzone na podstawie trzech scenariuszy dotyczących *Dotleniacza, Podróży do Azji* oraz *Wspólnej Sprawy*. W każdym z nich znajdowały się pytania o palmę (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*), którą uznaliśmy za obiekt znany większości mieszkańców i mieszkanek Warszawy. Wśród badanych osób nie było nikogo, kto nie miałby zdania na temat palmy. W przypadkach, gdy badani znali więcej niż dwa projekty, do których zostali zrekrutowani, posługiwaliśmy się odpowiednimi fragmentami z innych scenariuszy. W przypadku *Podróży do Azji* oraz *Wspólnej Sprawy* respondentów dobieraliśmy metodą „kuli śniegowej". Przy *Dotleniaczu* staraliśmy się dobrać reprezentacyjną próbę użytkowników placu Grzybowskiego, którzy byli na nim obecni podczas trwania projektu. Ze względu na różny zasięg oddziaływania projektów różna była ilość wywiadów, które dotyczyły poszczególnych projektów. Temat *Dotleniacza* pojawił się w ponad połowie wywiadów, 10 wywiadów dotyczyło *Podróży do Azji*, 12 zaś *Wspólnej Sprawy*. Każdy wywiad trwał średnio koło godziny.

Warszawa nie jest monocentryczną jednostką administracyjną. Jedną z jej cech, pojawiającą się w wypowiedziach większości badanych, jest różnorodny charakter jej dzielnic. Nasi respondenci mają różne gusta. Dla każdego z nich miasto ma inny smak. Wybierają te smaki świadomie, odnajdują się w nich i zaczynają z nimi identyfikować. Niezależnie od tego, w której dzielnicy mieszkają, podkreślają przywiązanie do miejsca, w którym żyją. Jeśli mieszkają w centrum (jak mieszkańcy okolic pl. Grzybowskiego) mówią o zanurzeniu w miejskości, klimacie Śródmieścia i wygodzie, jaką daje mieszkanie w miejscu, skąd wszędzie jest blisko. Pomimo że mieszkają w przestrzeni, która jest użytkowana również przez osoby z innych dzielnic czy miast, silnie podkreślają lokalną specyfikę poszczególnych skwerów czy placów.

Mieszkańcy innych starych dzielnic rezydencyjnych (Żoliborz, Mokotów, Saska Kępa) wskazują na inteligencką historię tych miejsc, zaś w przypadku dawnych dzielnic robotniczych (Wola, Powiśle, Kamionek) – na ich przemianę z przestrzeni proletariackich w ojczyzny elit kulturalnych miasta. Większość naszych badanych jest przywiązana do swojego miejsca zamieszkania i zna je stosunkowo dobrze, jednak ta znajomość ogranicza się często tylko do najbliższej okolicy, a nie całego miasta.

[P]rzepadaliśmy [za tym miejscem] dlatego, że to jest niby Centrum, ale trochę na uboczu; jest zamaskowane i tak naprawdę wiele osób, nawet z Warszawy, o nim nie wie. [właścicielka kawiarni, 32 lata]

Kiedyś jechałem z kolegą na rowerach i pytaliśmy, gdzie jest [hotel] Bristol. Nie wiedzieliśmy. Mówiliśmy, że jesteśmy z Poznania. [magazynier, 27 lat]



Mieszkam w przecudownym miejscu [...] niesamowite przeżycie. [...] Jak większość z moich znajomych, rodziny, jestem raczej mieszkańcem lewobrzeżnej Warszawy, więc przeniesienie się do Pragę to było jak przeniesienie się do innego miasta. [student, 23 lata]

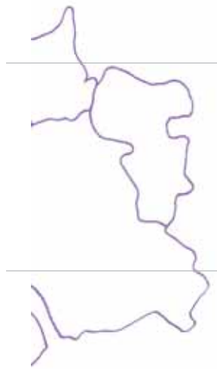
Jest to normalne blokowisko, za moim domem jest zaraz pole z kapustą, i las.
A z drugiej strony Kabaty są takim miejscem, gdzie jest zapewnione wszystko, i tak naprawdę nie trzeba dojeżdżać do centrum.
Są takie miejsca, gdzie można pójść i napić się kawy, iść do kina, basen, las. Jest wolniej niż w Śródmieściu, jest tam taki mikroklimat. [urzędniczka, 32 lata]

Trzy miejsca: jedno jest w starej poniemieckiej dzielnicy na wyspie pomiędzy rzekami, z mostami i jest magiczne. Drugie miejsce to jest Grochów, Praga, Warszawa, blokowisko, ale z klimatycznym placem Szembeka i trzecie to jest wieś nad jeziorem, gdzie ani z jednej, ani z drugiej strony przez okno nie widać ludzi. [menadżerka kultury, 36 lat]

Moje blokowisko? Na pewno mój blok. [...] W Warszawie jest tyle bardzo podobnych miejsc, a zupełnie innych. Taka mała duża wioska. [...] Moi rodzice dostali tutaj mieszkanie. [Ja] mieszkanie kupiłem na zasadzie, że „blisko swoich". [fotomechanik, 41 lat]

*Od zawsze w tym samym domu [...] i wszystkie moje siostry też. Jestem bardzo związana z tą dzielnicą i tak... wrośnięta. [...] Jestem taką lokalną patriotką [*studentka, 26 lat]

Przestrzeń publiczna

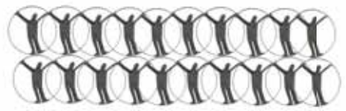


Dobra czy zła przestrzeń publiczna?

Przywiązanie do stolicy (lub najbliższej okolicy) nie oznacza, że badani uznają Warszawę za miasto idealne. Największa jednostka administracyjna to nie jest dla nich Wielkie Miasto, światowa metropolia. Nasi respondenci rzadko przyznają ten status Warszawie. Część mieszkała za granicą; widzą skalę i słabości Warszawy. Wielu z nich żyło także w innych dużych miastach Polski (Wrocław, Kraków, Poznań). Porównując, widzą zalety, ale nie oceniają dystansu między nimi jako „różnicy klas". Raczej jako konkurencję między równymi.

Pojęcie „przestrzeni publicznej" staje się dla mieszkańców i mieszkanek Warszawy coraz ważniejsze. Niegdyś pojawiające się głównie w ustach ekspertów i ekspertek obecnie wchodzi do języka potocznego i jest coraz popularniejsze w rozmowach o mieście, chociaż, tak jak „sztuka w przestrzeni publicznej", nie ma jednej definicji. O „przestrzeni publicznej" mówiła połowa naszych badanych. Pojęcie pojawiło się 75 razy. Stan przestrzeni publicznych to nie tylko inwestycje. Respondenci widzą znaczenie projektów artystycznych i swoistą konkurencję z działaniami inwestycyjnymi. Jednym z najciekawszych zjawisk są narodziny poczucia przestrzeni publicznej w skali lokalnej, w dzielnicach zaniedbanych, a nawet w klasycznych blokowiskach. W ich wypadku jeszcze mocniej podkreślane jest znaczenie własnej inicjatywy i roli artystów.

Wielu i wiele z badanych widzi coraz większy udział mieszkańców w przestrzeni publicznej, ale uważają, że jest on wciąż zbyt mały. Wśród badanych pytanych o to, kto ma wpływ na zmiany zachodzące w mieście,



20 osób stwierdziło, że mieszkańcy jako ogół, ale tylko 5 z nich, że oni sami mają wpływ.

10 osób wskazało urzędników jako główne osoby decydujące,

5 osób – polityków (z czego 1 konkretnie prezydent Warszawy Hannę Gronkiewicz-Waltz).

Trójka badanych mówiła o znaczącej roli architektów i urbanistów,

dwoje o skutkach działań artystów (jedna osoba powoływała się na działania Pawła Althamera, druga – na projekty Joanny Rajkowskiej).

Mieszkałam przez 6 lat w Nowym Jorku. Warszawa nie jest dużym miastem. [...] Wielkie miasto to znaczy, że jest się anonimowym. Warszawa jest taka, że zawsze spotykam tych samych ludzi, gdziekolwiek nie pójdę. [...] Bywam w Kopenhadze i porównując komfort i jakość życia w krajach skandynawskich, to widzę, że Warszawie jeszcze bardzo dużo brakuje. [menadżerka kultury, 36 lat].

Warszawa jest miastem rozwojowym, tu się ciągle zmienia, ciągle się coś dzieje. [księgowa, 36 lat]

Jak wróciliśmy do Warszawy, najbardziej uderzyła nas ta przestrzeń, to, że jeszcze możesz tyle wstawić. W Londynie jest tak, że wszystko jest jednym wielkim chodnikiem, cegłą, murem, wszystko wyrasta z czegoś. [biolożka na urlopie macierzyńskim, 26 lat]

Przestrzenie publiczne [...] wiążą się z projektami artystycznymi. [...] Chyba w całej Polsce mamy taką tendencję, żeby jednak się rozwijać i inwestować w infrastrukturę, [a nie w] miasto jako przestrzeń publiczną. [...] Coraz większa jest świadomość, czym jest ta przestrzeń publiczna, że to jest nasza przestrzeń, nie tylko jakiś mechanizm, którym można zarządzać, [...] że tworzymy wszyscy tę przestrzeń. [menadżerka kultury, 36 lat]

Jak Paweł [Althamer] organizuje jakieś tam rzeczy; jest artystą, ale nie takim, co tworzy dla samej sztuki, ale z ludźmi, że pracuje z ludźmi, angażuje ich do tego. To jest coś takiego, że się nie idzie do szkoły, pracy, praca, dom i koniec, prawda? [księgowa, 36 lat]

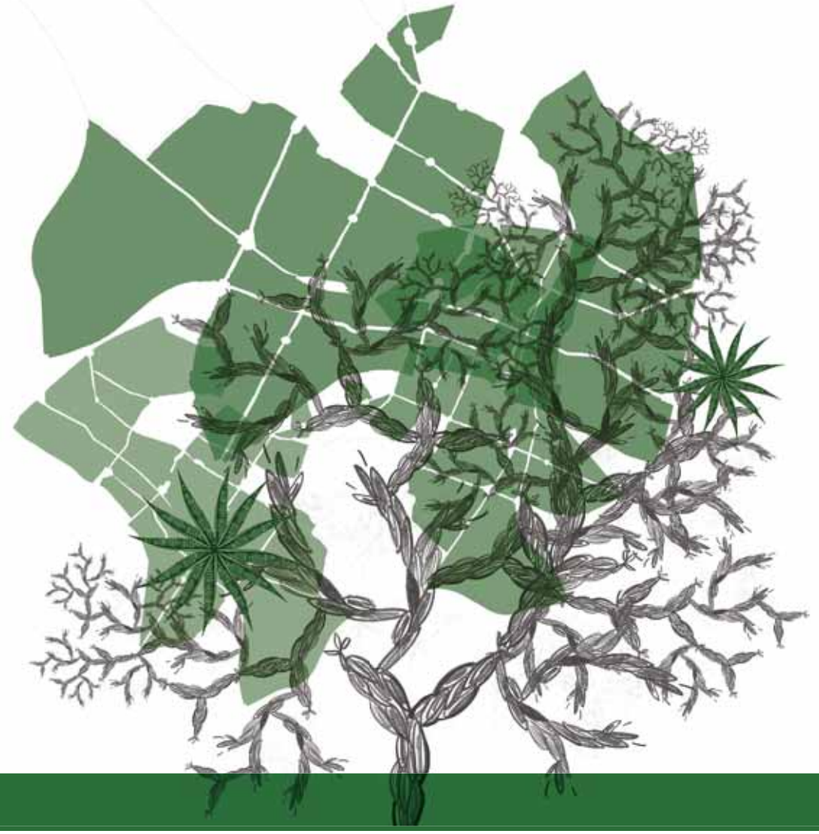
Tutaj podstawowym problemem nie było to, co jest charakterem instalacji artystycznych, że to jest statek kosmiczny, ale [to], że działamy [...] w przestrzeni, która jest półpubliczna. Wiąże się to z poczuciem pewnej własności. [...] Bardziej myślimy, że to nasze, a z drugiej strony nie jest nasze, bo należy jeszcze do tych innych ludzi. Już nie publiczne, ale wciąż jeszcze nie prywatne. [architekt, 37 lat]

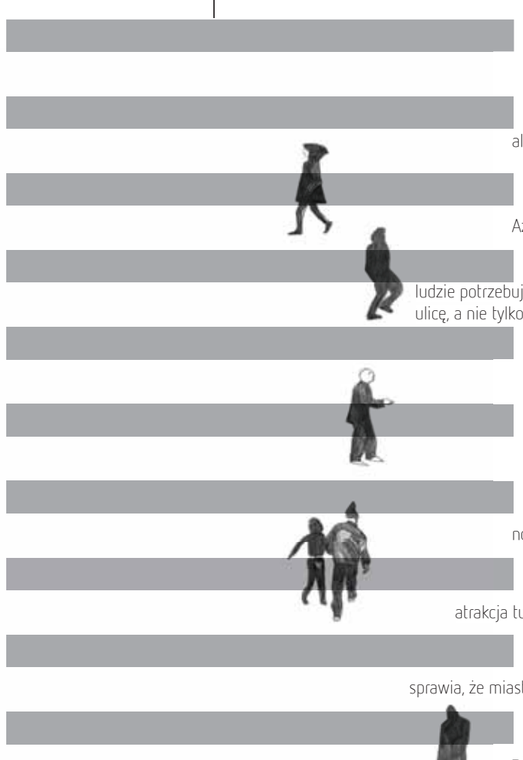
Palma (Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich)

Najpopularniejszym z omawianych projektów były *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej. Sztuczna palma nadaje nowy koloryt centrum Warszawy i wywołuje różne skrajne emocje. Spośród badanych osób tylko jedna była wobec niej obojętna. Ponad 30 twierdziło, że polubiło palmę od razu, 3 przekonały się do niej z czasem, a zaledwie 5 respondentów uważała ją za nietrafiony i niepotrzebny projekt. Wiele osób mówiło, że obecność palmy poprawia im humor, sprawia, że się uśmiechają, powoduje uczucie ciepła, zwłaszcza zimą, kiedy na jej liściach leży śnieg.

Palma jest uznawana za absurdalny, dziwny, figlarny, niepasujący do reszty miasta obiekt, ale większość respondentów traktuje to jako jej atut. Jest traktowana jako punkt orientacyjny, atrakcja turystyczna albo alternatywny (obok warszawskiej syrenki) symbol Warszawy. Pomimo, że prawie nikt z badanych nie używał nazwy projektu (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*) i mniej niż połowa osób znała jego genezę, to palma Rajkowskiej nie jest traktowana jako obcy czy niezrozumiały obiekt. Wręcz przeciwnie – jest oswajana, zawłaszczana; wśród odpowiedzi pojawiły się również głosy, że każdy ma prawo do własnego odczytywania palmy, nawet wbrew intencjom artystki.

Badani pytani o przyszłość palmy mieli nadzieję, że zostanie ona w Warszawie na zawsze. Część osób nie wyobraża sobie, że palma miałaby zniknąć. Jedna z nich nawet deklarowała aktywne zaangażowanie się w walkę w jej obronie.





alternatywny symbol Warszawy

Azja, egzotyka

ludzie potrzebują mieć coś takiego, tak, żeby sztuka jakoś wychodziła na ulicę, a nie tylko była zamknięta w Zamku Królewskim (śmiech)

nowy zabytek

atrakcja turystyczna

sprawia, że miasto żyje

z innej planety

uczy tolerancji

nie wyobrażam sobie miasta bez palmy

takie „wow"

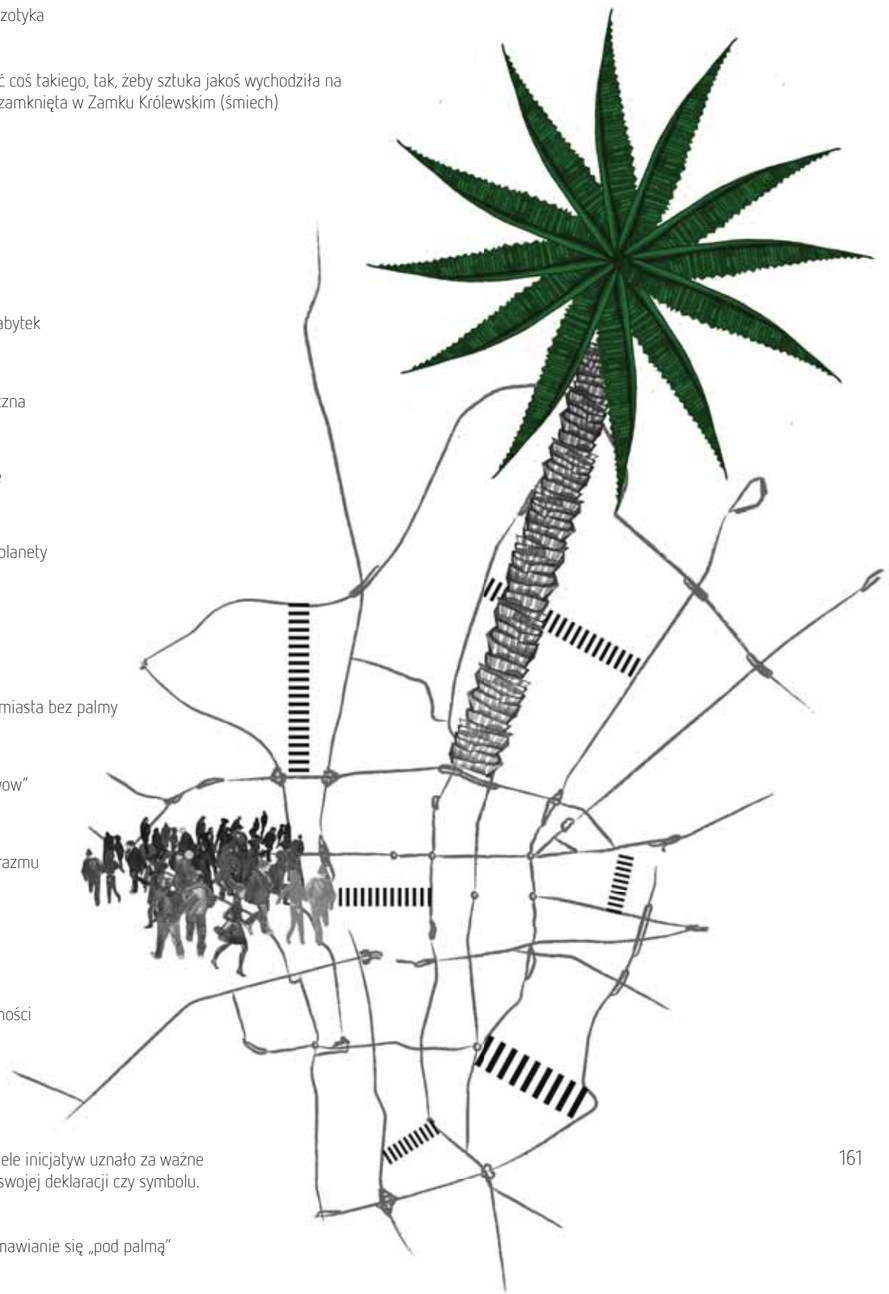
wyrywa z szarego marazmu

znak inności

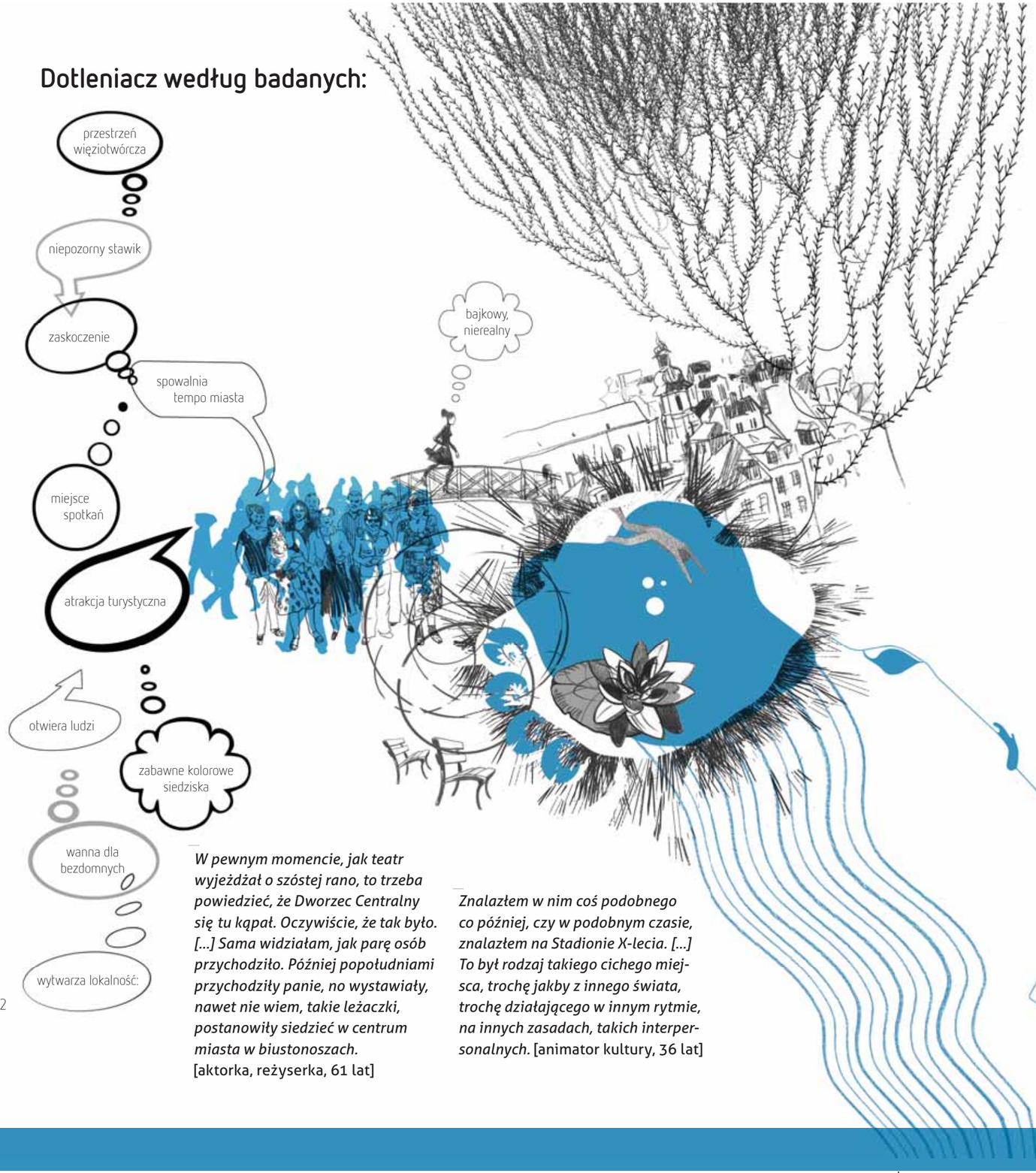
mrugnięcie okiem

słup ogłoszeniowy – wiele inicjatyw uznało za ważne zawieszenie na palmie swojej deklaracji czy symbolu.

punkt orientacyjny – umawianie się „pod palmą"



Dotleniacz według badanych:

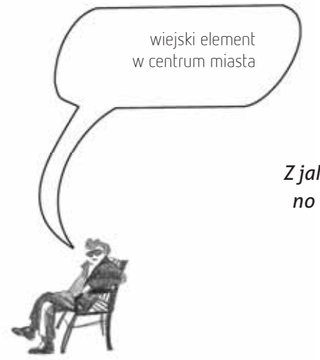


W pewnym momencie, jak teatr wyjeżdżał o szóstej rano, to trzeba powiedzieć, że Dworzec Centralny się tu kąpał. Oczywiście, że tak było. [...] Sama widziałam, jak parę osób przychodziło. Później popołudniami przychodziły panie, no wystawiały, nawet nie wiem, takie leżaczki, postanowiły siedzieć w centrum miasta w biustonoszach. [aktorka, reżyserka, 61 lat]

Znalazłem w nim coś podobnego co później, czy w podobnym czasie, znalazłem na Stadionie X-lecia. [...] To był rodzaj takiego cichego miejsca, trochę jakby z innego świata, trochę działającego w innym rytmie, na innych zasadach, takich interpersonalnych. [animator kultury, 36 lat]

Lokalny charakter różnych miejsc Warszawy, który wraz z większymi remontami przeprowadzanymi przez ostatnie lata powoli zaczął znikać z przestrzeni miejskiej stolicy, pojawia się na nowo wraz z projektami artystycznymi. Dotyczyło to zarówno *Dotleniacza, Wspólnej Sprawy,* jak i *Podróży do Azji* czy *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich*. Każdy z tych projektów wytwarzał lub wzmacniał lokalny charakter. *Dotleniacz* był uznawany za oazę spokoju w centrum ruchliwego miasta, odróżniał się estetycznie od otoczenia, sprzeciwiał się logice przemian w tkance miasta oraz proponował nowy rodzaj przestrzeni.

Badani podkreślali znaczenie, jakie miał on dla zmiany myślenia o placu Grzybowskim. Dzięki *Dotleniaczowi* plac nie tylko doczekał się remontu, ale również zintegrował lokalną wspólnotę. Niepozorny „stawik" sprawił, że zaniedbany plac został potraktowany priorytetowo przez władze miasta i odnowiony. Jednak po remoncie *Dotleniacz* nie został odtworzony. Zamiast oczka wodnego w wiejskim stylu pojawiła się sadzawka otoczona granitowym placem, który nie zyskał aprobaty mieszkanek i mieszkańców. To wciąż *Dotleniacz* (a nie nowy plac Grzybowski) jest dla nich punktem odniesienia, kiedy mowa jest o dobrej przestrzeni publicznej.



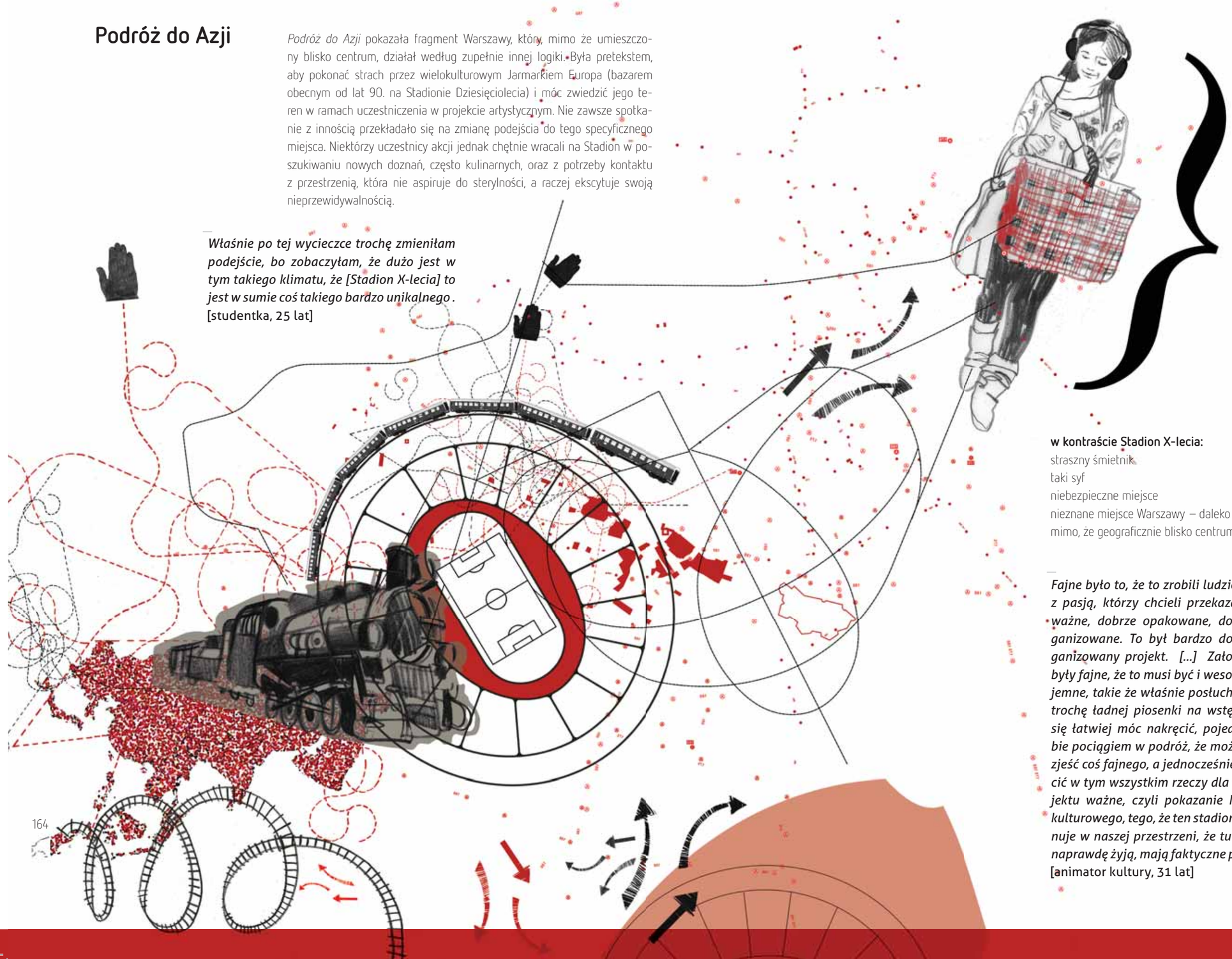
Ten Dotleniacz i te kamienie, i te pagórki przypominały mi trochę wieś. Taki zakątek wiejski, taki urokliwy. Z jakimiś dodatkami nowoczesności, no bo prawda, plastikowe kamienie w formie siedzisk. [szatniarka, 53 lata]

Jeden z moich kolegów kiedyś słusznie powiedział tak: „Bardzo to jest fajne, ale to jest po prostu staw i robienie z tego większej ideologii jest bez sensu". I trudno mi się z nim nie zgodzić. Dla mnie to było, po prostu, jakieś novum, które się pojawiło na tym placyku, które faktycznie przyciągnęło tam ludzi; które stało się miejscem spotkań; które było przyjemne w formie swojej estetycznej, ja lubię takie. [animatorka kultury, 27 lat]

Podróż do Azji

Podróż do Azji pokazała fragment Warszawy, który, mimo że umieszczony blisko centrum, działał według zupełnie innej logiki. Była pretekstem, aby pokonać strach przez wielokulturowym Jarmarkiem Europa (bazarem obecnym od lat 90. na Stadionie Dziesięciolecia) i móc zwiedzić jego teren w ramach uczestniczenia w projekcie artystycznym. Nie zawsze spotkanie z innością przekładało się na zmianę podejścia do tego specyficznego miejsca. Niektórzy uczestnicy akcji jednak chętnie wracali na Stadion w poszukiwaniu nowych doznań, często kulinarnych, oraz z potrzeby kontaktu z przestrzenią, która nie aspiruje do sterylności, a raczej ekscytuje swoją nieprzewidywalnością.

Właśnie po tej wycieczce trochę zmieniłam podejście, bo zobaczyłam, że dużo jest w tym takiego klimatu, że [Stadion X-lecia] to jest w sumie coś takiego bardzo unikalnego.
[studentka, 25 lat]



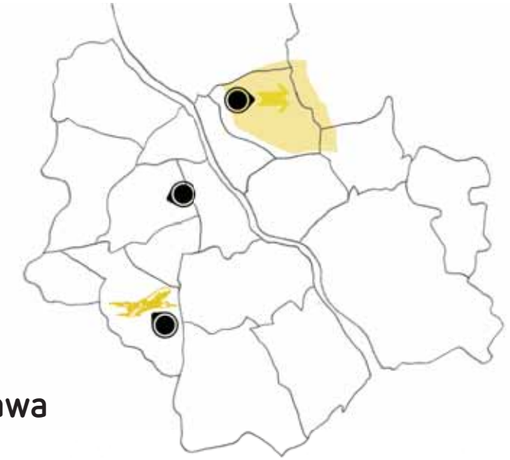
w kontraście Stadion X-lecia:
straszny śmietnik
taki syf
niebezpieczne miejsce
nieznane miejsce Warszawy – daleko
mimo, że geograficznie blisko centrum

Czym była *Podróż do Azji*?

dobrze zaplanowany projekt
spacer z przewodnikiem
poczucie bezpieczeństwa
pokazanie miejskiego folkloru
pokazuje problemy społeczne
opowiada o migracjach i życiu Wietnamczyków
pokazuje ludzi
działa na rzecz tolerancji
zacieśnia więzi między imigrantami a warszawiakami
rezygnuje się ze stereotypów
pokazanie nowego miejsca Warszawy
stadion i świątynia buddyjska
początek mody na Stadion X-lecia
nowa moda na alternatywność
pokazuje społeczność wietnamską
daje poczuć, jak to jest być handlarzem
(„człowiek staje się zwykłym handlarzem,
z taką torbą pasiastą…z materiału specjalnego,
zapomniałem, jak się nazywa ten materiał,
czyli czują się, jak ci ludzie mogą się czuć")
zaskoczenie, że powierzali mp3 – zaufanie

Fajne było to, że to zrobili ludzie właśnie z pasją, którzy chcieli przekazać rzeczy ważne, dobrze opakowane, dobrze zorganizowane. To był bardzo dobrze zorganizowany projekt. […] Założenia też były fajne, że to musi być i wesołe, i przyjemne, takie że właśnie posłuchasz sobie trochę ładnej piosenki na wstępie, żeby się łatwiej móc nakręcić, pojedziesz sobie pociągiem w podróż, że możesz sobie zjeść coś fajnego, a jednocześnie przemycić w tym wszystkim rzeczy dla tego projektu ważne, czyli pokazanie kontekstu kulturowego, tego, że ten stadion funkcjonuje w naszej przestrzeni, że tutaj ludzie naprawdę żyją, mają faktyczne problemy.
[animator kultury, 31 lat]

[Chodziło o to,] żeby zrezygnować z tego stereotypu, Wietnamczyków, takich „żółtków" czy „skosów", że nic nie kumają, tylko zapieprzają w tę i z powrotem z tymi torbami i mówią w swoim języku. Więc pokazać ich mieszkańcom tych najbliższych miejsc, czy Woli, z Osiedla za Żelazną Bramą, którzy z nimi żyją na co dzień z ludzkiej strony i ich kultury. […] Nie są to ludzie, którzy tylko handlują majtkami. Jest im ciężko, ale starają się tutaj żyć w wspólnocie.
[studentka, 26 lat]



Wspólna sprawa

Wspólna Sprawa była projektem, który rozgrywał się w przestrzeni miejskiej, ale głównie miał służyć jej uczestnikom: przez tworzenie wspólnoty, której znakiem rozpoznawczym były złote stroje, a następnie poprzez polepszenie jakości życia w bloku przy ul. Krasnobrodzkiej 13 (budowanie relacji sąsiedzkich i remont klatki). Złote skafandry były pretekstem do nawiązywania nowych kontaktów, zarówno podczas wypraw do Brukseli, Afryki czy Brazyli, jak i podczas spaceru do osiedlowego sklepu czy pobliskiego baru. Badani, nawet jeśli twierdzili, że na początku czuli się dziwnie („Tak idę po tej ulicy: ci ludzie pomyślą, że jestem jakiś chory psychicznie" [PB]), to szybko oswajali się z nowymi strojami i zaczynali lubić tą nową niecodzienną sytuację.

Identyczne złote skafandry jednoczyły i wzmacniały tożsamość grupową podczas wspólnych wypraw uczestników i uczestniczek projektów. Znalazły również swoją kontynuację w estetyce odremontowanej klatki w bloku przy Krasnobrodzkiej 13, która przypominała statek kosmiczny, nadając nowy charakter zdewastowanemu miejscu.

Uczestnicy i uczestniczki akcji chętnie nosili złote skafandry również między projektami zaplanowanymi przez Althamera: na spacer do sklepu czy, w przypadku dzieci, na bal w szkole. Stroje teatralizowały relacje, rozbijały powagę, wprowadzały element luzu.

Coś zostało stworzone, zbudowane, [...] wiele osób się wykruszyło z tej starej [grupy], wiele osób doszło, ale uważam, że bardzo było to dobre, bo zintegrowało naprawdę mieszkańców w dużym stopniu, a poza tym wzbudziło sensację. Bo jak to, takie „ludziki" biegają w złotych strojach? To na początku był szok, nie wiedzieli, o co chodzi, załóżmy, sąsiedzi. Ale potem już wiedzieli. Szczególnie ten wyjazd do Brukseli, gdzie poleciało ponad 150 osób, to już była taka akcja ogólnotargówkowa, tak bym to nazwał. [fotograf, 69 lat]

Pojechaliśmy do tej Brazylii i tam na co dzień chodziliśmy w tych złotych skafandrach. Tutaj wcześniej były jakieś przejścia, jakieś spacery, ale to na zasadzie prób, pierwsze koty za płoty, jak ludzie zareagują. Różnie reagowali. Dzieci bardzo sympatycznie, dorośli udawali często, że nas nie widzą. [...] Takich skrajnie negatywnych [reakcji] – na szczęście – nie było. Były tylko: „A po co?". Ale takich negatywnych nie było. Za to jak pojechaliśmy do Brazylii, to były praktycznie same pozytywne lub bardzo pozytywne. Tam inaczej ludzie postrzegają rzeczywistość. Tam jest zabawa. Życie tam przede wszystkim toczy się na ulicy. [...] Ludzie nas zaczepiali, pytali się – ale tak pozytywnie – „Fajnie wyglądacie!", „Skąd jesteście?", Dlaczego tak ubrani?" [...] Było zainteresowanie. Trąbili na nas, pokazywali, że jest OK. No super, super, naprawdę, ekstra było". [fotomechanik, 41 lat]

Ja traktowałam to jako swojego rodzaju spektakl [...] I była grupka, taka wycieczka, nie wiem skąd, gdzieś z Azji, Indonezji, ten typ. W każdym razie, robili tam zdjęcia sobie i w pewnym momencie podeszli do nas, bo oni by z nami chcieli sobie zrobić zdjęcie. Śmiać mi się chciało, bo z reguły, to się robi z pomnikiem sobie jakieś zdjęcie. A my robiliśmy za atrakcję. [trenerka Tai-Chi, 56 lat]

W kombinezonach byliśmy odbierać nagrodę Pawła [Althamera] w Teatrze Wielkim, Kreatora Kultury – to w ramach Paszportu Polityki. W złotych skafandrach, nie raz, paradowaliśmy po parku. Właśnie, na przykład, to było pierwsze otwarcie Parku Rzeźby (bo w tym roku była druga edycja), też było w tych złotych skafandrach. Więc trochę się nachodziliśmy w tych złotych skafandrach.
[artystka, gospodyni domowa, 36 lat]

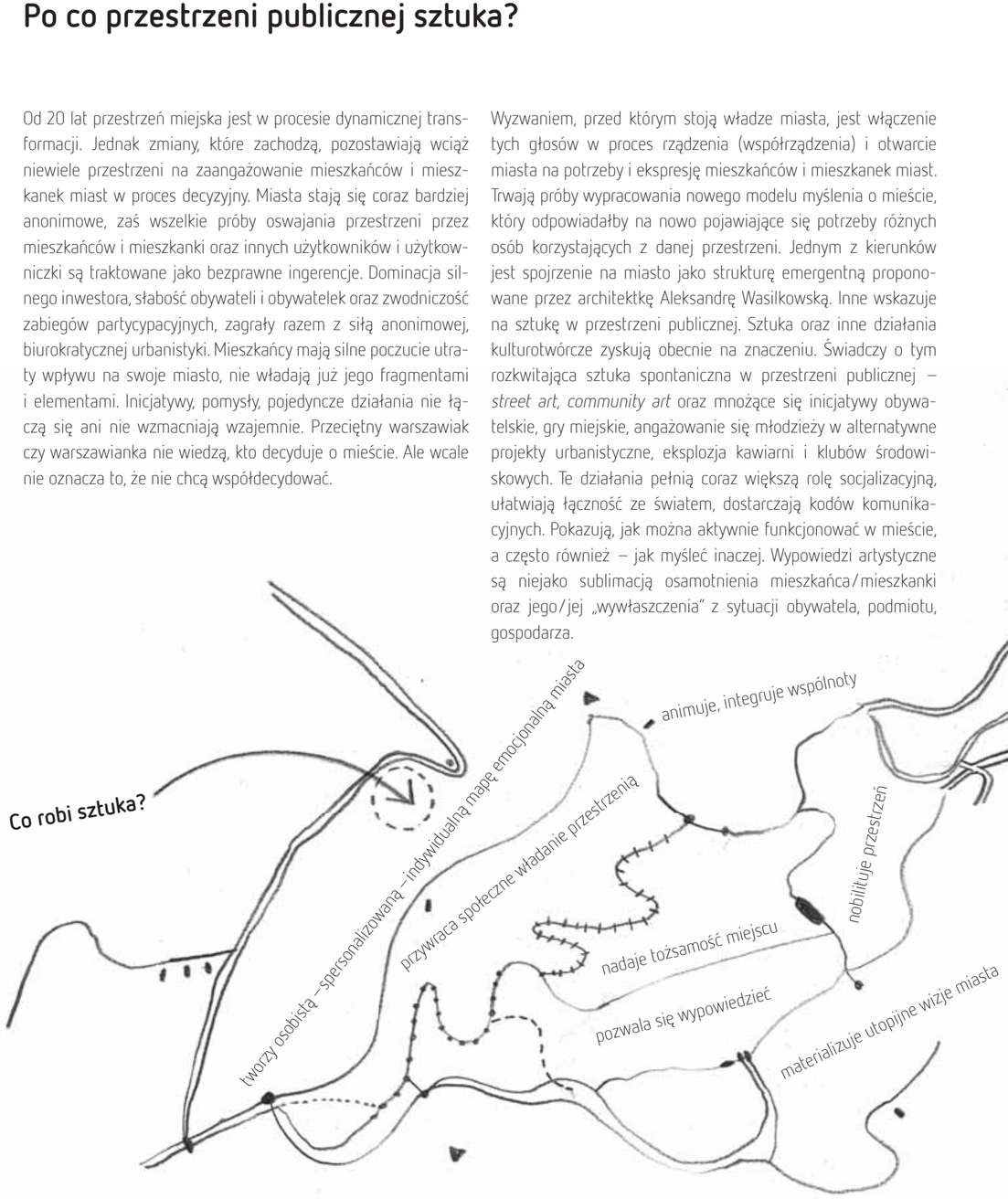
Paweł przychodził do nas rozmawiać, żeby było coś, co jest symbolem takim grupy. Bo, w ogóle, to wyszło od tego, że dres, jakby, był takim pierwowzorem, że to jest symbol blokersów – dresy. A to mieszkańcy bloku, no jeszcze takiego na Pradze, na Bródnie, to w ogóle. No więc, dres. No i te dresy zaczęły być tak bardziej stylizowane. [śmiech] Najpierw miały być jednakowe, srebrne.
A w końcu srebrny [...] wyszło, że nie sprawdził się w praktyce. Nie zwraca tak uwagi. Stanęło na tym, że złote, no i z dresów te skafandry, bo wygodniejsze do zakładania... Ale jednak, ten kapturek został [...] i suwaczek. [trenerka Ta-Chi, 56 lat]

Nie znalem tam wszystkich, tych pań i panów, ale miałem świadomość, że istnieją. Jak ich zobaczyłem w złotym stroju, to ich rozpoznałem, że chyba mieszkają w bloku obok. To też jest minus życia w dużym mieście. W takiej przestrzeni czterech bloków mieszka kilka tysięcy ludzi. Jeden blok to jest duża wieś. Jeżeli w bloku jest 230 mieszkań, to nie sposób jest znać wszystkich. [pracownik galerii, 26 lat]

Po co przestrzeni publicznej sztuka?

Od 20 lat przestrzeń miejska jest w procesie dynamicznej transformacji. Jednak zmiany, które zachodzą, pozostawiają wciąż niewiele przestrzeni na zaangażowanie mieszkańców i mieszkanek miast w proces decyzyjny. Miasta stają się coraz bardziej anonimowe, zaś wszelkie próby oswajania przestrzeni przez mieszkańców i mieszkanki oraz innych użytkowników i użytkowniczki są traktowane jako bezprawne ingerencje. Dominacja silnego inwestora, słabość obywateli i obywatelek oraz zwodniczość zabiegów partycypacyjnych, zagrały razem z siłą anonimowej, biurokratycznej urbanistyki. Mieszkańcy mają silne poczucie utraty wpływu na swoje miasto, nie władają już jego fragmentami i elementami. Inicjatywy, pomysły, pojedyncze działania nie łączą się ani nie wzmacniają wzajemnie. Przeciętny warszawiak czy warszawianka nie wiedzą, kto decyduje o mieście. Ale wcale nie oznacza to, że nie chcą współdecydować.

Wyzwaniem, przed którym stoją władze miasta, jest włączenie tych głosów w proces rządzenia (współrządzenia) i otwarcie miasta na potrzeby i ekspresję mieszkańców i mieszkanek miast. Trwają próby wypracowania nowego modelu myślenia o mieście, który odpowiadałby na nowo pojawiające się potrzeby różnych osób korzystających z danej przestrzeni. Jednym z kierunków jest spojrzenie na miasto jako strukturę emergentną proponowane przez architektkę Aleksandrę Wasilkowską. Inne wskazuje na sztukę w przestrzeni publicznej. Sztuka oraz inne działania kulturotwórcze zyskują obecnie na znaczeniu. Świadczy o tym rozkwitająca sztuka spontaniczna w przestrzeni publicznej – *street art, community art* oraz mnożące się inicjatywy obywatelskie, gry miejskie, angażowanie się młodzieży w alternatywne projekty urbanistyczne, eksplozja kawiarni i klubów środowiskowych. Te działania pełnią coraz większą rolę socjalizacyjną, ułatwiają łączność ze światem, dostarczają kodów komunikacyjnych. Pokazują, jak można aktywnie funkcjonować w mieście, a często również – jak myśleć inaczej. Wypowiedzi artystyczne są niejako sublimacją osamotnienia mieszkańca/mieszkanki oraz jego/jej „wywłaszczenia" z sytuacji obywatela, podmiotu, gospodarza.



Na podstawie własnych doświadczeń mogę stwierdzić, że to nie może być tak, że zrobi się akcję fajną, cały świat się o tym dowie i środowisko lokalne będzie już – nie wiem – szczęśliwe, w siódmym niebie, do końca życia. To musi być cyklicznie powtarzane, żeby podtrzymywać tę świadomość, żeby podtrzymywać tę atrakcyjność miejsca. [fotomechanik, 42 lata]

Im więcej takich bodźców [jak palma], czegoś nowego i czegoś dziwnego, co potem nagle się oswaja, bo pozostaje, tym lepiej. [dziennikarka, 27 lat]

*Od tej pory [*Wspólnej Sprawy*] większej ilości ludzi mówię dzień dobry, bo jakoś naocznie ich kojarzę. Także ten rodzaj więzi, takiej platonicznej, się nawiązał.* [bankowiec, 21 lat]

Wydaje mi się, że jest też „nobilitujące", kiedy artysta, architekt pojawia się z pozycji zewnętrznej, dając coś, co nie jest arogancką formą kolonizowania przestrzeni. [...] Może być to odczytane jako forma zadbania przez twórcę o tych mieszkańców, podstawowych użytkowników przestrzeni. To oczywiście zależy od tego, jaki jest charakter tej ingerencji. [architekt, 37 lat]

One działają jak piłka do metalu. [...] Rozcinają kłódki, na które jesteśmy pozamykani. My jesteśmy pozatrzaskiwani, każde z nas – także i z powodów historyczno-politycznych. [dziennikarka, emerytka, 60 lat]

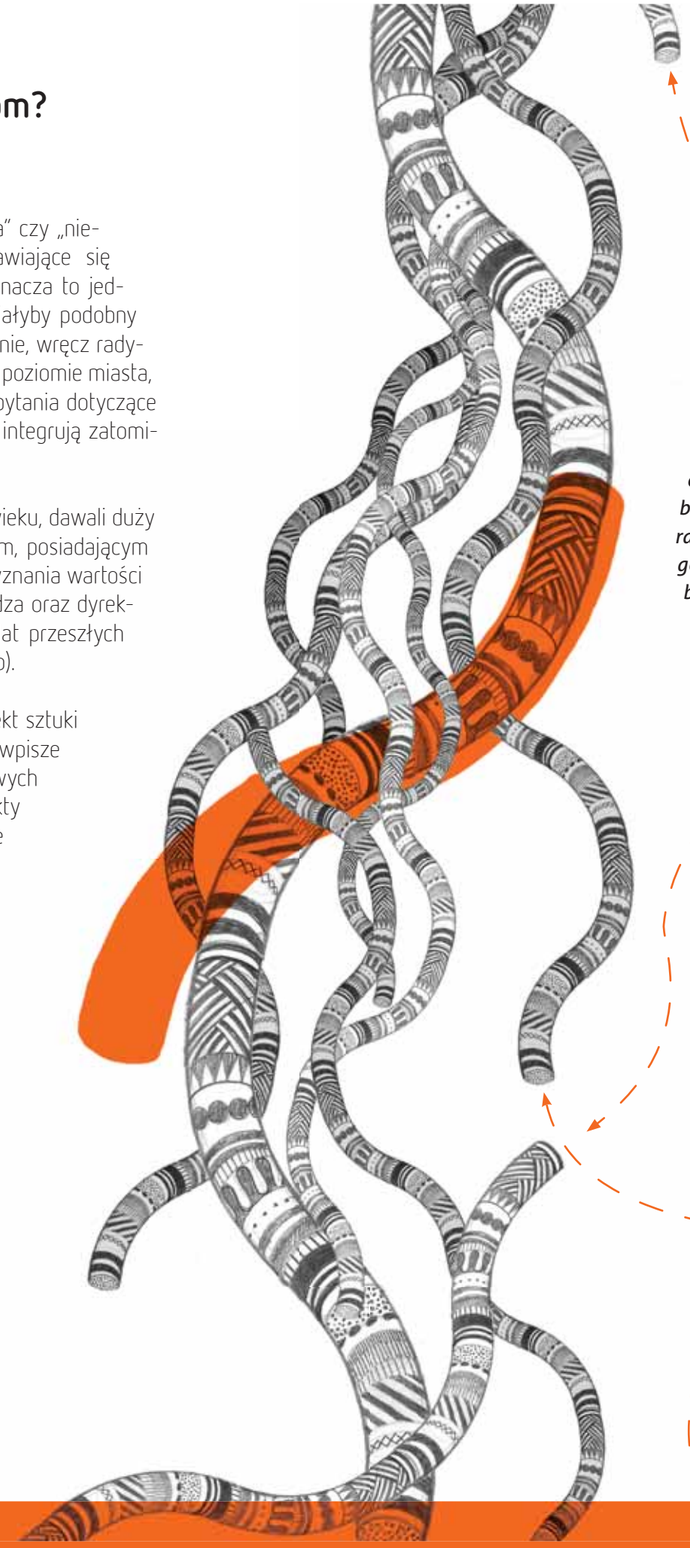
Sztuka nie-sztuka – co wolno artyst(k)om?

Dla naszych badanych nie jest ważne, czy dany obiekt to „sztuka" czy „nie-sztuka". Traktują je jako pewnego rodzaju wypowiedzi pojawiające się w przestrzeni publicznej, które im się podobają albo nie. Nie oznacza to jednak, że projekty nieartystyczne pozbawione stempla „sztuki" miałyby podobny efekt. Artyści i artystki działający w przestrzeni publicznej odważnie, wręcz radykalnie upominają się o to, co pozostaje wykluczone – zarówno na poziomie miasta, jak i dyskursu. Ich projekty to odpowiedzi na trudne i niezadane pytania dotyczące działania miasta. Rysują nowe wizje, dają poczucie sprawczości, integrują zatomizowane zbiorowości, wytwarzają wspólnotowość.

Nasi badani, niezależnie od swojego pochodzenia społecznego i wieku, dawali duży kredyt zaufania artystom i artystkom jako osobom kompetentnym, posiadającym społeczne wyczucie oraz intuicję. Głosy sprzeciwu i odmowa przyznania wartości (zarówno artystycznej, jak i społecznej) pojawiała ze strony księdza oraz dyrektora teatru. Ich sprzeciwowi towarzyła nostalgia za Warszawą lat przeszłych (czasów wazowskich oraz żydowskiej historii placu Grzybowskiego).

Sztuka to także sposób pozwalający na testowanie nowego. Obiekt sztuki ulotnej, z definicji, po jakimś czasie ginie. Chyba że utrwali się, wpisze w miasto, uwiarygodni przesłanie albo przeciwnie – nabierze nowych znaczeń (trudno wyobrazić sobie zburzenie Pałacu Kultury). Projekty artystyczne w przestrzeni publicznej, nawet jeśli są to punktowe interwencje, mają potencjał zmiany logiki działania miasta. Mogą być pretekstem do udania się w uprzednio omijane lub pomijane okolice lub pośredniczyć między muzealnymi kolekcjami sztuki współczesnej a szerokim gronem widzów. Materializują nowe wizje przestrzeni miejskiej, przyczyniają się do urealnienia utopijnych scenariuszy, które na stałe zmieniają oczekiwania mieszkańców.

Nasi badani byli otwarci na pojawianie się sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy i na traktowanie jej jako poligonu doświadczalnego dla przyszłych rozwiązań architektoniczno-urbanistycznych. Rozmowy z naszymi badanymi wskazały na możliwość zmiany, jaką niosą ze sobą działania, które korzystają z autonomii pola sztuki, a jednocześnie czerpią z logiki danego miasta: codziennych i wszechobecnych nawyków, oporów, nadziei czy miejskich fantazji.



Artysta – jak sama nazwa wskazuje – nie może mieć ograniczeń, bo wtedy nie jest artystą, tylko rzemieślnikiem. [dziennikarka, emerytka, 60 lat]

[...] Jak widzowie to odbierają. Jako przejaw normalnej działalności człowieka, czy jako coś, co ma ich zainspirować, czy zaskoczyć. [...] I tutaj jest ten zasięg słowa „sztuka". Były jakieś kolorowe krówki, które niektórzy nazywali sztuką. Dla mnie to było właśnie kiczem. [...] Oczywiście na początku ludzie się tym interesowali, ale na zasadzie, że nagle się cos pojawiło takiego dziwnego. [fotomechanik, 41 lat]

[...] Rzeczy biznesowe i użytkowe też mogą być sztuką, wszystko, co porusza nasze emocje i inspiruje nas do działania, jest sztuką. A można stanąć na pozycji, że jedynie to, co powstało z intencją bycia sztuką, może być sztuką [...] Ja chyba stoję na takiej trochę bardziej liberalnej pozycji, że jestem w stanie uznać za sztukę nawet jakąś górę śmieci, która leży od dłuższego czasu na mojej ulicy, bo bądź co bądź, do czegoś to może inspirować, do jakichś przemyśleń, może to powodować jakieś uwrażliwienie... Tak, wszystko może być sztuką. Ale pytanie, czy w ogóle trzeba to definiować. [student, 23 lata]

„[G]dyby artystka najpierw zapytała, czy może zrobić projekt i opowiedziała, dlaczego ten projekt jest taki, a nie inny i zaczęła to konsultować, to myślę, że nic by z tego nie wyszło. [A]rtysta, który wychodzi w przestrzeń publiczną, powinien zrobić to, co uważa, oczywiście mając zezwolenia, niekoniecznie poprzedzając to konsultacjami. Czyli ktoś nam daje jednak pozwolenie, chyba, że są projekty, które nie naruszają na stałe tej przestrzeni publicznej. [menadżerka kultury, 32 lata]

Artyści muszą [działać w przestrzeni publicznej], bo wychodzenie ze sztuką na ulicę jest ubogacaniem każdego człowieka, [...] to trzeba robić, bo się ludzi jakoś przez to rozwija, zapewnia im się rozrywkę, [...] to mogą być proste projekty, stricte rozrywkowe, to też jest fajne, też potrzebne ludziom na co dzień. Tak, artyści na ulicy są fajni. [student, 23 lata]

Na samym początku uważałem, że trochę to głupie wydawać pieniądze na coś takiego dzikiego, równie dobrze możnaby posprzątać chodniki albo postawić nowe śmietniki i tak dalej. No ale to jest potrzebne, bo ludzie żyją w mieście i go używają i miasto powinno być w jakiś sposób ciekawe, zastanawiające, inspirujące. I palma na pewno do tego doprowadziła. Podróż do Azji *też, bo najpierw to była to dla mnie przyjemna rozrywka weekendowa, i dobra zabawa, a z drugiej strony jednocześnie był ten przekaz społeczny pokazujący obecność mniejszości w Warszawie, która ma swoje problemy, funkcjonuje w sposób zupełnie inny niż przeciętny warszawiak.* [student, 23 lata]

[Ze strony miasta potrzebna jest] otwartość. Co prawda, jest wielu artystów, z wieloma pomysłami [...] i teraz pytanie, jeżeli każdy chciałby w jakimś miejscu stawiać w przestrzeni taki swój pomysł, moglibyśmy mieć wielką kakofonię, tak. Teraz pytanie, jak to zrobić i jakie przestrzenie przeznaczać na takie dzieła, i takie realizacje. Niektóre są tymczasowe, niektóre zostaną już na zawsze. [urzędniczka, rzeczniczka prasowa, 32 lata]

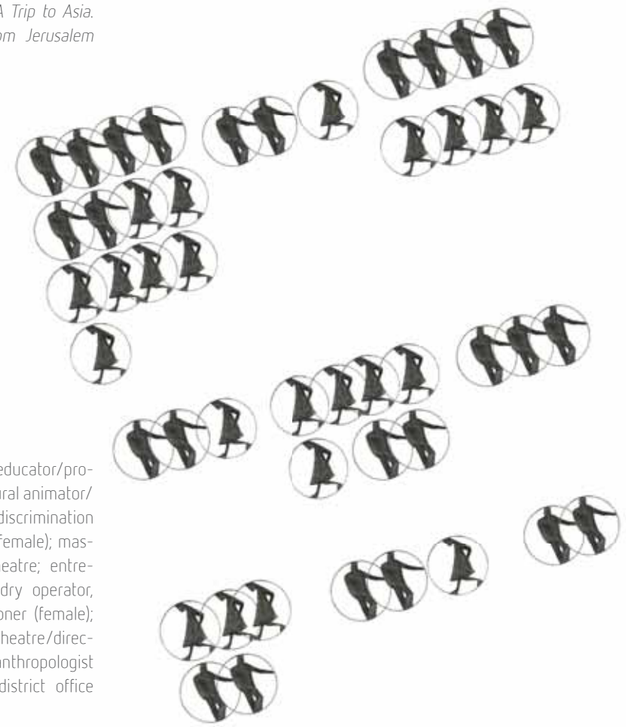
Art in the public space. Research Report

Joanna Erbel, Krzysztof Herbst

Artistic projects in the public space never appear in a social vacuum. Regardless of whether they consist of objects that permanently enter the urban fabric, temporary installations, or various types of happenings, they exist only when coming into contact with the city's inhabitants. The perception of the works depends not only on their objective characteristics, but also on how their form reaches the wider audience, how it relates to their daily lives and their fantasies of wanted or unwanted scenarios of urban development; whom they make happier and smarter, and whom they disturb with their presence. Artistic projects in public spaces interact with the logic of the city. They complement and/or change this logic, both on the imaginative and functional level.

In order to evaluate the importance of individual artistic projects in the public space (Greetings from Jerusalem Avenue, Oxygenator, Journey to Asia, and Common Task), in our research we focused on two issues. Firstly, on the attitude of respondents towards the city of Warsaw, the comfort of their daily lives, the feeling of having an impact on the changes taking place in the city. Secondly, on the importance which respondents place on art in public space, their attitude towards the above projects, their view of art's role in the transformation of public space. We asked them whether the presence of art-related activities changes the city, and whether artistic objects and projects are regarded as art. Or does placing them in the domain of art have no importance at all? Together with the research team* we conducted 43 in-depth interviews with 44 people. We talked with every respondent about his/her place of residence and their overall comfort of living in Warsaw. We were interested whether the respondents believed that they can influence the changes taking place in the city, and who makes the key decisions regarding the space in which they live; we then asked them about the role of art in the public space.

During the survey, we interviewed 44 people: 22 women and 22 men. 24 people talked about *Oxygenator*, 14 - about *Common Task*, 10 - about *A Trip to Asia*. We discussed the palm (*Greetings from Jerusalem Avenue*) with each interlocutor.



Oxygenator
24 people: 10 women, 10 men
9 people aged 25 - 35 (4M, 5F),
3 people aged 40 - 50 (2M, 1F),
8 people aged over 50 (4M, 4F)

Education:
Primary: 1F
Secondary: 4: 1F, 3M
Incomplete higher: 8: 3F, 5M
Higher: 11: 6F, 5M

Occupations:
coach-educator/manager/freelancer, educator/project coordinator; journalist (female); cultural animator/anti-discrimination coach (female); anti-discrimination coach/project coordinator; cafe owner (female); masseur; actor/archivist at the Jewish Theatre; entrepreneur; reporter/editor (female); laundry operator, actress/director; singer (female); pensioner (female); general and artistic director at Jewish Theatre/director; priest; laundry owner; student; anthropologist (female); academic lecturer (female); district office inspector; spokeswoman

Common Task
14 people: 7 men, 7 women
2 people aged 20 - 26 (2M),
6 people aged 30 to 38 (5F, 2M),
3 people aged 40 - 42 (3M),
1 person aged 56

Education :
Secondary: 8: 4F, 4M
Incomplete higher: 2: 1F, 1M
Higher: 4: 2K, 2M

Occupations:
banker/team worker; gallery staff/assistant project coordinator; photographer; cultural manager/deputy director for cultural development; architect; publishing accountant/billing specialist (female); entrepreneur; photography equipment repairman/owner; pensioner (female); artist; currently housewife; housewife; entrepreneur; warehouse worker; architect

A Trip to Asia
10 people: 5 women, 5 men
5 people aged 20 - 28 (3F, 2M),
3 persons aged 30-31 (2M, 1F),
two men aged 53 and 57

Education:
Incomplete higher: 3: 2F, 1M
Higher: 7: 5M, 2F

Occupations:
works in the 'Stocznia' social research lab on the 'Social City Warsaw' project; unemployed; unemployed (female) - caring for 4 month old baby; cultural animator; museum curator (radio DJ for 10 years); sales representative; Mokotów activist; sociologist (female); expert in the President's Chancellery; anthropologist.

*** Team:** Zuzanna Cichowska, Iga Konińska, Karolina Mikołajewska, Maria Wierzbicka, Katarzyna Wojnicka, Natalia Wyszkowska, Natalia Żaboklicka, Monika Żychlińska.

Interviews were conducted on the basis of three scenarios centred on *Oxygenator*, *A Trip to Asia*, and *Common Task*. Each included questions concerning the palm (*Greetings from Jerusalem Avenue*) which we considered as familiar to most Warsaw residents. Among the respondents, there was no one who did not possess an opinion of the palm. In cases where the respondents knew more than two projects for which they were recruited, we used the relevant fragments of the other scenarios. For *A Trip to Asia* and *Common Task*, we selected respondents on the basis of the "snowball" method. In the case of *Oxygenator*, we tried to select a representative sample of "users" of Grzybowski Square who were present there during the term of the project. Due to the varying scope of impact of the individual projects, the number of interviews relating to individual projects also varied. The topic of *Oxygenator* appeared in more than half of the interviews, 10 interviews concerned *A Trip to Asia*, and 12 concerned *Common Task*. Each interview lasted one hour on average.

Warsaw in the eyes of respondents

Warsaw is certainly not a mono-centric administrative unit. The diverse nature of Warsaw's neighbourhoods is a characteristic which featured in most of the responses. Our respondents consist of the city's residents and all have different tastes. For each one of them, the city has a different flavour. They consciously select those flavours in which they find a reflection of themselves, and begin to identify with them. Regardless of which district they live in, they emphasize their attachment to their place of residence. If they live in the city centre (like the residents of the Grzybowski Square area), they speak of an immersion in urban life, of the "Śródmieście" (City Centre) atmosphere and the comfort of living in a place where everything is close by. Although they live in an area which is also used by people from other neighbourhoods or cities, they strongly emphasize the local specificity of individual squares and parks.

Inhabitants of other old residential districts (Żoliborz, Mokotów, Saska Kępa) point to the history of these places, connected to the intelligentsia. In the case of former working-class districts (Wola, Powiśle, Kamionek), the inhabitants note the transformation from proletarian spaces to hubs for the city's cultural elite. Most of our respondents are attached to their place of residence and know it reasonably well, but this knowledge is often limited to the immediate vicinity and does not cover the entire city.

I once went cycling with a friend and we asked where the [hotel] Bristol was. We didn't know. We said we're from Poznań. [warehouse worker, 27]

[E]arlier, I lived in Ursynów, in Ochota. Before that, I moved out from Ochota to Brwinów […] I live near Modlińska Street. In the very beginning, I also lived in Bródno, but not here, nearer Rembelińska […] and now I've moved back here. [accountant, 38]

[W]e liked [this place] since it was kind of like the city centre, but slightly off the beaten track; it is hidden and in fact many people, even those from Warsaw, do not know about it. [cafe owner, 32]

Always in this same house […] And all my sisters too. I am very much connected with this neighbourhood and sort of… rooted. […] I'm a local patriot. [student, 26]

I live in a wonderful place […] an amazing experience. […] Like most of my friends and family, I am more of a left-bank resident of Warsaw, so moving to Praga was like moving to another city. [student, 23 years]

My housing estate? My housing block, for sure. […] In Warsaw there are very many places which are similar but completely different. It's like a little big village. […] My parents got a flat here. [I] bought a flat because I wanted to be close to my relatives. [photo technician, 41]

It's a normal housing estate, behind my home there are only cabbage fields and forests. […] Kabaty is a place where everything has been provided for. And in reality, you don't have to make the commute downtown. There are places where you can go and have coffee, go to the cinema, a swimming pool, a forest… And things are slower than downtown, there is this micro-climate over there. [public official/spokeswoman, 32]

Three places: one in a former German neighbourhood on an island between the rivers, with the bridges - it's magical. The second place is Grochów, in the Praga district, a housing estate but with its atmospheric Szembeka Square. And the third is a village on the lake, where there are no people to be seen on either side. [cultural animator, 36].

Good or bad public space?

The fact that the respondents are attached to their city (or their most immediate neighbourhood) does not mean that they consider Warsaw to be an ideal city. The country's capital and largest administrative unit is not seen as a Great City, a global metropolis. Our respondents rarely grant this status to Warsaw. Some have lived abroad; they notice the size and weaknesses of Warsaw. Many of them have also lived in other large Polish cities (Wrocław, Kraków, Poznań). When comparing, they see the advantages, but they do not judge the distance between the cities as a "class difference", rather as competition between equals.

The concept of "public space" is becoming increasingly important for the residents and inhabitants of Warsaw. Once used only by experts, it is now entering everyday language and is increasingly popular in conversations concerning the city. Nevertheless, like "art in the public space", it does not possess a single definition. Half of our respondents talked about the "public space". The term appeared 75 times. The status of public space is not just about investments. Respondents see the importance of artistic projects and their type of competition with investments. One of the most interesting phenomena is the onset of the sense of public space on the local scale in neglected neighbourhoods, or even in traditional housing estates. In the latter case, own initiatives and artists' roles are emphasized even more strongly.

Many respondents see an increasing participation of residents in the public space, but they still consider it too small. When asked about who influences the changes taking place in the city, as many as 20 respondents claimed that the residents at large, but only 5 respondents claimed that they themselves possess influence. 10 people indicated that officials are the main decision makers, 5 people mentioned politicians (one person spoke specifically of Warsaw Mayor Hanna Gronkiewicz-Waltz). Three respondents spoke of the significant role played by architects and urban planners, and two spoke of the effects of artists' actions (one referred to Paweł Althamer's actions, the other - to Joanna Rajkowska's projects).

I lived in New York for 6 years. Warsaw is not a big city… A huge city means that you become anonymous. The thing about Warsaw is that I always meet the same people wherever I go. […] I visited Copenhagen and when I compare the quality of life in Scandinavia and here, I see that Warsaw still has a lot of catching up to do. [cultural manager, 36].

Warsaw is a city undergoing development, things are constantly changing here, there is always something going on. [accountant, 36]

When we got back to Warsaw, what struck us most is the space, the fact that there is still so much to exhibit. In London, everything is one big sidewalk, a brick facade, a wall; everything grows out of something else. [biologist on maternity leave, 26]

public spaces […] are associated with artistic projects. […] we probably have the same tendency in all of Poland, to develop and invest in infrastructure [and not in] the city as public space. […] There is an increasing awareness of public space, that it is our space, not just a mechanism which can be managed. […] that we all make up this space. [cultural manager, 36]

When Paweł [Althamer] organizes something; he is an artist, but one who creates art for art's sake, but with other people, he works with people, gets them involved in it. So it's not just: go to school, work, work, go home and that's that. [accountant, 36]

Here, the basic problem was not the nature of artistic installation, the fact that this is a spaceship, but that we operate […] in a space which is semi-public. This is connected with the sense of ownership. […] We tend to think that it is ours, but on the other hand it is not ours, because it also belongs to those other people. It is no longer public, but not yet private. [architect, 37]

Palm (Greetings from Jerusalem Avenue)

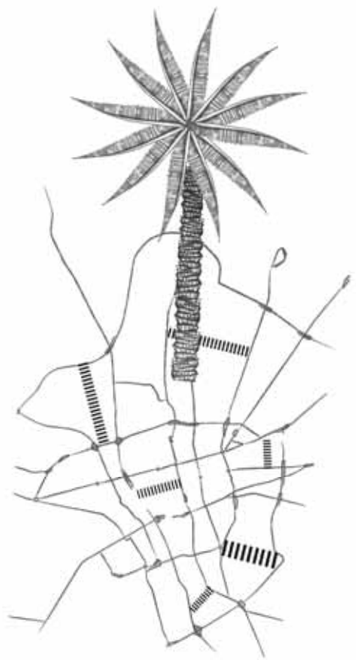
The most popular project among those discussed was Joanna Rajkowska's Greetings from Jerusalem Avenue. The artificial palm tree brings new life to Warsaw's city centre and gives rise to extreme emotions. Among all of the respondents, just one person was indifferent to it. More than 30 claimed that they took to the palm straight away, 3 acquired a taste for it with time, while only 5 respondents thought it was a mistaken and unnecessary project. Many people said that the palm's presence boosts their mood, makes them smile, creates a feeling of warmth - especially in the winter the leaves are covered with snow.

The palm is considered as an absurd, weird, humorous object and one which does not match the rest of the city, but the majority of respondents consider this as the palm's assets. It is regarded as a landmark, a tourist attraction or an alternative symbol of Warsaw (alongside the Warsaw mermaid). Despite the fact that almost none of the respondents used the name of the project (Greetings from Jerusalem Avenue) and less than half were aware of the project's origins, Rajkowska's palm is not treated as a foreign or incomprehensible object. On the contrary - it has been tamed and appropriated; the responses also included voices that everyone is entitled to their own interpretation of the palm, even against the artist's intentions.

When asked about the future of palm, respondents hoped that it would remain in Warsaw forever. Some of them could not imagine a situation where the palm would disappear. One of them even declared the will to play an active role in defending it.

Categories to describe the palm:

alternative symbol of Warsaw
"from another planet"
Asia, exoticism
"blink of an eye"
landmark - meeting "under the palm tree"
new monument
tourist attraction
makes the city live
symbol of otherness
teaches tolerance
"I can't imagine the place without the palm"
"wow"
tears you away from the mundane greyness
"people need to have something like this, for art to somehow venture onto into the street, and not just be locked up in Royal Castle (laughs)"



Oxygenator

The local character of different parts of Warsaw, which, due to the larger renovations carried out in recent years, slowly began to disappear from the capital's urban space, reappears along with artistic projects. This concerned all of the projects: Oxygenator, Common Task, Journey to Asia and Greetings from Jerusalem Avenue. Each of these projects created or reinforced the local character. Oxygenator was seen as an oasis of peace in the bustling city centre, distinguishing itself aesthetically from the surroundings, objecting to the logic of change in the urban tissue and suggested a new kind of space.

Respondents emphasized its importance in changing the way of thinking about Grzybowski Square. Thanks to *Oxygenator*, the Square was not only renovated, but it also integrated the local community. An inconspicuous "pond" meant that a neglected square was prioritized by the municipal authorities and renovated. However, after the renovation, *Oxygenator* was not recreated. Instead of a rural-style pond, the new element was a pool surrounded by a granite square which did not gain residents' approval. *Oxygenator* (and not the new Grzybowski Square) still serves as a reference point for these residents when talking about good public space.

***Oxygenator* according to respondents:**

- Space which creates bonds
- Inconspicuous pond
- Surprise
- Slows down the pace of the city
- Fairy-tale, unreal
- Meeting place
- Opens people up
- Tourist attraction
- Funny, coloured seats

Bath for the homeless: at some point, when the theatre left at six in the morning, well I have to say the entire Central Station came here to take a bath. This is really what happened. […] I myself saw a few people come here. Later on, ladies would come in the afternoons with these, I don't know, easy chairs and would decide to sit in the city centre in their bras on. [actress, director, 61]

- Lake Baikal

Creates local identity: In it, I found something similar to what I found later, or around the same time, at the Tenth Anniversary Stadium. […] It was this kind of quiet place, as if from another world, operating to a slightly different rhythm, on different terms, interpersonal ones. [cultural animator, 36]

Rural element in the city centre: That Oxygenator and these stones, those hills reminded me a little bit of a village. This charming rural nook. With some modern elements, since after all there were these stones in the form of plastic seats. [cloakroom attendant, 53]

One of my colleagues once rightly said: "It's great, but it's just a pond and creating this huge ideology is pointless". And I find it hard to not to agree with him. For me it was just a novelty which appeared on that square, which really did attract people, which became a meeting place, which was aesthetically pleasing, because I like those things. [cultural animator, 27]

A Trip to Asia

A Trip to Asia depicted a part of Warsaw, which – though located close to the city centre – functioned according to a different logic. It was a pretext to conquer one's fear of the multicultural Jarmark Europa (a bazaar which had been operating at the Tenth Anniversary Stadium since the 1990s) and to visit the site while participating in an artistic project. This meeting with otherness did not always translate into a different approach towards this unique place. Some participants, however, were willing to return to the Stadium in search of new experiences, often culinary ones, and out of their need to interact with a space which does aim to be sterile, but is rather excitingly unpredictable.

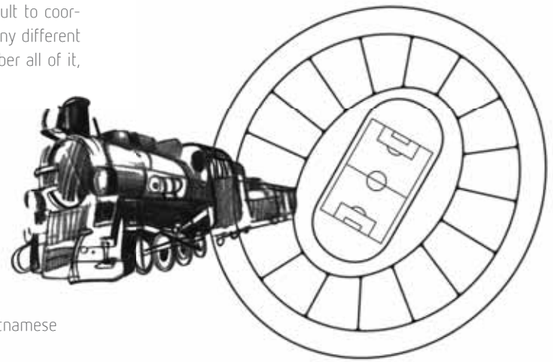
JE: Yes. And how did it look? You got to the Powiśle Station, received a ticket and rode off, is that right?
OŚ: So the most important thing was that you got an mp3 player, which had tracks with different types of commentaries and there were specific places where it was meant to be played. There was a recorded interview, a conversation with a Vietnamese man who spoke about the stadium. So he talked about different places and also in terms of audio, it was done in such a way that, for example, when arriving at Powiśle Station, you would feel that you're at a station where there are thousands – probably it's like that at three o'clock in the morning – where there are lots of people... there was a recording with the sounds of those bags. There was a buzz and a feeling that we are really going to a sort of different, different world.

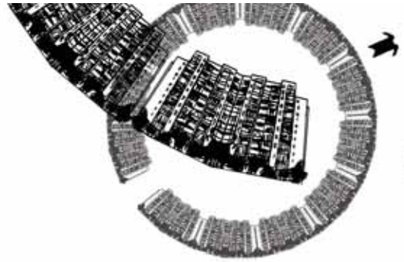
JE: There was something going on at the station?
OŚ: I think that when you got out, they greeted you in Vietnamese or whatever. And then there were different points... And, for example, what was really nice and what I certainly would not have seen by myself, was that you could take a look inside this Buddhist temple, which is in this bizarre place where I would never get by myself. I don't even know if it still exists. It was very mysterious. What was nice was... So you walked around and played the recordings in specific places. There were some arranged situations, but I'm not sure if it involved any scenes. There was definitely a couch on you could sit. You definitely went in and got this strange food, these edible Vietnamese...donuts, jelly beans...

[...] It was definitely... We definitely visited a Ukrainian man in a shop selling videotapes and porn movies. And strange stuff. And he was very communicative and willing to talk about his clients, how he borrows money. They also talked about these, from a colourful perspective, about showing the city within a city, where cultures meet. There was also a parallel story about how it looks from the perspective of the Vietnamese... who are often brought to work in Warsaw in trucks or other horrible conditions. Or how they can't pay themselves off during their entire lives, or for several years... and they keep pulling these carts. And this was good, because at one point someone said, "Look around you, do you see such porters...". There are hundreds of them, people pulling these carts. And these are precisely those people who are... most of them work only for food, because they have some huge - obviously fictional - debts with their creditors. And...and suddenly you see that they turn your attention a situation and it's not like you have to look for something. When for fifteen minutes you did not see anybody, then if they start telling you about it, you see them everywhere. Just that it escapes you, because there was really a lot going on there and you had to be terribly... the sole fact of listening to the mp3s and looking at all of this was difficult to coordinate. What else... there were many, many different stimuli. A lot went on, but I don't remember all of it, because it was...about three years ago.

A Trip to Asia - what was it?

a well-planned project
a guided tour
a sense of security
a presentation of urban folklore
presents social problems
speaks of migration and the life of the Vietnamese
shows people
promotes tolerance
strengthen bonds between immigrants and Warsaw citizens
dispenses with stereotypes
show a new place of Warsaw: stadium and Buddhist temple





Common Task

beginning of fashion for Tenth Anniversary Stadium
new fashion for alternative things

depicts the Vietnamese community

gives you the feeling of what it's like to be a trader ("you become an ordinary trader, with that bag... made using that special material, I forgot what the material is called, so they felt like those people feel and are labelled 'traders'".)

surprise that they were given mp3 players - trust

in contrast, the Tenth Anniversary Stadium:
a terrible mess
massive jumble
dangerous place
an unknown place in Warsaw - far away, although geographically not far from the city centre

[The idea was] to abandon the dominant stereotype [...] with the Vietnamese as "yellows" or "chinkies", that they don't understand anything, and that they run back and forth with these bags and talk their language. So [...] to show the inhabitants of these closest places - Wola, or the Za Żelazną Bramą estate - who live with them on a day-to-day basis, their human side and their culture. [...] These are not just people who sell underwear. It may be difficult for them, but they try to live in a community. [student, 26]

After this trip, I changed my approach a little, because I saw that there is a lot of atmosphere in it, that [the Tenth Anniversary Stadium] it's actually something unique [student, 25]

The great thing was that it was done by people who were passionate, who wanted to communicate important issues; it was well packaged, well organized. It was very well organized project. [...] The assumptions were also good: that it has to be both cheerful and fun, so that you can listen to a nice song to start with, to get in a positive vibe, go on a train journey, eat something good, while at the same time do something important from the point of view of the project, which is showing the cultural context, the fact that the stadium operates in our space, and that people really live here and have real problems. [cultural animator, 31]

Common Task was a project which took place in urban space, but was primarily meant to serve its participants: by creating a community, the hallmark of which was to be their golden costumes, and then by improving the quality of life in the housing block by 13 Krasnobrodzka Street (building neighbourly relations and repairing the staircase). The golden spacesuits were a pretext for making new contacts, both during the trips to Brussels, Africa and Brazil, and when going to the local store or the neighbourhood bar. The respondents, though claiming that they felt strange in the beginning ("So I'm walking down the street: these people will think that I'm mentally ill or something". [PB]), they quickly got used to the new costumes and began to like this new and unusual situation:

Identical golden spacesuits united and strengthened the group's identity during the joint journeys undertaken by the project participants. They were also aesthetically mirrored by the renovated staircase of the housing block at 13 Krasnobrodzka Street, which resembled a spaceship, thus giving the dilapidated place with a new feel. The participants of the project were also keen to wear the golden spacesuits in between Althamer's projects: when walking to the shop or, in the case of children, at fancy dress parties at school. Costumes theatricalized relations, did away with seriousness, and introduced a laid-back element.

Suggestions for graphic designer: to show which projects are linked with Common Task (Sculpture Park, Bródno cafe, Althamer's projects in Mirów) and the stages of Common Task (flights to Brazil, Brussels – the most participants – plane full of people, and the renovation of the staircase at 13 Krasnobrodzka Street).

Categories that appear in the project descriptions:
- Art makes you see more
- Integration, community
- Social sculpture
- Gives a sense of attractiveness
- Fun, carnival
- Ennobling

I treated it as a kind of spectacle (...) There was a small group, a tourist group, I do not know where they were from, somewhere from Asia, Indonesia, that sort of thing. Anyway, they were taking photos and, at one point, they came over to us because they wanted to take pictures with us. I felt like laughing, since generally you take photos with monuments and such. And it was us the tourist attraction here [tai-chi coach, 56]

We wore the suits when we went to receive the prize awarded to Paweł [Althamer] at the Grand Theatre, the "Polityka" Passport for Cultural Creator. We donned the golden spacesuits more than once when parading around the park. For example, the first opening of the Sculpture Park (this year the second edition was held) also took place in those golden spacesuits. So we did walk around a bit in those golden spacesuits.
[artist, housewife, 36]

At first it was supposed to be - when he came to us to discuss things - for there to be something like a symbol of the entire group. Because actually, it started with the whole tracksuit subculture as a prototype; that tracksuits are the symbol of the housing estates. Especially with the residents of that block, in Praga, Bródno. So tracksuits. And those tracksuits began to be more stylized. (laughs) First, they were... so they were meant to be identical...silver. And then, the silver... it turned out that it won't work in practice. It doesn't get people's attention. So we decided on gold...and that they would be made from tracksuits, since it's easier to put on... But still, this hood stayed [...] and so did the zipper [tai-chi coach, 56]

I didn't know all these men and women, but I was aware that they existed. When I saw them in the golden tracksuits, I recognized them, that they live in the block next to mine. This is another downside of living in the city. Several thousand people live in the space of four blocks. One block is like one big village. If there are 230 flats in one block, there is no way of knowing everyone. [gallery worker, 26]

Something was created, constructed, [...] a lot of people opted out of the old [group], a lot of people joined, but I think it was a very good thing, because it really integrated the inhabitants a lot, and it also raised eyebrows. After all, what were these "martians" doing running around in golden tracksuits? In the beginning, it came as a shock, because they didn't know what was going on, let's say - the neighbours. But later on they knew. Especially with the trip to Brussels, with more than 150 people flying there; I would say that all of Targówek was in on the event. [photographer, 69]

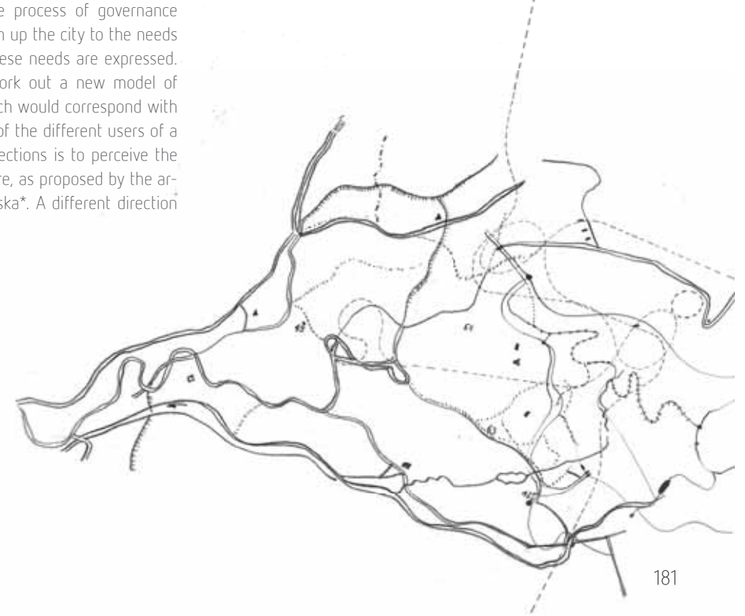
We went to Brazil and we would walk around in the golden spacesuits all day. Earlier, we did some trial runs, a few strolls, but on a trial basis, to get that first time over with, and see how people react. They reacted in different ways. The kids were very nice, the adults often pretended not to see us. (...) Luckily, there were no extremely negative [responses]. All we got was: "Why?". But no negative ones. But when we went to Brazil, it was practically always positive or very positive. Over there, people perceive reality in a different way. It's about having fun. Above all, people spend their lives on the street. [...] People approached us, asked stuff and - in very positively - would say, "it looks nice!", "where are you from?, "why are you dressed up?" [...] There was plenty of interest. They honked at us, showed us the thumbs up. I mean, it was really, really great".
[photo technician, 41]

What use for art in the public space?

For 20 years, the urban space has been undergoing a dynamic transformation. The changes taking place, however, still leave precious little space for citizens' involvement in the decision making process. Cities are becoming more anonymous and any attempt to tame the space by citizens and residents is regarded as an instance of unlawful intervention. The dominance of strong investors, the weakness of the citizens and the deceitfulness of participatory procedures play along with the strength of anonymous, bureaucratic urban planning. Residents have a strong feeling that are losing influence over their city; they no longer have control over its constituent parts and elements. Initiatives, ideas, individual actions are not interconnected, nor do they reinforce one another. The average Varsovian does not know who takes the decisions regarding the city. But this in no way implies that they do not want to have their say.

The challenge faced by municipal authorities is to include these voices in the process of governance (co-governance) and to open up the city to the needs of citizens and the ways these needs are expressed. Efforts are underway to work out a new model of thinking about the city, which would correspond with the newly emerging needs of the different users of a given space. One of the directions is to perceive the city as an emergent structure, as proposed by the architect Alexandra Wasilkowska*. A different direction points to art in public spaces. Art and other culture-creating activities are currently gaining in significance. An example of this is the blossoming of spontaneous art in public spaces - street art, community art and increasing amounts of civic initiatives, urban games, involving young people in alternative urban planning projects, an explosion of community cafes and clubs. These activities play an increasing role in socialization, facilitate communication with the world, provide codes for communication. They show how one may actively function within a city, and often also how one may think differently. Artistic statements are a kind of sublimation of the loneliness of inhabitants and their "expropriation" from the position of citizens, entities, or hosts.

* Alexandra Wasilkowska, Warszawa jako struktura emergentna [Em_Wwa 1.0], in: Em.Wwa_1.0: Warszawa jako struktura emergentna. Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009.



What does art do?

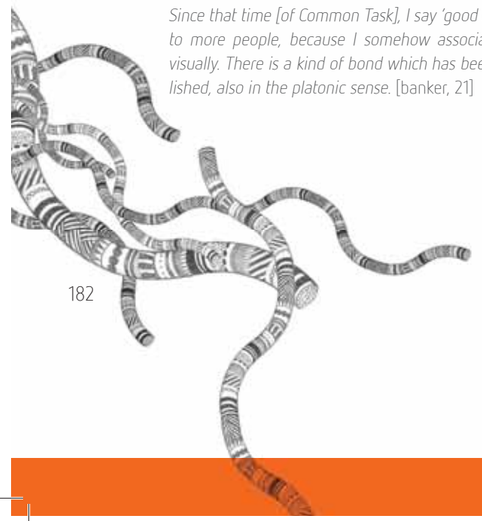
- Restores social control of space
- Creates a personal - personalised - individual, emotional map of the city
- Materializes utopian visions of the city
- Gives space an identity
- Ennobles space
- Allows oneself to comment
- Animates and integrates communities

It seems to me that it is also ennobling when an artist, an architect appears from the outside and creates something that is not an arrogant form of spatial colonization. […] It may be interpreted as the creator's care for these residents, the main users of this space. This of course depends on the nature of this interference. [architect, 37]

Based on my own experience I can say that one can't just organize a nice artistic action, the whole world will learn about it and the local community will be - well, I don't not know - happy, in seventh heaven, for the rest of their lives. It must be repeated periodically, so as to keep up this awareness, to maintain the attractiveness of the place. [photo technician, 42]
The more stimuli [like the palm], new things and bizarre things people suddenly get used to, the better. [journalist, 27]

They are like metal saws. […] they cut the padlocks which enclose us. We are shut tight, all of us, each one of us - also due to historical and political reasons. [journalist, retired, 60]

Since that time [of Common Task], I say 'good morning' to more people, because I somehow associate them visually. There is a kind of bond which has been established, also in the platonic sense. [banker, 21]



Art or non-art - what are artists permitted to do?

From the point of view of our respondents, it is not important whether a given object qualifies as "art" or "non-art". They treat it as a kind of statement which appears in the public space, which they either like or do not like. This does not mean, however, that non-artistic projects without the "art" label would have a similar effect. Artists acting boldly in the public space make radical claims for that which remains excluded – both at the urban level, and the discourse level. Their projects constitute answers to difficult and unasked questions regarding the city's functioning. They map a new vision, create a sense of causality, integrate an atomized population, produce a sense of community.

Our respondents, regardless of their social background and age, have lots of confidence in artists as competent persons with a social feel and intuition. Opposition arguments denying the projects' artistic and social value were presented by a priest and a theatre director. Their opposition was accompanied by a nostalgia for a bygone Warsaw (the Vasa era and the Jewish history of Grzybowski Square.)

Art is also a way of testing that which is new. By definition, an object of ephemeral art is something which dies after a certain time - unless it perpetuates itself, inscribes itself into the cityscape, authenticates its message or, on the contrary - acquires a new meaning (it would be difficult to imagine destroying the Palace of Culture). Artistic projects in the public space, even if they consist in focalized interventions, have the potential to change the city's logic of functioning. They can be a pretext to take a trip to a previously bypassed or ignored neighbourhood, or may mediate between contemporary art museum collections and a broad group of viewers. They materialize new visions of urban space, contribute to making utopian scenarios a reality, and thereby permanently alter the expectations of inhabitants.

Our respondents were open to the emergence of art in Warsaw's public space and to treating it as an experimental training ground for future architectural and urban solutions. Conversations with our respondents pointed to the possibility of change entailed by activities benefiting from the autonomy of the field of art, while simultaneously drawing from logic of a given city: its daily and omnipresent habits, resistance, hopes, or urban fantasies.

[…] how viewers perceive it. As a manifestation of normal human activity, or as something that is meant to inspire or surprise them. […] and here we have the scope of the word "art". There were these coloured cows, which some people called art. For me this was just kitsch. […] Of course, in the beginning people were interested in it, but on the basis of something strange suddenly appearing. [photo technician, 41]

[…] Business and utilitarian stuff can also be art, everything which stirs our emotions and inspires us to act is art. But you can be of the position that only things which were created with the intention of being art, can be art […] I think I represent a slightly more liberal position, I can consider art to be even that pile of garbage lying on my street for ages, since, after all, it can also inspire you to some sort of reflection, it can raise your sensitivity… Yes, everything can be art. But the question is whether is should be defined at all. [student, 23]

[Artists] have, so to speak, the basis for knowing where they would like things to go. What their vision is, hot to integrate it. It seems to me that these people should have a large say in terms of what is happening where. What is built or adapted to make it more attractive. [cloakroom attendant, 53]

The artist - as the name suggests - cannot have any imposed limits, because then he would not be an artist but a craftsman. [journalist, retired, 60]

Artists have to [act in the public space], since taking art into the street leads to the enrichment of everyone, […] is must be done, because people are somehow developed by it, it creates entertainment, […] these may be simple projects, strictly for entertainment, that's good as well, it's also what people need on an everyday basis. Yes, artists in the street are great. [student, 23]

[I]f an artist were to first ask if she can create a project and then say why the project is what it is, and were to begin consulting it, I think that nothing good would come of it. [A]n artist who enters the public space should do what he pleases, of course with a permit, but not necessarily with anyone's consultation. So someone gives permission, unless these are projects which do not permanently affect the public space. [cultural manager, 32]

[On the part of the city] openness is necessary. Indeed, there are many artists with many ideas […] and now the question is, if each one wanted to put his or her idea into the space, we would end up with a huge cacophony, right? Now the question is how to do it and which spaces to allocate for such works, such implementations. Some of them are temporary, some will stay there forever. [public official/spokeswoman, 32]

In the very beginning, I thought it was slightly foolish to spend money on something so wild, they could very well clean the sidewalks, or install new garbage bins and so on. But it is necessary, because people live in the city and use it and the city should be somehow interesting, intriguing and inspiring. And the palm has certainly led to this happening. Journey to Asia as well, since at first it was for me an interesting form of weekend entertainment and good fun, while on the other hand there was this social message showing the presence of a Warsaw minority which has its problems, and operates in a completely different way than the average Varsovian. [student, 23]

Organizator / Organizer:
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Projekt finansuje / Project financed by:
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Komisarz Generalny Polskiej Ekspozycji / General Commissioner of the Polish Exposition: Maciej Nowak

Kuratorki sekcji narodowej, architektonicznej i prezentacji kostiumu ekstremalnego oraz autorki oprawy plastycznej obu sekcji / Curators of national, architecture and extreme costume sections; authors of the artistic concept for both sections:
Ewa Machnio i Agata Skwarczyńska

Kurator sekcji studenckiej / Curator of student section:
prof. Grzegorz Kowalski

Opracowanie raportu badań socjologicznych / Sociological survey report: Joanna Erbel i Krzysztof Herbst

Konsultacja sekcji narodowej i architektonicznej / Consultant of national and architecture sections: Joanna Warsza

Koordynator i producent Polskiej Ekspozycji / Coordinator and producer of the Polish Exposition: Anna Galas

Asystentka / Assistant: Joanna Janiszewska

Kierownictwo techniczne / Technical coordination:
Paweł Janicki, Rafał Zięba

Budowa polskiej ekspozycji / Construction of the Polish Exposition: Fabryka Dekoracji

Patroni medialni / Media partners:

e-teatr.pl

Nagrania materiałów video do sekcji narodowej i architektonicznej / Video recordings for national and architecture sections: Magda Mosiewicz

Montaż materiałów multimedialnych / Multimedia editing:
Mateusz Szlachtycz

Współpraca techniczno-organizacyjna sekcji studenckiej / Architectural and organizational collaboration on student section:
Łukasz Kosela

Projekt graficzny materiałów promocyjnych i oprawy wizualnej ekspozycji / Graphic design and visuals:
Cynamon, Izuma, Heniek

Rzecznik Prasowy / Press spokesperson: Kaja Stępkowska

Redakcja katalogu / Catalogue editors:
Joanna Baranowska, Paweł Sztarbowski

Tłumaczenie na język angielski / English translation:
Anna Szyjkowska

Tłumaczenie na język rosyjski / Russian translation:
Irina Kisielowa

Tłumaczenie na język hiszpański / Spanish translation:
Julia Asperska, Anna Galas

Tłumaczenie na język japoński / Japanese translation:
Jagna Nieuważny

Autorzy zdjęć / Photo credits:
Grzegorz Głazik (Supernova 39 dół / bottom); Dominik Hamala (Supernova 36, 39 góra / up); bogdankrezel.com (Wspólna sprawa 84–95); kubica.deviantart.com / gallery (Supernova. Rekonstrukcja 43); Katarzyna Pałetko (Supernova 37, 38–39, 40–41, 42-43); Marta Pruska (Podróż do Azji); Konrad Pustoła (Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich 62–63); Joanna Rajkowska (Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich i Dotleniacz 56, 58, 66–73); Joanna Rajkowska i Konrad Pustoła (Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich 60–61); Bartek Sowa (Kartoteka i Sprawa Dantona 12–33); pawelsuder.pl (Supernova. Rekonstrukcja 34–35); Marek Szczepański (Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich i Dotleniacz 64, 65, 74–75); Joanna Warsza (Podróż do Azji); kadry z rejestracji wideo akcji Wirus w spektaklu (46–55)

Wydał / Published by:
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Druk / Printed by: www.offdruk.pl

ISBN: 978-83-931155-4-9

ISBN 978-83-931155-4-9