

**CHILDREN
BREAD
I ROSE
AND
ROSES**

Chleb i róże

Artyści wobec podziałów klasowych

Bread and Roses

Artists and the Class Divide

19.02–01.05.2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

Museum of Modern Art in Warsaw

Jacek Adamas, Iván Argote, Art
Workers Coalition, Brace Brace,
Jesse Darling, Debona Delmar Corp.,
Deterritorial Support Group, Andrea
Fraser, Nicolás Guagnini, Núria Güell,
Rafał Jakubowicz, Christian Jankowski,
Tobias Kaspar, Zofia Kulik, Gerard
Kwiatkowski, Leigh Ledare, Li Liao,
Zbigniew Libera, Michał Łagowski,
Magdalena Malinowska, Adrián
Melis, Metahaven, Marta Minujín,
Teresa Murak, Daniela Ortiz, Zygmunt
Piotrowski, Józef Robakowski, Daniel
Rycharski, Georgia Sagri, Cindy
Sherman, Santiago Sierra, Łukasz
Surowiec, Christopher Kulendran
Thomas, Gavin Turk, Andrew Norman
Wilson and Renzo Martens presents:
Cercle d'Art des Travailleurs des
Plantations Congolaises

A Tekst Kuratorski Curatorial Statement

B Prace / Works

- 1 Jacek Adamas
- 2 Iván Argote
- 3 Art Workers Coalition
- 4 Brace Brace
- 5 Jesse Darling
- 6 Debora Delmar Corp.
- 7 Deterritorial Support Group
- 8 Andrea Fraser
- 9 Nicolás Guagnini
- 10 Núria Güell
- 11 Rafał Jakubowicz
- 12 Christian Jankowski
- 13 Tobias Kaspar
- 14 Zofia Kulik
- 15 Gerard Kwiatkowski
- 16 Leigh Ledare
- 17 Li Liao
- 18 Zbigniew Libera
- 19 Michał Łagowski
- 20 Magdalena Malinowska
- 21 Adrián Melis
- 22 Metahaven
- 23 Marta Minujín
- 24 Teresa Murak
- 25 Daniela Ortiz
- 26 Zygmunt Piotrowski
- 27 Józef Robakowski
- 28 Daniel Rycharski
- 29 Georgia Sagri
- 30 Cindy Sherman
- 31 Santiago Sierra
- 32 Łukasz Surowiec
- 33 Christopher Kulendran Thomas
- 34 Gavin Turk
- 35 Andrew Norman Wilson
- 36 Renzo Martens presents: Cercle d’Art des
Travailleurs des Plantations Congolaises

C Texts

- 1 Georgia Sagri, Przecinki, 2016
Georgia Sagri, Commas, 2016
- 2 Metahaven, Zjadanie szkła:
nowa propaganda, 2015
Metahaven, Eating Glass:
The New Propaganda, 2015
- 3 „Jeżeli kradnę jedzenie, to tylko
z dużych sieci.” – Wywiad
‘When I steal food, I only steal
from large chains’ – an interview
- 4 Infografiki
Infographics

A Tekst Kuratorski Curatorial Statement

Tekst Kuratorski Natalia Sielewicz i Łukasz Ronduda

Artyści od zawsze pytali o swój status i miejsce w społeczeństwie. Powszechne wyobrażenia na temat twórcy-outsidera na peryferiach życia społecznego, poszukiwacza utopii, celebryty sprzedającego prace za miliony czy też erudycyjnego nonkonformisty zabierającego głos w debacie publicznej ukształtowały wiele mitów na temat przywilejów i obowiązków artysty we współczesnym świecie.

Wystawa zadaje pytanie o to, jak artyści definiują swój status i pozycję wobec ekonomicznych nierówności, których wzrost obserwujemy obecnie. Pyta, jak pogodzić marzenia o sprawiedliwości społecznej z potrzebą wolności i autonomii artystycznej, wskazując napięcie między dość ambiwalentną przynależnością artystów do elit inteligenckich lub finansowych a odpowiedzialnością twórców za resztę społeczeństwa.

Artyści zajmują bowiem paradoksalną pozycję klasową. Za Pierrem Bourdieu można ich nazwać „zdominowaną częścią klasy dominującej”. Mogą równocześnie „flirtować” z dominującą elitą oraz z tymi, którzy czują się przez nią zdominowani i dążą do emancypacji.

Ta specyficzna dwubiegunowość figury artysty prowokuje do namysłu nad tym, jak twórcy podkreślają przynależność, identyfikację i aspirację do określonej klasy, czy też jak obnażają własną uprzywilejowaną klasowo pozycję. Kuratorów wystawy interesuje, jak egzystencjalna i instytucjonalna figura artysty staje się medium pozwalającym niektórym twórcom eksponować i korygować swoje uwikłanie w mechanizmy społeczno-ekonomicznych podziałów.

Wystawa pokazuje, jak napięcie charakterystyczne dla obecnych konfliktów politycznych i społecznych w Polsce dotyka sedna świata sztuki i figury artysty. Jest to napięcie między elitami symbolicznymi

i ekonomicznymi a osobami wykluczonymi z tak zwanego establishmentu; pomiędzy dostosowanymi do systemu kapitalistycznego i tymi, którzy czują się przezeń wykorzystani i poniżeni. Wystawa niuansuje to zagadnienie, prezentując je w szerszym, międzynarodowym kontekście.

Tłem historycznym są przemiany na polu ekonomicznym i społecznym, które rozegrały się na przestrzeni ostatniego półwiecza, od zrywu 1968 roku aż po współczesny ferment polityczny związany z protestami oburzonych, prekariatu i ruchu Occupy. Na wystawie prezentowane są infografiki, przygotowane przez socjologa Jana Sowę we współpracy z projektantem graficznym Michaelem Oswellem ilustrujące tę polityczną metamorfozę i jej społeczne konsekwencje. Nie sposób w tym miejscu nie przywołać też ekonomistów i socjologów, takich jak Thomas Picketty czy Immanuel Wallerstein, którzy uważają, że rozwinięte społeczeństwa globalnej Północy wracają obecnie do logiki typowej dla kapitalizmu XIX-wiecznego. Dominacja neoliberalizmu oraz koniec komunizmu idą w parze z zaostrzeniem podziałów klasowych. Jest to wyraźna zmiana w porównaniu z trwającą od lat 50. do 70. XX wieku „emancypacyjną anomalią w obrębie kapitalizmu” (spowodowaną istnieniem realnego socjalizmu, który „zmiękczał” funkcjonowanie kapitalizmu w krajach zachodnich).

Kondycja sztuki współczesnej – zarówno w warstwie praktyk estetycznych, jak i społecznego funkcjonowania – również może być odczytana jako jeden z symptomów tej sytuacji. O ile jeszcze w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia artyści awangardowi (Art Workers Coalition, Kulik, Kwiatkowski, Piotrowski) działali w kontekście uniwersalnego, antykapitalistycznego projektu emancypacyjnego (komunizm był taki przynajmniej w sensie teoretycznym), o tyle dzisiaj muszą się konfrontować z jego porażką, niejednokrotnie znajdując się w emocjonalnym i finansowym impasie.

Na wystawie prezentowane są prace artystów, którzy formułują krytykę obecnej rzeczywistości neoliberalnej, eksponując zamykanie przez nią możliwości

prawdziwie emancypacyjnego działania artystycznego. Postulują oni zmianę na rzecz bardziej egalitarnego społeczeństwa, ale jednocześnie poprzez swoje projekty artykułują jej niemożność w czasach coraz wyraźniejszych różnic klasowych (Adamas, Argote, Fraser, Güell, Martens, Melis, Minujín, Sagri, Surowiec). Niektórzy czynią to, realizując konsekwentny przedsiębiorczy model biznesowy (Brace Brace, Debora Delmar Corp., Kulendran Thomas, Martens, Wilson) lub wchodząc w relację z kulturą popularną (Turk, Metahaven, Minujín).

Wystawa prezentuje szerokie spektrum postaw i strategii identyfikacji – od wypowiedzi artystów świadomie ujawniających swoją przynależność do elit symbolicznych i ekonomicznych (Fraser, Guagnini, Jankowski, Kaspar, Ledare, Robakowski, Sherman, Sierra, Turk) po postawy podkreślające afiliację artystów z prekariatem czy też z klasami ludowymi (Darling, DSG, Jakubowicz/Malinowska, Li Liao, Libera, Łagowski, Murak, Ortiz, Rycharski). Wystawa prezentuje również prace pokazujące globalny podział klasowy (Güell, Kulendran Thomas, Martens, Ortiz, Wilson), rosnące podziały klasowe w Polsce (Adamas, Kulendran Thomas, Libera, Surowiec) oraz nierówności w obrębie samego świata sztuki (Adamas, Fraser, Jankowski, Sierra, Wilson). Wreszcie porównuje ekonomiczny i symboliczny status pracy w świecie sztuki ze sprekaryzowanym światem pracy „w ogóle” (Jakubowicz, Li Liao, Martens, Melis, Sierra).

Jak podkreślają kuratorzy, prezentowani na wystawie artyści są wyczuleni na fakt, iż wprowadzanie do sztuki osób czy grup wykluczonych bywa problematyczne, bo wyróżniona klasowa tożsamość – tak samych twórców, jak i instytucji sztuki – sprawia, że ich zainteresowanie problematyką społeczną łatwo przyjmuje postać zatroskanego pochylania się nad słabszymi, zbliżając się w ten sposób do działalności charytatywnej, przynależącej, znów, do habitusu klas wyższych.

Tytuł wystawy odnosi się do słynnej piosenki związkowców z lat siedemdziesiątych „Bread and Roses”. Zawarte w niej hasło „the worker must have bread, but she must have roses too” ma swoje źródło w przemowie, którą w 1911 roku

wygłosiła Rose Schneiderman, aktywistka na rzecz praw pracowniczych w USA. Status współczesnej twórczości artystycznej można by ironicznie skomentować tym samym hasłem: artystom i artystkom zdarza się walczyć o chleb dla biednych, ale ich twórczość przynajmniej równie często polega na dostarczaniu róż przedstawicielom społecznych elit. Nie chodzi tu jednak ani o afirmowanie tego pierwszego, ani o negowanie drugiego – przykłady obu praktyk są dobrze znane, podobnie jak krytyczne diagnozy mówiące o uwikłaniu sztuki w świat późnego kapitalizmu. Chodzi raczej o pokazanie napięcia między nimi, wynikającego z zależności praktyk artystycznych od przemian pola społecznego, ekonomicznego i politycznego.

Awangardowe marzenie o twórczości, która przekraczałaby granicę między sztuką a życiem wydaje się przebrzmiałym mitem. Widać jednak, że sztuka nie chce zgodzić się na odgrywanie wyłącznie roli luksusowej dekoracji w salonie elit. Marzeń społecznie zaangażowanej awangardy z XX wieku nie można obecnie ani zrealizować, ani porzucić, co skazuje ją na trwanie w zawieszeniu, „między chlebem a różami”.

Curatorial Statement

Natalia Sielewicz

and Łukasz Ronduda

Artists have continually questioned their status and place in society. The widespread vision of the artist as an outsider from the peripheries of social life, a utopia seeker, a celebrity selling works for millions, or an erudite nonconformist who voices his or her opinions in the public debate, has spawned many myths concerning their privileges and obligations in the contemporary world.

The exhibition formulates a question about the way artists define their status and position in the realm of an ever-widening economic gap: the possibility to reconcile dreams of social justice with the need of artistic freedom and autonomy. At the same time, the show highlights the tension between an artists' rather ambivalent affiliation with the intellectual or financial elite and their responsibility for the rest of the society. For artists occupy a paradoxical position among social classes. Quoting Pierre Bourdieu, they form "the dominated part of the dominant class"; they can "flirt" both with the dominant elite and with the emancipation-oriented groups who feel oppressed.

This peculiar bipolar position adopted by artists provokes reflection on the way they highlight their affiliation, identification, or aspiration to a given social class, and the way they reveal their own privileged class position. We are interested in the process that transforms the existential and institutional figure of the artist into a medium that some use to demonstrate and modify their entanglement in the mechanisms of socio-economic divisions.

The exhibition shows the ways in which the tension that characterizes the current political and social conflicts in Poland becomes central to the art world and the figure of the artist. It is a tension between the symbolic and financial elites and those who are excluded from the so-called "establishment"—between those adjusted to capitalism and those who

feel used and humiliated. The exhibition presents the nuance of this issue by placing it in a broader international context.

The aforementioned approach takes as its historical point of departure the economic and social transition that has occurred during the last fifty years: from the political upsurge of 1968 to the modern-day political turmoil stirred by the protests of the outraged movement, the precariat, and Occupy movements. The exhibition features infographics created specifically for the show by sociologist Jan Sowa in collaboration with graphic designer Michael Oswell, which illustrate this political metamorphosis and its social consequences. It is difficult not to refer here to views held by economists and sociologists, such as Thomas Picketty and Immanuel Wallerstein, who believe that the developed societies of the Global North are currently witnessing a return to the logic of nineteenth century capitalism. The domination of neoliberalism is coupled with a sharpening class divide. It is a major change in comparison to the days of the “emancipatory anomaly in capitalism” between the 1950s and 1970s (caused by the existence of real socialism, which “softened” the way capitalism functioned in the West). The condition of contemporary art – both at the level of aesthetic practice and the way it functions in society – can also be understood as one of the symptoms of this situation. Insofar as in the 1960s and 1970s, avant-garde artists (Art Workers Coalition, Kulik, Kwiatkowski, Piotrowski) still worked in the context of a universal anticapitalist and equal-rights project focused on emancipation (communism followed those principles at least theoretically) – whereas today artists are forced to confront the defeat of such a project, often finding themselves in an emotional and financial stalemate.

The exhibition features artists who formulate a critique of the current neoliberal reality, but at the same time, manifest that this reality rules out any possibility of a truly emancipatory artistic practice. They postulate a transition towards a more egalitarian society, while their project simultaneously articulates the impossibility of such a society in our times, marked as it is by growing class division (Adamas, Argote,

Fraser, Güell, Martens, Melis, Minujín, Sagri, Surowiec). Other artists articulate such an endeavour in the development of a consistent business model (Brace Brace, Debora Delmar Corp., Kulendran Thomas, Martens, Wilson) or enter into dialogue with popular culture as tool of resistance (Turk, Metahaven, Minujín).

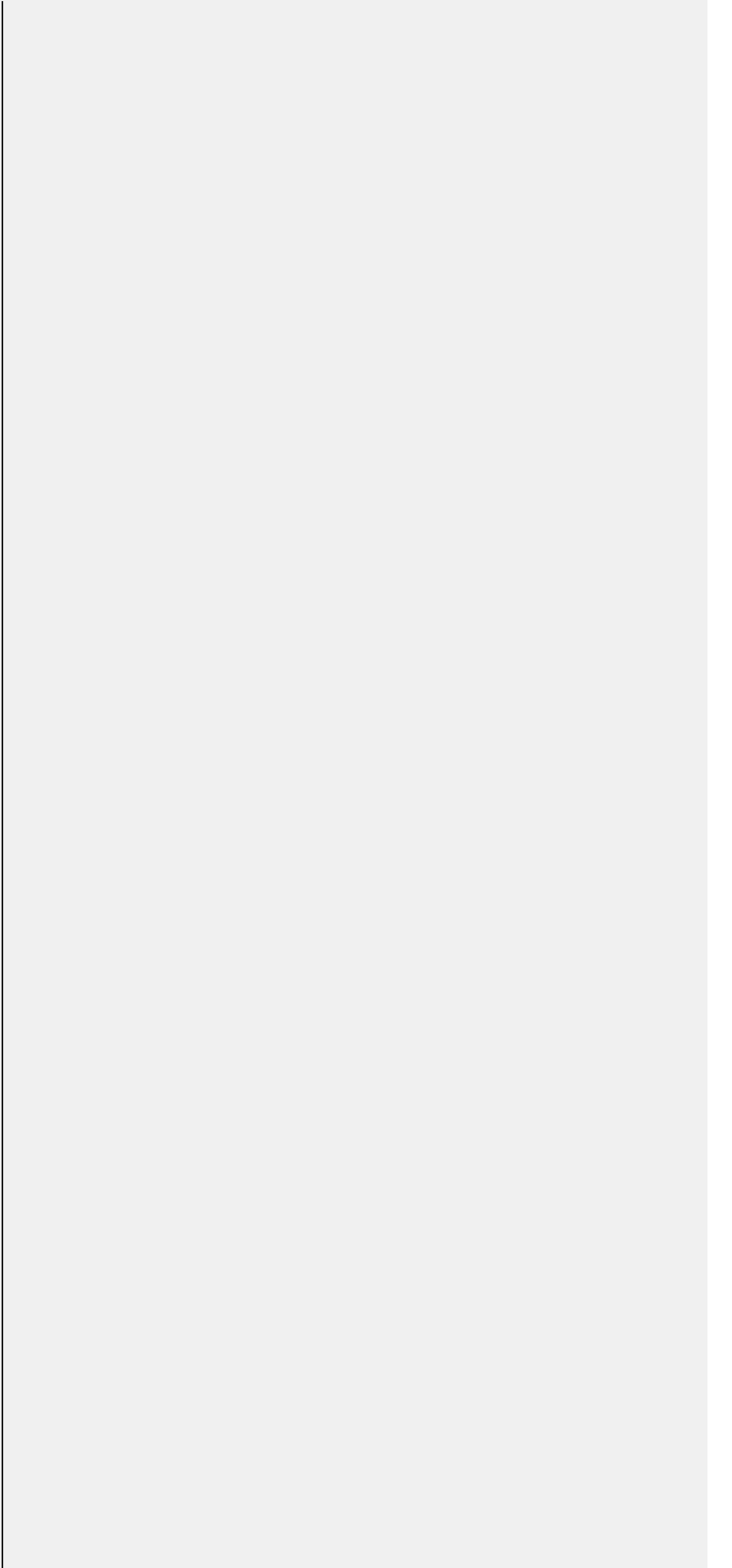
The exhibition showcases a broad spectrum of approaches and strategies of identification—from the voices of artists who consciously reveal their place among the symbolical and financial elites (Fraser, Guagnini, Jankowski, Kaspar, Ledare, Robakowski, Sherman, Sierra, Turk) to approaches that reveal an affiliation with the precariat and the working classes (Darling, DSG, Jakubowicz and Malinowska, Li Liao, Libera, Łagowski, Murak, Ortiz, Rycharski). Furthermore, the exhibition presents works demonstrating the global class division (Güell, Kulendran Thomas, Martens, Ortiz, Wilson), rising class divisions in Poland (Adamas, Kulendran Thomas, Libera, Surowiec), and inequalities within the art world proper (Adamas, Fraser, Jankowski, Sierra, Wilson). Last but not least, it juxtaposes the economic and symbolic status of work in the art world with the precarious dimension of labour in general (Jakubowicz, Li Liao, Martens, Melis, Sierra).

The artists presented in exhibition are very sensitive to the fact that involving marginalized communities in art may sometimes become problematic; the rationale of such an assessment, that the class identity of artists and artistic institutions, which easily turns art's social engagement into compassionate attention offered to those who are weak, is akin to charity, a domain that, again, belongs to the habitat of the upper crust of the society.

The title of the exhibition refers to a 1911 speech by Rose Schneiderman, activist for women workers' rights in the US, and the genesis of the famous union song "Bread and Roses" in the 1970s: "the worker must have bread, but she must have roses too." The status of contemporary artistic practice can be ironically summarized with the same slogan: Artists do sometimes fight for bread for the poor, but their work at least as often consists in delivering roses

to the representatives of the social elites. However, the goal is not to affirm the former or to negate the latter—the examples of both kinds of practices are well known, as well as critical diagnoses devoted to art’s entanglement in the world of late capitalism. The point is rather to highlight the tension between them, which stems from the dependency of artistic work on transformations in the social, economic, and political field.

The avant-garde dream of creative practice that would go beyond the border of art and life appears as a dated myth. Still, we can see that art refuses to limit itself to the role of a luxury decoration in a bourgeois salon. Currently, the dreams of the socially engaged avant-garde of the twentieth century can be neither fulfilled nor abandoned, leaving it suspended between bread and roses.



B Prace / Works

Jacek Adamas

Jacek Adamas (ur. 1955) to artysta i aktywista, działacz opozycji antykomunistycznej lat 80., który swoją interwencyjną sztukę definiuje jako działalność obywatelską wynikającą z zaniepokojenia stanem państwa. W swoich publicznych performansach, interwencjach i happeningach krytykuje bezwład i niewydolność konkretnych instytucji i urzędów, domaga się prawa do bardziej społecznego uczestniczenia we władzy oraz broni godności tych, którzy zostali wykluczeni z udziału w zyskach (ekonomicznych i symbolicznych) w potransformacyjnej Polsce.

Współczesną rzeczywistość neoliberalną krytykuje nie tylko za nierówności, ale i za bezideowość, za zbyt skupienie na czysto technokratycznych i merkantylnych kwestiach, przy zaniedbaniu praw obywatelskich i kwestii godnościowych. Stach Ruksza opisuje Adamasa jako artystę trudnego do światopoglądowego zakwalifikowania, jako twórcę reprezentującego poglądy prawicowe, ale dla prawicy zbyt anarchistycznego.

Praca „Mgr sztuki” to portret artysty z naniesionymi na zamknięte powieki napisami: „mgr” i „sztuki”. Artysta, świadomie naśladując estetykę tatuażu więziennego, odnosi się do traktowania przez władze jego obywatelskiej sztuki jako kryminalnej recydywy. Adamas za swoje działania artystyczne był dwukrotnie skazywany wyrokiem sądu, a jego prace były niszczone również prawomocnie przez instytucje państwa. W pracy „Mgr sztuki” pokazuje on siebie jako artystę „wyklętego” czy też kryminalizowanego przez dążący do zachowania status-quo establishment.

Autorem fotografii jest Tomasz Waszczuk.

Jacek Adamas (b. 1955) is an artist and activist, member of the anticomunist opposition in the 1980s, who defines his interventionist art as civic activity that stems directly from the anxiety stirred by the state of the country and its institutions. He uses his public performances, interventions and happenings to criticize the inertia and incapacity of specific institutions and offices, demands the right to a higher level of social participation in power, and defends the dignity of those who have been excluded from (economic and symbolic) profits of the Polish free market transition. The artist criticizes the current Polish neoliberal reality not only for the inequalities it generates, but also for its ideological void and excessive focus on purely technocratic and mercantile issues at the expense of civic rights and questions of dignity. Stach Ruksza describes Adamas as an artist who does not lend himself to easy ideological typecasting — on one hand, a representative of right-wing political views, on the other hand, too anarchic anarchic the political right.

The work *Holder of Masters in Arts* is the artist's portrait with inscriptions "Holder of Masters in Arts" superimposed on his closed eyelids. Adamas deliberately imitates the aesthetics of prison tattooing in order to refer to the treatment of civic art by the authorities as criminal recidivism. The author was twice convicted for his artistic actions, and the destruction of his works was officially sanctioned by state institutions. In *Holder of Masters in Arts* he presents himself as a "maudit" artist, criminalized by the establishment which strives to preserve the status-quo.

The photograph was taken by Tomasz Waszczuk.

Jacek Adamas
Mgr sztuki
Holder of Masters in Arts
2009
fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of
the artist

BREAD



Praca Jacka Adamasa (ur. 1955) przedstawia przednią i tylną (dodaną przez artystę) okładkę czasopisma o sztuce „Artforum”. Na froncie pokazany jest złoty boeing Pawła Althamera, na tyle – wrak prezydenckiego Tupolewa. Dla artysty te dwa samoloty i wydarzenia z nimi powiązane symbolizują dwa niesprowadzalne do siebie oblicza współczesnego państwa polskiego. Adamas w brukselskim przedsięwzięciu Pawła Althamera, które było elementem obchodów dwudziestej rocznicy wyborów 4 czerwca 1989 i sukcesu wolnej i demokratycznej Polski, wziął udział (jak sam podkreśla) jako krytyk. Artysta bowiem od wielu lat wyraźnie sytuuje się po stronie krytyków tej Polski, starając się w swoich akcjach pamiętać raczej o tych, którzy nie uznają tego dwudziestolecia za sukces. Artysta pisał: „Zamieniono nas w masy – dawniej klasa pracująca miast i wsi – teraz nawóz dla przemysłu i banków. Kiedyś bym to wykrzyczał, pewnie by mnie spałowali. Dzisiaj wysyłam mój dowód osobisty do Rzecznika Praw Obywatelskich, pisząc, że stan państwa obraża moje uczucia obywatelskie i nie chcę dłużej być obywatelem”.

The work *Artforum* features the front and back magazine covers that show, respectively, Paweł Althamer’s golden Boeing from his action in which Jacek Adamas (b. 1955) participated, and the wreck of the Polish presidential Tupolev airplane. For the artist, the two airplanes and the events related to them stand as symbols of two utterly incongruent faces of contemporary Poland. On the one hand, he portrays himself as one participant of Althamer’s project, which celebrated in Brussels the 20 successful years of free and democratic Poland. On the other hand, he clearly situates himself among the critics of that Poland. His works strive not to forget those for whom the 20-year period was not that successful. The artist wrote: “we’ve been transformed into masses – formerly it was the working class of cities and villages – now a fertilizer for the industry and banks. In the past, I’d shout it out, and I’d probably get beaten up with a truncheon. Now, I’m submitting my ID to the Ombudsman, explaining that the state of the country is an insult to my civic feelings and I don’t want to be a citizen any longer.”

Jacek Adamas
Artforum
2011
obiekt / object

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist



Ivan Argote

Perforowana ściana Ivana Argote’a (ur. 1983) staje się nośnikiem dla dwóch politycznych haseł i filmów opisujących ich powstanie. Z jednej strony ściany artysta prezentuje film „Activissime”, dokumentujący organizowane przez niego od 2011 warsztaty z aktywizmu politycznego i obywatelskiego dla dzieci. Film ma bardzo silny wymiar autobiograficzny i ukazuje korzenie postawy politycznej artysty, który był w podobny sposób wychowywany przez swoich rodziców, członków komunistycznej partyzantki wspieranej przez katolickich księży (teologia wyzwolenia) w Kolumbii lat 60. i 70. Hasło na tej ścianie zostało wymyślane przez protestujące dzieci i brzmi: „Śpij więcej, a będziesz mniej zmęczony”. Według Argote’a odnosi się to bezpośrednio do współczesnego świata, w którym kapitalizm każe nam pracować wciąż więcej i więcej, zagarniając coraz to nowe obszary naszej intymności, na przykład sen. Druga strona ściany to realizacja „La Estrategia”, także skupiona na budowie łączności między latami 60. i 70. a teraźniejszością. Artysta poświęcił tę pracę tajnym grupom rewolucyjnym z tamtych lat, podobnym do tych, w których działali jego rodzice. Skupił się tu na dokumentowaniu prostych i mocnych haseł, które były w stanie organizować gniew społeczny, łączyć ludzi w grupy i mobilizować ich do działania. Hasło na tej ścianie brzmi: „Jeśli głód jest prawem, bunt jest sprawiedliwością”.

The perforated wall by Ivan Argote (b. 1983) becomes a carrier for two political slogans and a film that depicts the way these came into being. One side of the wall features the film *Activissime*, which documents children’s workshops in political and citizen activism organized by the artist since 2011. The film has a very strong biographical dimension, manifesting the roots of Argote’s political mindset. Argote was raised in a similar way in Colombia in the 1960s and 1970s by his parents – members of the communist guerrilla movement supported by Catholic priests (liberation theology). The slogan on the wall was invented by protesting children: “Sleep More to Be Less Tired.” According to Argote, it is very relevant to the contemporary world, where capitalism forces us to work more and more, conquering broader and broader areas of our private life, such as sleep. The other side of the perforated wall is devoted to the project “La Estrategia”, which concentrates in a similar way on building a continuation between the 1960s and 1970s and today. The work pertains to secret revolutionary groups from that era, similar to those in which his parents were active. Argote focused on documenting simple and powerful slogans that were able to organize social anger, encourage people to form groups, and mobilize them to take action. The slogan on the wall reads: “If Hunger is Law, Rebellion is Justice.”

Ivan Argote
**Jeśli głód jest prawem, bunt jest
sprawiedliwością. Śpij więcej,
a będziesz mniej zmęczony**
**If Hunger is Law, Rebellion is
Justice. Sleep More to Be Less
Tired**
2016
instalacja (wideo: 21’22”, 33’33”) /
installation (video: 21’22”, 33’33”)

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist

Art Workers Coalition

Koalicja Robotników Sztuki powstała w styczniu 1969 roku w Nowym Jorku i grupowała artystów uznających konieczność reformy instytucji świata sztuki współczesnej, szczególnie w świetle rozwijających się wtedy w Ameryce emancypacyjnych i lewicowych ruchów kontrkulturowych. Członkowie AWC nazywali siebie pracownikami/robotnikami sztuki, a nie artystami, kwestionując romantyczne konotacje tego pojęcia. Jako robotnicy sztuki chcieli powołać szeroki związek zawodowy, który stworzy wspólnotę ponad estetycznymi podziałami i będzie walczyć o prawa artystów w relacjach z instytucjami zajmującymi się wytwarzaną przez nich sztuką. AWC przeprowadziła kilkadziesiąt akcji protestacyjnych, manifestacji i strajków wymierzonych w instytucje (takie jak MoMA), krytykując instrumentalne traktowanie artystów i ich dzieł, obecny w polityce wystawienniczej rasizm i seksizm oraz uwikłanie w wojnę w Wietnamie. Przymierzano się nawet do budowy szerszej koalicji z pracownikami innych branż (udział w strajku poczty), jednak bezskutecznie.

Termin robotnik sztuki (w przeciwieństwie do np. producenta kultury) wydawał się członkom AWC bardzo atrakcyjny nie tylko z uwagi na jego ładunek polityczny, ale także na możliwość ciekawego sproblematyzowania własnej twórczości, związanej z nowymi trendami w sztuce przełomu lat 60. i 70. AWC składała się bowiem głównie z artystów związanych z konceptualizmem i minimalizmem, występujących przeciwko dominującej wówczas apolitycznej, abstrakcyjnej i ekspresyjnej sztuce poprzedników. Artyści ci (m.in. Carl Andre, Robert Morris, Dan Graham) swoją wyrafinowaną postawę i kreację artystyczną – nie przeznaczoną bynajmniej dla robotników – chętnie interpretowali w kontekście kategorii takich jak „robotnicy”, „praca”, „produkcja”.related to new trends in art of the early 1970s. The AWC mainly comprised artists affiliated with conceptualism and minimalism, opposed to the apolitical, abstract and expressive art of their predecessors – the figures who dominated U.S. institutions at the time. AWC artists (including Carl Andre, Robert Morris and Dan Graham) were eager to interpret their highly refined approaches and work – not meant in the least for workers – in the context of such categories as “art worker,” “labor,” “production.”

The Art Workers' Coalition was established in January 1969 in New York City, gathering artists who recognized the necessity of reforming contemporary art institutions in the light of emancipatory and leftist countercultural movements developing in the U.S. AWC members deliberately referred to themselves as workers in the field of art, not artists, to divert attention from romantic connotations. The term "art worker" provided a pragmatic chance to establish a broad trade union and create a community transcending aesthetic divisions, and fighting more effectively for rights in their relations with institutions dealing with the art they produced. AWC members carried out dozens of protests and strikes targeting institutions (MoMA, among other venues), criticizing the approach to artists and their works, racism and sexism in exhibition policies, and multilevel involvements in the Vietnam War. AWC members planned a broader coalition with other industries — participating in a postal strike, among other initiatives — but their plans ultimately failed.

The term "art employee / worker" seemed attractive in political terms (pursuit of emancipation, equality, exploited classes struggling for their rights), but also served to problematize the AWC's own artistic practice, related to new trends in art of the early 1970s. The AWC mainly comprised artists affiliated with conceptualism and minimalism, opposed to the apolitical, abstract and expressive art of their predecessors — the figures who dominated U.S. institutions at the time. AWC artists (including Carl Andre, Robert Morris and Dan Graham) were eager to interpret their highly refined approaches and work — not meant in the least for workers — in the context of such categories as "art worker," "labor," "production."

Art Workers Coalition
**dokumentacja fotograficzna z lat
1969–1971**
**photographic documentation
from 1969–1971**
fot.: n.n., Jan van Raay, Fred W.
McDarrah / Getty Images /
photo.: unknown, Jan van Raay,
Fred W. McDarrah / Getty Images

Brace Brace

Uznawana za twórcę najpiękniejszego sprzętu ratunkowego świata marka Brace Brace to owoc stałej współpracy artystycznej między Anniką Kuhlmann i Christopherem Kulendranem Thomasem. Podążając mrocznym kursem przez estetykę strachu Brace Brace wytwarza luksusową odzież ochronną i sprzęt ratunkowy (np. koła ratunkowe i gaśnice przeciwpożarowe), by zmieniać wyobrażenia o estetyce bezpieczeństwa i możliwościach wzmożonej konsumpcji prowadzącej do wzniosłej apokalipsy. Brace Brace promuje swoją markę i produkty przede wszystkim za pośrednictwem instytucji sztuki, galerii i targów sztuki, zacierając różnice między dziełem sztuki a luksusowym przedmiotem osobistego użytku.

Described as manufacturing the world's most beautiful emergency equipment, Brace Brace is the enterprise and ongoing artistic collaboration between Annika Kuhlmann and Christopher Kulendran Thomas. Charting a dark trajectory through the aesthetics of fear, Brace Brace produces luxury safety wear and emergency accessories (such as life buoys and fire extinguishers) to re-imagine the aesthetics of safety and prospects of intensified consumption in the direction of sublime apocalypse. Brace Brace advertises its brand and products primarily through art institutions, galleries and art fairs, blurring the dividing lines between artworks and luxury objects for personal use.

Brace Brace
Osobiste koła ratunkowe
Personal Safety Rings
2015
instalacja / installation

Dzięki uprzejmości artystów / Courtesy of the
artists

Brace Brace
Film promujący koło ratunkowe
Promotional video for the Life
Ring
2015
video: 2’40” / video: 2’40”

Dzięki uprzejmości artystów / Courtesy of the
artists

Jesse Darling

Brytyjska artystka Jesse Darling (ur. 1982) eksploruje współczesne formy mediacji związane z ludzką kondycją, podmiotowością, polityką ciała, traumą i przemocą. Wykorzystuje różnorodne formy wyrazu i media, takie jak rzeźba, instalacja, wideo, fotografia i tekst. Instalacja prezentowana na wystawie to minimalistyczna konstrukcja przypominająca odwrocia dwóch billboardów reklamowych. Billboardy, zwrócone tyłem do widza, stają się przestrzenią anty-reklamy i anty-spektaklu. Są metaforycznym wyrazem zawstydzenia i zażenowania z faktu przynależności do świata sztuki, który angażuje artystów w specyficzną produkcję emocjonalną, niosącą za sobą obietnicę popularności i gratyfikacji, lecz wymagającą od twórców stałej autopromocji, kreatywności i ekspresyjnego indywidualizmu.

British artist Jesse Darling (b. 1982) explores contemporary forms of mediation related to the human condition, subjectivity, politics of the body, trauma and violence. The artist taps into various forms of expression and media, such as sculpture, installation, video, photography and text. The installation featured in the exhibition is a minimalist structure that resembles the back sides of two billboards. Facing the viewers with their backs, the billboards become a space of anti-advertising and anti-spectacle. They are a metaphorical expression of embarrassment and uneasiness about affiliation with the art world, which involves artists in a specific kind of emotional production that carries the promise of popularity and gratification but requires ongoing self-promotion, creativity and expressive individualism.

Jesse Darling
Zażenowany billboard #1
Embarrassed Billboard #1
Zażenowany billboard #2
Embarrassed Billboard #2
2016
instalacja / installation

Dzięki uprzejmości artystki / Courtesy of the artist

Debora Delmar Corp.

Debora Delmar Corp. to pseudonim artystyczny meksykańskiej artystki Débory Delmar (ur. 1986), która w swojej twórczości poddaje analizie globalne mechanizmy konsumpcji, podziałów klasowych i aspiracyjnej estetyki stylów życia charakterystycznych dla późnego kapitalizmu (np. joga, organiczne jedzenie, wellness). Świadoma identyfikacja z podmiotem korporacyjnym („Corp.” dodane do nazwiska) służy Delmar do namysłu nad jej własnym udziałem w obiegu komercyjnym i do rozpatrywania figury artysty oraz dzieła sztuki jako produktów marketingowych. W serii prac prezentowanych na wystawie Delmar podejmuje temat mobilności klasowej i społecznych aspiracji w swym rodzinnym kraju, pokazując przemocowość „białej” estetyki, ale i dwuznaczność związanych z nią symboli statusu. Obraz stockowy wydrukowany na fladze zatytułowanej „Vanilla Essence” (ekstrakt waniliowy) pochodzi z reklamy kredytów mieszkaniowych jednego z meksykańskich banków. Sterylny chłód, który dominuje w scenie relaksu w nowoczesnych wnętrzach charakteryzuje również reklamę amerykańskiej firmy sprzątającej. Udekorowane tandetną platynową peruką antropomorficzne figury ze sztucznej trawy nawiązują do dwóch „filarów” aspiracji związanych z rozrywką i wypoczynkiem – z jednej strony do arystokratycznych ogrodów europejskich, z drugiej zaś do roślin przyozdabiających foyer klubów i restauracji, do których wstęp często podlega selekcji.

Debora Delmar Corp. is the artistic nickname of the Mexican artist Débora Delmar (b. 1986), whose work analyzes the global mechanisms of consumption, class division and aspirational-lifestyle aesthetics that characterizes late capitalism (represented by yoga, organic food, wellness, etc.). Delmar’s conscious identification as a corporate entity serves the purpose of reflection on her own participation in market circulation as well as the perception of artists and artworks as commodities. In a series of works featured in the exhibition, the artist concentrates on class mobility and social aspirations in her home country, highlighting the violence load of “white” aesthetics, but also the ambiguity of its status symbols. The stock image printed on a flag, titled Vanilla Essence, originates from a mortgage-loan advertisement of a Mexican bank. The sterile chill that pervades the scene of relaxation in the comfort of modern interiors appears also in the advertisement of an American cleaning company. Featuring a strewn platinum wig, the anthropomorphic figurines made of box trees bear reference to aristocratic gardens of Europe, but at the same time they evoke plants that decorate the foyers of clubs and restaurants, venues that often use entrance-selection policies.

Debora Delmar Corp.
Ekstrakt waniliowy
Vanilla Essence
2015
druk na tkaninie / print on textile

Dzięki uprzejmości artystki i Galerie DUVE, Berlin /
Courtesy of the artist and Galerie DUVE, Berlin

Debora Delmar Corp.
Platynowe filary
Platinum Pillars
2016
instalacja / installation
Dzięki uprzejmości artystki
i Galerie DUVE, Berlin /
Courtesy of the artist and Galerie
DUVE, Berlin

Deterritorial Support Group

Deterritorial Support Group była samozwańczym radykalnie lewicowym think-tankiem / machiną propagandową wytwarzającą teksty, obrazy i inne formy agitacji, by wspierać rozmaite walki toczone w Londynie od czasu studenckiej okupacji siedziby partii konserwatystów na Millbank w 2010 roku. Był to burzliwy protest na masową skalę przeciwko radykalnym podwyżkom czesnego na uczelniach wyższych, w efekcie którego doszło do zamieszek, starć z policją, szturmów na siedzibę torysów, jak również ataku studentów na samochód wiozący Księcia Karola. Oprócz publikowania cytowanych w różnych mediach tekstów analitycznych oraz wprowadzania propagandy wizualnej w (głównie internetowy) obieg, grupa odegrała kluczową rolę w zdemaskowaniu liberalnego komentatora demonizującego radykalną lewicę Johanna Hariego jako plagiatora, a także w rozprzestrzenianiu złośliwej plotki, że Slavoj Žižek może być dobrym kumplem Lady Gagi. Grupa DSG została formalnie rozwiązana 21 grudnia 2011 roku.

Deterritorial Support Group (DSG) was a self-styled left-communist think tank / propaganda machine producing texts, images and other forms of agitation in support of various struggles emerging in the wake of student occupation of the Millbank Conservative Party seat in 2010. It was a riotous protest on a mass scale against a radical increase in university tuition fees, which provoked riots, clashes with the police, an assault on the Tory seat, as well as an attack on a car that carried Prince Charles. Aside from variously cited written analyses and circulated visual propaganda (predominantly online), DSG was instrumental in exposing liberal commentator Johann Hari as a plagiarizing demonizer of the radical left, and propagating the vicious rumor that Slavoj Žižek might be good friends with Lady Gaga. DSG was formally dissolved on December 21, 2011.

THE POST- POLITICAL = THE MOST POLITICAL

Deterritorial Support Group

Bez tytułu

Untitled

2011

plakaty cyfrowe / digital posters

Dzięki uprzejmości artystów / Courtesy of the artists

Andrea Fraser

Amerykańska artystka Andrea Fraser (ur. 1965) od lat 90. ubiegłego wieku zajmuje się tzw. krytyką instytucjonalną, czyli krytycznym namysłem nad sposobem funkcjonowania świata sztuki i jego instytucji. W przedstawianej realizacji koncentruje się na figurze „jednego procenta”, czyli najbogatszej elity, posiadającej obecnie w USA kontrolę nad ponad 40% bogactwa. Statystyka ta była w 2011 roku nagłośniona przez tzw. ruchy Occupy (w Ameryce) oraz ruchy Oburzonych (w Europie). Fraser uwidacznia kontrowersyjną relację między owym 1% a środowiskami sztuki. Wskazuje na bliski związek oligarchicznych elit ze światem sztuki oraz na systemowe uwikłanie rynku sztuki w spekulacyjne mechanizmy późnego kapitalizmu. Zestawiając zmiany cen dzieł sztuki z indeksem giełdowym S&P 500 (amerykański odpowiednik polskiego WIG 20) oraz ze wskaźnikami nierówności dochodowych w USA, artystka pokazuje, że sztuka znajduje się obecnie po stronie wygranych kapitalistycznego wyścigu, a same dzieła sztuki – podobnie jak akcje czy inwestycje w nieruchomości, w złoto lub w surowce naturalne – to tylko kolejne aktywa w portfelach zamożnych giełdowych graczy.

Since the 1990s, the U.S. artist Andrea Fraser (b. 1965) has been active in the field of the so-called institutional critique, pursuing a critical reflection on the functioning of the art world and its institutions. This project concentrates on the “1%” – the richest upper crust of society that currently controls 40% of the total wealth in the U.S. This finding was heavily publicized in 2011 by the Occupy movements (in the U.S.) and the Outraged movements (in Europe). Fraser highlights the controversial relation between the 1% and art circles, pointing out close ties between oligarchic elites and the art world, as well as the art market’s structural entanglement in speculative mechanisms of late capitalism. Examining trends in prices reached for artworks against the backdrop of the S&P 500 index and income-inequality coefficients in the U.S., the artist demonstrates that art currently stands by the side of the winners of the capitalist race, and artworks themselves – akin to stocks or investments in real estate, gold and natural resources – are merely another kind of asset in the portfolios of wealthy stock-exchange gamblers.

Andrea Fraser

L'1 %, C'est moi

1% to ja / 1%, It's Me

2011

instalacja / installation

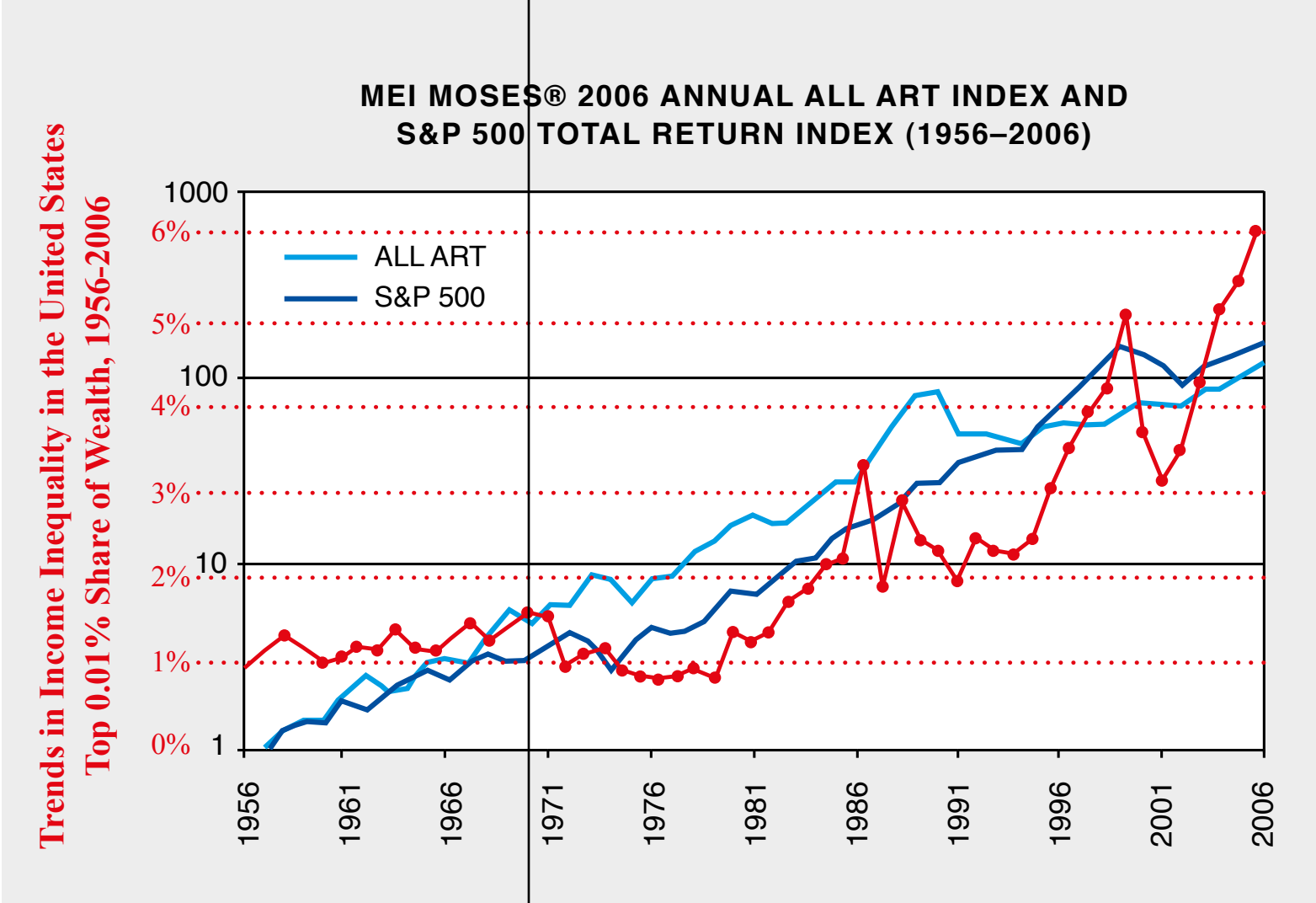
Dzięki uprzejmości artystki /

Courtesy of the artist

ANDREA FRASER

L'1%, C'EST MOI

Figure 1: Andrea Fraser, “Index”, published anonymously in Artforum, Summer 2011, p. 431. Produced for “24 Advertisements”, a project by Jacob Fabricus, with design assistance by Santiago Pérez Gomes-de Silva, Studio Manuel Raeder.



How do the world’s leading collectors earn their money? How do their philanthropic activities relate to their economic operations? And what does collecting art mean to them and how does it affect the art world? If we look at the incomes of this class, it is conspicuous that their profits are based on the growth of income inequality all over the world.

This redistribution of capital in turn has a direct influence on the art market: the greater the discrepancy between the rich and the poor, the higher prices in this market rise. The situation, it would seem, urgently calls for the development of alternatives to the existing system.

Who are the collectors of contemporary art today? The ARTnews 200 Top Collectors list is an obvious place to start. Near the top of the alphabetical list is Roman Abramovich, estimated by *Forbes* to be worth \$13.4 billion, who admitted paying billions in bribes for control of Russian oil and aluminum assets.¹ Bernard Arnault, listed by *Forbes*

as the fourth richest man in the world with \$41 billion, controls LVMH, which, despite the debt crisis, reported a sales growth of 13 percent in the first half of 2011.² Hedge fund manager John Arnold, who got his start at Enron – where he received an \$8 million bonus just before it collapsed – recently gave \$150,000 to an organization seeking to limit public pensions.³ MoMA, MoCA and LACMA trustee Eli Broad is worth \$5.8 billion and was a board member and major shareholder of AIG. Steven A. Cohen, estimated to be worth \$8 billion, is the founder of SAC Capital Advisors, which is under investigation for insider trading.⁴ Guggenheim trustee Dimitris Daskalopoulos, who is also chairman of the Hellenic Federation of Enterprises, recently called for “modern private initiative” to save the failing Greek economy from a “bloated and parasitic” “patronage-ridden state”.⁵ Frank J. and Lorenzo Fertitta were the third and fourth highest paid men in the US in

Nicolás Guagnini

Nicolás Guagnini (ur. 1966) to nowojorski artysta argentyńskiego pochodzenia, zainteresowany codziennością i związaną z nią opresyjnością. Często podejmuje też temat swojego statusu klasowego jako artysty, a konkretnie swojej przynależności do klasy średniej. „The Middle Class Goes to Heaven” to jego trzelementowa realizacja zaaranżowana jak pokój telewizyjny kojarzący się ze stylem życia klasy średniej. Centralny element instalacji stanowi projekcja slajdów przedstawiająca brutalistyczną i funkcjonalną architekturę lat 50.–70., okresu rozwoju klasy średniej w USA. Widoki te ewokują wrażenie kontroli, racjonalizmu, porządku, wyraźnych podziałów. Z tego okresu też pochodzą meble wchodzące w skład instalacji. Całości towarzyszy nagranie audio z monotonną melorecytacją pojęć stereotypowo wiążących się z klasą średnią, takich jak: terapia par, długi weekend, wspólne fundusze, etc. Praca komentuje zanikanie (ubożenie) klasy średniej w USA w obliczu rosnących nierówności społecznych oraz polaryzacji na biednych i bogatych. Artysta zblazowanym głosem kpi z nudnych mieszczańskich wartości tej klasy, podkreślając jednocześnie, że była ona od lat 50. projektem emancypacyjnym, niwelującym różnice klasowe w USA. Analizujący tę pracę John Miller napisał: „Jeśli klasa średnia pójdzie do nieba, zapomnijcie o raju na ziemi”.

Nicolás Guagnini (b. 1966) is a New York artist of Argentine origin. Guagnini takes interest in everyday life and the oppressiveness that occurs in this sphere, and often confronts his class status as an artist — his affiliation with the middle class. The Middle Class Goes to Heaven is a project comprising three elements arranged like a TV room recalling the middle-class lifestyle. The installations’ central component is a slide projection of images of brutalist and functionalist architecture of the 1950s to 1970s — from the period when the U.S. middle class was mushrooming. The presented vistas build a sense of control, rationalism, order, clear-cut divisions. The furniture that forms part of the work originates from the same period. The installation is accompanied by an audio recording with a monotonous melo-declamation that evokes concepts stereotypically identified with the middle class, such as couple therapy, long weekends, shared funds, etc. The work comments on the disappearance (pauperization) of the U.S. middle class, with mounting social inequalities and the rich-poor divide. With a biased voice, the artist mocks boring values this class adheres to. At the same time, Guagnini highlights the fact that, since the 1950s, the emergence of the middle class was an emancipatory project that aimed to level class differences in the U.S. In his analysis, critic John Miller wrote: “If the middle class goes to heaven, forget paradise on earth.”

Nicolás Guagnini
Klasa średnia idzie do nieba
The Middle Class Goes to
Heaven
2005–2006
instalacja / installation

Dzięki uprzejmości artysty i Bortolami Gallery,
Nowy Jork / Courtesy of the artist and Bortolami
Gallery, New York

Núria Güell

Praca hiszpańskiej artystki Núrii Güell (ur. 1985) polega na szczególnej wymianie usług. Güell zaoferowała białe małżeństwo Kubańczykowi, który chciałby wyemigrować do Hiszpanii. Zobowiązała się też pokryć koszty jego podróży i ślubu. Zainteresowani musieli wziąć udział w konkursie na najpiękniejszy list miłosny, a ich zgłoszenia oceniało jury złożone z trzech kubańskich prostytutek. Umowa zakładała, że zwycięzca przez cały czas, jaki minie do otrzymania przez niego prawa stałego pobytu w Hiszpanii, będzie spełniał różnego rodzaju prośby artystki. Strony umówiły się też, że w razie sprzedaży pracy podzielą się zyskami po połowie. Akcja Núrii Güell nie tylko ironicznie komentuje zachodnią pomoc humanitarną, która poza doraźnymi interwencjami najczęściej niewiele zmienia w życiu mieszkańców biednych krajów świata – jest również ciekawą wypowiedzią na temat skuteczności sztuki. Artystka, korzystając ze swojej uprzywilejowanej pozycji w globalnym podziale klasowym, bez wątpienia radykalnie zmieniła życie jednego konkretnego człowieka. Projekt jest już obecnie zakończony, a Güell i Yordanis zgodnie z umową wzięli rozwód.

The work by Spanish artist Núria Güell (b. 1985) consists of a particular exchange of services. Güell launched a contest for a mariage blanc with a Cuban who would like to emigrate to Spain. She undertook the obligation to cover the costs of his travel and the ceremony. Interested individuals were requested to take part in a competition for the best love letter, and their submissions were evaluated by a jury comprised of three Cuban prostitutes. The contract obliged the winner to fulfill different requests of the artist until he receives a permanent-residence permit in Spain. The parties also agreed that in the event of selling the work, they would share the profits evenly. Núria Güell's action is not only an ironic comment on western humanitarian aid, which most often changes little in the lives of the globe's impoverished regions, apart from ad hoc interventions. It is also an interesting statement concerning the effectiveness of art. Profiting from her privileged position in the global class division, the artist caused a radical, indelible change in the life of a specific individual. The project has already concluded, and Güell and Yordanis divorced, according to the provisions of their contract.

Núria Güell
Ayuda Humanitaria
Pomoc humanitarna
Humanitarian Aid
2009–2013
instalacja (video: 61’51”) /
installation (video: 61’51”)

Dzięki uprzejmości artystki i ADN Gallery,
Barcelona /
Courtesy of the artist and ADN Gallery, Barcelona

Rafał Jakubowicz

Rafał Jakubowicz (ur. 1964) absolwent i pracownik Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, w swojej realizacji odwołuje się do życia i aktywności Marcela Szarego (1964–2010) działacza związkowego Inicjatywy Pracowniczej oraz do robotniczych wieców organizowanych w Zakładach Hipolita Cegielskiego w Poznaniu. Stalowa płyta, obiekt służący na terenie fabryki jako zaimprovizowane „podium” dla zebrania i przemówień, zostaje przez artystę przeniesiony do sterylnej przestrzeni galeryjnej, gdzie dość dobrze wkomponowuje się w tradycję minimalistycznej rzeźby czy instalacji. Gest ten można odczytać jako krytykę pasożytniczej relacji między sztuką krytyczną a aktywizmem, który w obiegu sztuki zostaje zinstrumentalizowany jako estetyczny obiekt artystycznego spojrzenia. Z drugiej jednak strony, Jakubowicz wskazuje, że artysta to również pracownik. Stawia pytanie o możliwość, a nawet konieczność pracowniczej, związkowej samoorganizacji w świecie sztuki.

Rafał Jakubowicz (b. 1964), graduate and member of the Academy of Fine Arts in Poznań, refers in his project to the life and activity of Marcel Szary (1964–2010), a trade-union activist at Inicjatywa Pracownicza, as well as to worker rallies organized at the Hipolit Cegielski Factory in Poznań. A steel slab, which served in the factory as a makeshift podium used during workers' gatherings and speeches, has been reinstalled by the artist in a sterile gallery space, where it sits rather comfortably in the tradition of minimalist sculpture and installation. Jakubowicz's gesture can be understood as a critique of critical art's parasitical relation to activism, which is treated instrumentally in artistic circles as an aesthetic object for the artistic gaze. Yet on the other hand, Jakubowicz highlights the fact that the artist is also a worker, thus raising the question of the potential or even the necessity of unionized self-organization in the art world.



Rafał Jakubowicz

Płyta
The Slab

2014

instalacja / installation

Dzięki uprzejmości artysty. Praca powstała w ramach programu Projekt Metropolis prowadzonego przez Fundację Imago Mundi i CSW KRONIKA w Bytomiu

Courtesy of the artist. The installation was co-produced by Projekt Metropolis, run by the Imago Mundi Foundation and CSW KRONIKA in Bytom

Christian Jankowski

Christian Jankowski (ur. 1968) wykonał „Pomnik burżuazyjnej klasy pracującej” na podstawie zdjęcia, które znalazł w archiwach Sala de Arte Publico Siqueiros w Mexico City. Jest to instytucja zajmująca się twórczością Davida Alferro Siqueirosa (1896–1974), jednego z najbardziej znanych muralistów meksykańskich, gorliwego komunisty, artysty uważającego się za robotnika i traktującego swoją sztukę jako pracę na rzecz socjalistycznego społeczeństwa. Zdjęcie przedstawia wypielęgnowaną i upiękzoną biżuterią dłoń kobiety z wyższych sfer, trzymającą delikatnie, opuszkami palców, wiertło od wiertarki. Oryginalnie fotografia ta służyła jako studium różnych ujęć wiertła i była pomocą przy malowaniu murali o tematyce robotniczej.

Jankowski tworząc „Pomnik burżuazyjnej klasy pracującej”, postanowił pokazać pełną sprzeczności pozycję Siqueirosa, rozdźwięk między jego politycznymi deklaracjami a ewidentnie burżuazyjnym stylem życia, który prowadził. Częścią pracy jest również seria zdjęć przedstawiających różnych pracowników muzeum (od tymczasowych pracowników technicznych, sprzątaczek, po kuratorów) trzymających wspomniane zdjęcie w rękach. Artysta komentuje w ten sposób współczesne stosunki pracy i nierówności w sferze sztuki.

Christian Jankowski (b. 1968) created *Monument to the Bourgeois Working Class* on the basis of photographs found in the archives of Sala de Arte Publico Siqueiros in Mexico City. The institution is devoted to the work of David Alfaro Siqueiros (1896–1974), one of the most renowned Mexican muralists, a zealous communist, who considered himself a worker and treated his art as a service for the benefit of socialist society. The photograph shows a hand — manicured and adorned with jewelery — of an upper-class woman gently holding a drill with her fingertips. Originally, a study of a drill viewed from various perspectives had helped the artist paint murals featuring different sorts of worker iconography.

In *Monument to the Bourgeois Working Class*, Jankowski chose to create a monument of Siqueiros’ highly ambiguous position as a man with his mouth brimming with political declarations who led a visibly bourgeois lifestyle. The work also embraces a series of photos that present different employees of the museum (from temporary technical workers and cleaning staff to curators) who are holding the exhibited photo in their hands. Thus, the artist comments on contemporary work relations and inequalities in the sphere of art.

Christian Jankowski
**Pomnik burżuazyjnej klasy
pracującej**
**Monument to the
Bourgeois Working Class**
2012
rzeźba / sculpture

Dzięki uprzejmości artysty i Lisson Gallery, Londyn
/ Courtesy of the artist and Lisson Gallery, London





Studies for
Bourgeois V
Janitor

Christian Jankowski
studia do **Pomnika burżuazyjnej
klasy pracującej**
studies for **the Monument to the
Bourgeois Working Class**
2012
fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artysty i Lisson Gallery, Londyn
/ Courtesy of the artist and Lisson Gallery, London

Tobias Kaspar

Powracającymi motywami w twórczości Tobiasa Kaspara (ur. 1984) są wygląd, tkanina i ubiór postrzegane jako symbole budowania tożsamości, jak i statusu. Kaspar poddaje analizie zarówno aspiracje społeczne klasy średniej jak i własny wizerunek i kapitał symboliczny artysty. Stawia pytania o wzorce zachowań we współczesnym mainstreamowym społeczeństwie i o to, na jakich warunkach jesteśmy w stanie osiągnąć niezależność od tych czynników. „Friends, Lovers and Financiers” (Przyjaciele, kochanki i finansisci) to kolekcja odzieży stworzona przez Kaspara w ramach targów Artissima w Turynie, składająca się z ubrań, które podarowali mu przyjaciele, artyści, kuratorzy i kolekcjonerzy. Artysta podmienił oryginalne metki na zaprojektowane przez siebie logo w ubraniach należących m.in. do Adama Budaka, Nelly Hoffmann, Petera Kilchmanna, Tobiego Maiera, Jonathana Monka, Patrizii Re Rebaudengo. Ubrania zostały zaprezentowane przez grupę dzieci podczas performansu przypominającego pokaz mody.

In Tobias Kaspar’s (b. 1984) practice appearance, fabric and garments are recurring motifs as symbols of social status and identity building. Kaspar’s work examines social aspirations of the middle class as well as the artist’s own brand and symbolic capital. It raises questions about how to behave in today’s mainstream society; how, when and under what circumstances, one can carve out a space of one’s own, and remain independent. Friends, Lovers and Financiers is a collection developed by Kaspar consisting of items of clothing donated by friends, artists, curators and collectors with a connection to Turin where the work was originally conceived and presented as part of Artissima art fair. Adam Budak, Nelly Hoffmann, Peter Kilchmann, Tobi Maier, Jonathan Monk, Patrizia Re Rebaudengo among others were invited to give a garment from their wardrobes. The original label was replaced by a new brand specially designed by the artist. The clothes were modeled by a group of children at the art fair where Kaspar created a runway performance.

Tobias Kaspar
Przyjaciele, kochanki i finansiści
Friends, Lovers and Financiers
2014
instalacja (wideo: 4’45”) /
installation (4’45”)

Dzięki uprzejmości artysty i Galerie Peter
Kilchmann, Zurych / Courtesy of the artist and
Galerie Peter Kilchmann, Zurych

Zofia Kulik

Zofia Kulik (ur. 1947) wraz z kilkoma innymi absolwentami Akademii Sztuk Pięknych z całej Polski została zaproszona do Legnicy na kilkutygodniowy plener współorganizowany przez hutniczo-miedziane zakłady Legmet. Celem pleneru, nawiązującego do elbląskiego Biennale Sztuk Przestrzennych, była realizacja rzeźb w przestrzeni miasta. Dla młodej artystki-rzeźbiarki takie zaproszenie było ważnym wydarzeniem wyznaczającym początek kariery. A jednak Kulik, postulująca w sztuce Formę Otwartą i wypracowująca wówczas nową formułę sztuki politycznej, nie mogła się pogodzić z faktem, że artystom zostały przydzielone duże ilości stali na wykonanie bezużytecznych, a nawet, jak twierdziła, szkodliwych wizualnie form rzeźbiarskich.

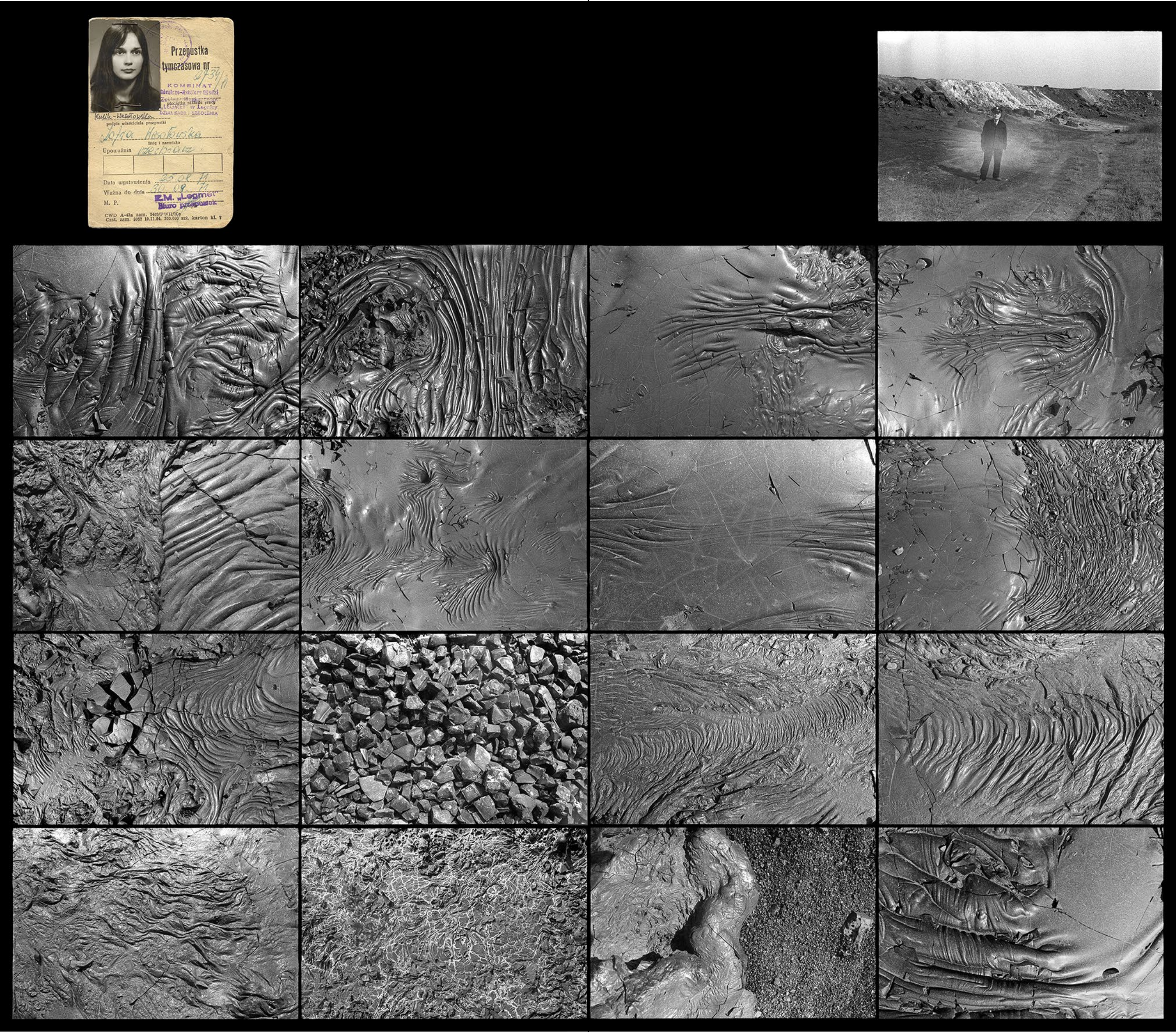
Kulik uznała, że prawdziwie zaangażowanym gestem, mającym wzmacniać emancypacyjny projekt, jakim był wtedy według niej socjalizm, będzie rezygnacja z wykonania rzeźby z deficytowych materiałów i oddanie ich robotnikom do wykorzystania w przemyśle. Dla Kulik dziełem sztuki miał być właśnie ten gest, w oficjalnym piśmie prosiła o możliwość fotografowania w zamian odpadów przemysłowych na fabrycznym wysypisku. Inną pracę, nawiązującą przewrotnie do oczekiwań organizatorów, Kulik wykonała w parku w centrum Legnicy, przenosząc tam fragment złomowiska z fabryki. Wreszcie pod koniec pleneru, pełna złości, że uczestniczy w bezsensownej, marnotrawnej imprezie, zrobiła spontanicznie serię chaotycznych zdjęć, nie patrząc w wizjer aparatu.

Along with other graduates of the Academy of Fine Arts from across Poland, Zofia Kulik (b. 1947) was invited to Legnica for a weeks-long workshop, co-organized by the metallurgical-copper plant Legmet. The goal of the workshop, which took inspiration from the Biennial of Spatial Forms in Elbląg, was to create sculptures in the city's public spaces. For the young artist-sculptor, such an invitation came as a major artistic event that marked the beginning of her career. Yet Kulik, who postulated Open Form in art and was in the process of developing a new formula of political art, could not accept the fact that the artists were given large quantities of steel in order to produce useless sculptural forms, which she even regarded as detrimental.

Kulik decided that a truly engaged gesture of support for socialism, as an emancipatory project that she recognized at the time, should consist of resigning from making a sculpture from scarce resources and returning them instead to the industrial plant. For Kulik, that single gesture was to become a work of art. In an official letter, the artist requested the opportunity to photograph industrial waste at a factory scrap heap, instead of carrying out the open-air sculpture. Another work by the artist which responded in a way contrary to the expectations of the organizers appeared in a park in the center of Legnica, where Kulik installed detritus from the factory scrap heap. Eventually, at the end of the workshop, highly frustrated by her participation in the nonsensical and wasteful event, Kulik spontaneously took a series of chaotic photographs without looking into the camera viewfinder.

Zofia Kulik
Fabryczna smoła (Legmet 1)
Factory Tar (Legmet 1)
Dom – kubik i robotnicy
House – the Cube and Workers
Dom i złość
Home and Anger
1971 / 2016
fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artystki / Courtesy of the artist





Gerard Jürgen Blum Kwiatkowski

Gerard Kwiatkowski (ur. 1930, zm. 2015), w latach 60. pracownik elbląskich zakładów ZAMECH, w swojej realizacji „Bez tytułu” tworzy surowe abstrakcyjne przedstawienie, wykorzystując fragmenty zużytych ubrań robotników zawierające ślady ich mozolnej i wykańczającej pracy. Całość tak wykonanej „robotniczej” abstrakcji materiałowej Kwiatkowski umieszcza w zniszczonej, połączanej ramie, będącej pozostałością po minionym, przedwojennym porządku klasowym oraz po powiązanym z nim mieszczańsko-kościelnym patronacie artystycznym. Kwiatkowski określał siebie jako robotnika sztuki i starał się rozwijać język sztuki nowoczesnej, jednocześnie nie alienując go społecznie. Artysta eksperymentował z językiem abstrakcji, chcąc, by była wyrazem robotniczej tożsamości klasowej. Podobne idee przyświecały organizowanemu przez Kwiatkowskiego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, pod mecenatem zakładów ZAMECH.

An employee of the ZAMECH manufacturing plant in the 1960s, Gerard Kwiatkowski's (b. 1930, d. 2015) created *Untitled* as an austere, abstract composition that incorporates remnants of workers' worn-out uniforms bearing traces of arduous and exhausting work. Kwiatkowski's "working class" textile abstraction sits in a ruined gilded frame, a remnant of the bygone prewar class order, and of bourgeois and church patronage related to that order.

Kwiatkowski called himself an art worker and strove to develop the language of modern art while avoiding its social alienation. The artist experimented with the language of abstract art, turning it into an expression of working-class identity. Similar ideas underpinned the Biennial of Spatial Forms, organized by Kwiatkowski in Elbląg, under the patronage of the ZAMECH plant.

Gerard Jürgen Blum Kwiatkowski
Bez tytułu
Untitled
1964
media mieszane / mixed media

Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Galeria EL
w Elblągu / Courtesy of Galeria EL Art Centre in
Elbląg



Li Liao

W ramach trwającego 45 dni performansu chiński artysta Li Liao (ur. 1982) zatrudnił się, nie ujawniając swojej prawdziwej tożsamości, w fabryce firmy Foxconn w Shenzen, gdzie produkowane są m.in. urządzenia firmy Apple. Za zarobione pieniądze zakupił iPada Mini – model, przy którego wytwarzaniu pracował. Podniszczone i brudne ubranie robocze, będące częścią instalacji, silnie kontrastuje z czystością i elegancją urządzeń Apple’a. Praca Li Liao zestawia ze sobą dwa obiegi – produkcji i konsumpcji – które, choć w rzeczywistości ściśle połączone, w naszym codziennym doświadczeniu pozostają całkowicie rozdzielone. Zgodnie z zasadą fetyszyzmu towarowego produkt zakrywa relacje społeczne niezbędne dla jego wytworzenia. Wybór urządzeń Apple’a dla zilustrowania tego stanu rzeczy nie wydaje się przypadkowy. Sprzęt tej firmy jest bardzo popularny wśród artystów wizualnych, którzy chętnie wykorzystują go do pracy z obrazami i filmami. Li Liao wprowadza więc w obieg sztuki wyparty z niej kontekst wyzysku jako materialnego warunku możliwości współczesnej produkcji artystycznej (i nie tylko). Swym gestem wpisuje się w szeregi aktywistów walczących o poprawę warunków pracy w fabrykach Foxconna.

In order to carry out his 45-day performance, the Chinese artist Li Liao (b. 1982) became an undercover employee at the Foxconn manufacturing plant in Shenzhen, which produces Apple products, among other equipment. The artist spent his earnings on an iPad Mini – a model he helped assemble at the factory. The shabby and smudged work outfit which forms part of the installation stands in stark contrast to the sleek elegance of the Apple device. Thus, Li Liao’s work juxtaposes two different circulations – production and consumption – which are tightly intertwined in reality, yet completely disparate in our daily experience. According to the commodity fetishism principle, the product veils the social relations that are indispensable for its production. The choice of an Apple device to illustrate this situation does not come across as random. Equipment manufactured by this company enjoys peak popularity with visual artists, who are keen to use it in their work on images and films. Therefore, Li Liao brings into artistic circulation the exploitation as a material prerequisite for contemporary artistic production (and not only). With this project, the artist joins the ranks of activists who struggle for the improvement of working conditions at Foxconn manufacturing plants.

Li Liao
Konsumpcja
Consumption
2012
instalacja / installation
Dzięki uprzejmości
artysty, prywatnego
kolekcjonera i Klein
Sun Gallery, Nowy Jork
/ Courtesy of the artist,
a private collector and
Klein Sun Gallery,
New York

劳动合同书

员级类，版次：HRD20120620B1

甲方(用人单位)

乙方(员工)

名称 富泰华工业（深圳）有限公司

姓名 李峰

住所 深圳市宝安区龙华街道东环二路2号富士康工业园

性别 男

法定代表人 钟文宾

身份证号码 42108319821120641X

联系人 欧长昌

住址 武汉市武昌区丁字桥路110号

联系电话 0755-28129588-85598

联系电话 18620367713

根据《中华人民共和国劳动法》、《中华人民共和国劳动合同法》等有关法律法规的规定，甲、乙双方遵循合法、公平、平等自愿、协商一致、诚实信用的原则，签订本合同。

一、合同期限

- 1、甲、乙双方选择以下第 1 种形式确定本合同期限：
- (1) 固定期限，从 2012 年 10 月 9 日起至 2015 年 12 月 31 日止。
- (2) 无固定期限，从 年 月 日起。
- 2、试用期为 3 个月，从 2012 年 10 月 9 日起至 2013 年 1 月 8 日止。

二、工作内容和工作地点

- 1、乙方的工作内容(岗位或工种) ☒ 现场生产操作 ☐ 生产支援。
- 2、乙方的工作地点(薪资关系所在地) 深圳市。
- 因甲方生产经营需要，在集团内跨法人范围调整工作内容或不同事业单位，甲、乙双方协商办理。

三、工作时间和休息休假

- 1、标准工时制，即每日工作 8 小时，每周工作 40 小时，每周至少休息一日。
- 2、甲方由于生产经营需要延长工作时间的依法支付加班费，其它按《劳动法》第四十一条执行。
- 3、乙方依法享有法定节假日、婚假、产假、丧假、年休假等假期。

四、劳动报酬

- 1、乙方正常工作时间的劳动报酬：入职工资标准 1800 元/月，后续薪资调整以薪资单为准。
- 2、“正常工作时间工资+考核岗位津贴+职务津贴+地区津贴”是计算员工加班工资、假期工资之基数。其它各类奖金（如月/季度奖、年终奖、持续服务奖、提案改善奖、继续服务奖、业务提成奖、留才奖金等）、各类津贴（如考核岗位津贴、职务津贴、地区津贴、特殊岗位津贴、高/低温津贴、交通/电话补贴等）及福利待遇、加班工资双方约定均不属于员工正常工作时间工资。
- 3、考核岗位津贴是乙方经过甲方考核通过后，核给乙方的一种岗位性差异津贴，其金额由甲方自主决定；乙方若调动岗位或跨地区调动岗位，甲方可依据集团规章制度规定予以调整或停止发放。
- 4、职务津贴是乙方担任管理职务、履行管理职能、承担管理责任、完成管理任务前提下，甲方所给予乙方的一种职务性津贴，当乙方担任之管理职务降低或取消时，甲方可依据规章制度规定予以降低或取消乙方职务津贴。
- 5、乙方当月薪资于次月甲方规定之日发放。
- 6、乙方加班工资、假期工资及特殊情况下的工资支付按有关法律、法规的规定执行。

五、社会保险和福利待遇

- 1、甲乙方按照国家和地方有关规定，参加社会保险，缴纳社会保险费和住房公积金。
- 2、乙方患病或非因工负伤，甲方按国家和地方的有关规定给予乙方享受医疗期和医疗期待遇。
- 3、乙方患职业病、因工负伤的，甲方按《职业病防治法》、《工伤保险条例》等有关法律法规的规定执行。

六、劳动保护、劳动条件和职业危害防护

- 1、甲方按国家和地方有关劳动保护规定，提供符合国家安全卫生标准的劳动作业场所和必要的劳动防护用品，切实保护乙方在生产工作中的安全和健康。

- 2、甲方按国家和地方有关规定，做好女员工和未成年工的特殊劳动保护工作。
- 3、乙方从事现场生产操作作业，可能产生接触粉尘 ☐ 放射性物质 ☐ 其它有毒有害物质 ☐ 噪音 ☐ 无职业危害，甲方应 依国家职业病防治法等相关法律法规采取有效 防护措施，并每年组织乙方健康检查 壹 次。

七、规章制度或重大事项

- 1、甲方依法制定的规章制度/重大事项，应当公示或告知乙方。
- 2、乙方应遵守国家和地方有关法律法规、政府计划生育的有关规定和甲方依法制定的规章制度或重大事项，按时完成工作任务，提高职业技能，遵守安全操作规程和职业道德。

八、合同变更

甲、乙双方经协商一致，可以变更合同。变更合同应采用书面形式。变更后的合同文本双方各执一份。

九、合同解除和终止

- 1、经甲、乙双方协商一致可以解除劳动合同。
- 2、乙方提前三十日(试用期内提前三日)以书面形式通知甲方，可以解除劳动合同。
- 3、劳动合同期满、乙方违法违纪或不胜任工作等情形甲方可依法解除劳动合同。
- 4、甲、乙双方解除和终止本合同的，乙方首先应当按甲方离职流程要求办理工作交接等手续并得到甲方确认。甲方应依法向乙方出具书面证明，并为乙方办理档案和社会保险关系转移手续。

十、经济补偿

合同解除或终止时，符合支付经济补偿金法定情形的，甲方应当按规定向乙方支付经济补偿金。

十一、争议处理

甲、乙双方发生劳动争议的，可以向工会或劳动争议调解委员会申请调解；如果调解不成，可以向劳动争议仲裁委员会申请仲裁。

十二、双方认为需要约定的其他事项：

1、乙方如有个人生活、情感上的困扰，甲方鼓励乙方向工会、员工关爱中心求助，或通过其他合法途径表达合理诉求，依法维权。对于乙方非法或不合理的极端行为和不当索求，甲方可依法拒绝，必要时甲方得请政府相关部门依法办理。

2、乙方同意遵守甲方规章制度和劳动纪律，遵守甲方知识产权保护的各项制度要求，因乙方违反相关规定甲方可迳行解除劳动合同；因乙方违反相关规定而产生的一切不利后果，包括民事及刑事责任，均由乙方自行承担。

3、如因国家或政府法规政策调整需增减的条款，或双方协商约定的其他事项，以补充协议形式签订，构成本合同的补充和组成部分，与本合同一并执行。

4、乙方向甲方提供下列以乙方姓名为收件人的地址作为约定的受通知送达地址，除非乙方另行书面通知甲方变更，则甲方按下列地址投寄送达视为有效送达：

地址： 武汉市武昌区丁字桥路 110 号 邮编：

以上述方式无法送达时，可通过 QQ： Email： 手机短

信： 18620367713，作为补充送达方式。

十三、本合同自甲、乙双方签字盖章之日起生效。自生效之日起，甲、乙双方原签订之劳动合同效力终止。

十四、本合同一式两份，甲、乙双方各执一份。

甲方：（盖章）

乙方：（签名）

代表人：欧长昌

已收到合同正本一份：（签名）

年 月 日

2012 年 10 月 9 日



Zbigniew Libera

W „Wolnym strzelcu” Libera (ur. 1959) odwołuje się do wizerunku artysty jako społecznego odszczepieńca. Tytuł pracy, odwołujący się do wolności i swobody działania, zostaje w ironiczny sposób zderzony z postacią samego Libery, ukazanego tutaj jako bezdomny, aresztowany właśnie przez służby mundurowe. W tle znajduje się ogrodzone osiedle nowej polskiej klasy średniej. „Wolny strzelec” odnosi się przede wszystkim do trwającej od kilku lat w polu sztuki dyskusji o artystach jako jednych z ofiar transformacji i o zagrożeniu biedą jako coraz bardziej „normalnym” stanie doświadczanym przez twórców w Polsce.

Od czasu „strajku artystycznego” zorganizowanego przez Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej w 2012 roku, Libera stał się twarzą walki artystów o polepszenie sytuacji bytowej, powiązanej z szerszą walką innych pracowników/prekariuszy o swoje prawa. „Wolny strzelec” odnosi się do prekaryjnej sytuacji współczesnych artystów – nawet duże uznanie symboliczne ich dzieła (jak w przypadku Libery) nie chroni przed ekonomicznym wykluczeniem. „Wolny strzelec” obrazuje paradoks artysty jako „elitarnego prekariusza”, który ze względów symbolicznych należy do elity, a ze względów ekonomicznych – do klasy niższej.

In *Freelancer*, Libera (b. 1959) confronts the image of the artist as an outcast in society. The title of the work, which denotes liberty and freedom to act, is ironically juxtaposed with the figure of Libera himself, portrayed as a homeless person being arrested by uniformed officers. *Freelancer* refers primarily to the debate pursued in the art field for years concerning artists as victims of the political and economic transformation and the threat of poverty, as an ever more “normal” state experienced by artists in Poland.

Since the Art Strike organized by the Citizens’ Forum for Contemporary Art in 2012, Libera became the face of artists’ struggle for improvement in their living standards and for linking their efforts with the broader struggle of other worker/members of the precariat for their rights. *Freelancer* addresses the precarious situation of contemporary artists and the fact that even considerable symbolic recognition of their work (as is the case with Libera) does not protect them from economic exclusion. The work depicts the paradox of the artist as an “elitist member of the precariat” who belongs to the elite for symbolic reasons, but forms part of the lower class in financial terms.



Zbigniew Libera
Wolny strzelec
Freelancer
2013
fotografia / photograph

Dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster,
Warszawa / Courtesy of the artist and Raster
Gallery, Warsaw

Michał Łagowski

Michał Łagowski (ur. 1988) w swojej sztuce zajmuje się relacją centrum i peryferii, zestawiając ze sobą np. kwestie gender i problemy społeczności wiejskich. Jest on jednym z artystów, którzy w ostatnim czasie, po ukończeniu studiów na Akademii Sztuki Pięknych, wrócili do rodzinnych wsi, próbując zaimplementować tam swoją strategię artystyczną. Łagowski starał się zawsze ujawniać napięcie na linii kultura chłopska – kultura miejska oraz podkreślał „niemożność przełożenia pewnych wątków wiejskich na sposób narracji właściwy miastu”. Jedyną z takich prac jest „Którędy na Manifę?”, poświęcona Jagnie Borynowej z powieści „Chłopi” Reymonta. Andrzej Leder o Michale Łagowskim pisał: „Dominująca kultura polskiej inteligencji, warstw urzędniczych, wojskowych, nawet socjalistów, wywodziła się z dworku. Ta kultura nigdy nie «widziała» wspólnoty wiejskiej. W momentach dziejowych zawirowań – jak w dobie wielkiego kryzysu lat 30., po reformie rolnej i ustanowieniu Polski Ludowej czy w epopei Solidarności – głos tej wspólnoty pojawiał się na moment, zostawiał jeden czy drugi dokument, świadectwo chłopskiego strajku albo społecznego awansu, by ostatecznie roztopić się w wielkim nurcie estetyki miejskiej, a źródłowo – pańskiej”.

In his art, Michał Łagowski (b. 1988) concentrates on the relation between the center and the peripheries, juxtaposing such issues as gender and the problems of rural communities. Łagowski is among the artists who have recently returned to their home villages after completing studies at fine-art academies, with a view to implementing their artistic strategies in rural environments. Łagowski has made continuous attempts to reveal tensions between rural and bourgeois cultures, and to highlight “the impossibility of translating certain provincial issues into urban narratives.” Cultural philosopher Andrzej Leder wrote about Michał Łagowski: “The dominant culture of the Polish intelligentsia, the bureaucratic and military strata, or even socialists, was born in the manor house. That culture never ‘saw’ the rural community. At moments of historical turmoil – such as the era of the Great Depression of the 1930s, after agricultural reform and the foundation of People’s Poland, or during the epic period of the Solidarity trade union – the voice of that community could be heard only for a mere instant, leaving one document or another, a testimony to a peasants strike or a social advance, in order to eventually melt away in the mainstream of urban aesthetics, which originates from the masters.”

* Manifa is an annual manifestation in Poland on International Women’s Day



BREAD

Michał Łagowski
Którędy na Maniłę?
Which Way to
Manifa?*

2012

video: 4'06" /

video: 4'06"

Dzięki uprzejmości artysty /
Courtesy of the artist

Magdalena Malinowska

Magdalena Malinowska (ur. 1986) to aktywistka dokumentująca działania i protesty ruchów społecznych (Szum TV), związana ze środowiskiem poznańskiego Rozbratu i Inicjatywą Pracowniczą. Jej złożony głównie z materiałów archiwalnych film „Płyta” poświęcony jest Marcelowi Szaremu (1964–2010), legendarnemu, charyzmatycznemu działaczowi związkowemu, założycielowi Ogólnopolskiego Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza. Malinowska opowiada o Szarym poprzez podstawowe narzędzie jego protestu – tytułową płytę, będącą też bohaterką pokazywanej obok pracy Rafała Jakubowicza. Jest to metalowy podest używany podczas wieców robotniczych, zarazem jednak określenie „płyta” oznaczało w Zakładach Cegielskiego strajk, pracowniczy protest.

Postać i idee Szarego stanowią inspirację dla artystów i aktywistów. W listopadzie 2013 roku w ramach Inicjatywy Pracowniczej powstała Komisja Środowiskowa „Pracownicy sztuki”, kontynuująca działania Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i walcząca o prawa pracownicze i socjalne artystów i ludzi sztuki. Jest to pierwszy w Polsce związek zawodowy reprezentujący twórców oraz ludzi pracujących na rzecz kultury i sztuki, nie zatrudnionych w instytucjach i zakładach pracy.

Magdalena Malinowska (b. 1986) is an activist who documents the activities and protests of social movements (Szum TV). She is affiliated with Poznań’s Rozbrat squat and the Workers’ Initiative (Inicjatywa Pracownicza). Consisting mainly of archival materials, her film *The Slab* concentrates on Marcel Szary, the legendary trade-union activist, founder of the Workers’ Initiative Trade Union (OZZIP), a man who enjoyed unprecedented trust among workers. Malinowska portrays Szary through his basic protest tool – the eponymous Slab. On one hand, it is a material object – a vital element of workers’ protests that can serve as a metal podium for rally speakers. On the other hand, in trade-union discourse, “slab” is synonymous with a strike, a workers’ protest.

The figure and ideas of Szary continue to inspire artists and activists to engage in a debate on the current situation and the future of the working class in Poland. In November 2013, the “Art Workers” Committee was established within OZZIP as a result of efforts launched by the Citizens’ Forum of Contemporary Art, to pursue the struggle for workers’ rights and social equality for artists and art professionals. It is the first trade union in Poland to represent creative individuals and people working in culture and the arts who have no fixed employment at institutions or companies.

Magdalena Malinowska

Płyta

The Slab

2009

video: 12’05” / video: 12’05”

Dzięki uprzejmości artystki / Courtesy of the artist

Adrián Melis

W prezentowanej pracy Adrián Melis (ur. 1985), Kubańczyk mieszkający w Hiszpanii, odnosi się do pewnej właściwości kapitalistycznej gospodarki, którą krytycznie komentował Karol Marks: jej irracjonalnego i strukturalnie niezbędnego marnotrawstwa. Artysta ogłosił ironiczny konkurs dla osób bezrobotnych, którego zwycięzca miał odpłatnie przez miesiąc poświęcać 2 godziny dziennie na drukowanie, a następnie niszczenie wszystkich CV i innych dokumentów zebranych w procesie rekrutacji do tej „pracy”. W ten sam sposób rynek pracy, rządzony nie logiką społecznej użyteczności, ale komercyjnego popytu i podaży, przemienia życie nisko wykwalifikowanych pracowników. Ich praca polega na realizacji nie tylko społecznie bezsensownych, ale czasem nawet szkodliwych zadań. Akcja Melisa pokazuje jednak uprzywilejowaną pozycję artystów: chociaż poddani są oni działaniu tych samych sił rynkowej konkurencji, a świat sztuki jest przestrzenią radykalnej prekaryzacji, posiadają oni jednak większą kontrolę nad sensem i znaczeniem swojej pracy. Będąc nie mniej wyzyskiwanymi, są jednak w mniejszym stopniu wyalienowani.

In this work, Adrián Melis (b. 1985), a Cuban living in Spain, refers to a certain characteristic feature of capitalist economies which received a critical comment from Karl Marx: its irrational and structurally indispensable wastefulness. The artist launched an ironic contest for unemployed individuals where the winner was to receive remuneration for spending two hours a day for a month printing then destroying all CVs and other documents collected during the recruitment process for this “job.” This is the way the job market, driven by the logic of commercial supply and demand instead of social utility, masticates the lives of poorly qualified workers. Their work consists of carrying out tasks that are not only socially futile, but even hazardous. Yet Melis’ action also shows the privileged position of artists: though they are subjected to the same forces of market competition, and the art world is a space of radical precariousness, they are in broader control of the sense and meaning of their work. They are no less exploited, but not as alienated.

Adrian Melis
Linia nadwyżki produkcyjnej
Surplus Production Line
2014
instalacja (wideo: 10’) / installation
(video: 10’)

Dzięki uprzejmości kolekcji MACBA i konsorcjum
MACBA, Barcelona / Courtesy of MACBA
Collection and MACBA Consortium, Barcelona

Metahaven

Metahaven to studio badawczo-projektowe z siedzibą w Amsterdamie, założone przez Vincę Kruk i Daniela van der Veldena. W swoich interdyscyplinarnych projektach grupa zajmuje się aktualnymi problemami polityczno-społecznymi i możliwymi scenariuszami przyszłości w oparciu o eksperymenty z pogranicza dizajnu krytycznego i spekulatywnego. Ich poszukiwania twórcze, obiekty wizualne, teksty i manifesty są reakcją na postępującą globalizację, cyfrową rewolucję i fragmentaryczne doświadczenie tożsamości we współczesnym świecie. „Rozlanie”, najnowszy projekt Metahaven, to „propagandowy film o propagandzie”, biorący za punkt wyjścia rozproszenie w dobie mediów społecznościowych wiadomości na temat konfliktu zbrojnego na Ukrainie, powstania Państwa Islamskiego i epidemii Eboli. Wykorzystując grafikę użytkową oraz strategię projektowania tożsamości marki, artyści poddają analizie struktury władzy podmiotów politycznych i korporacyjnych, jak również własną tożsamość artystyczną. Żywiołową, ekspresyjną estetykę Metahaven za teoretykiem Markiem Fisherem można porównać do niepokornego „psychedelicznego krypto-popu”. Artystów interesuje emancypacyjny wymiar i perswazyjny charakter kultury popularnej, a w szczególności mobilizacja popu jako nośnika treści krytycznych, który – zakorzeniony w codzienności – wykracza poza hermetyczny język elit.

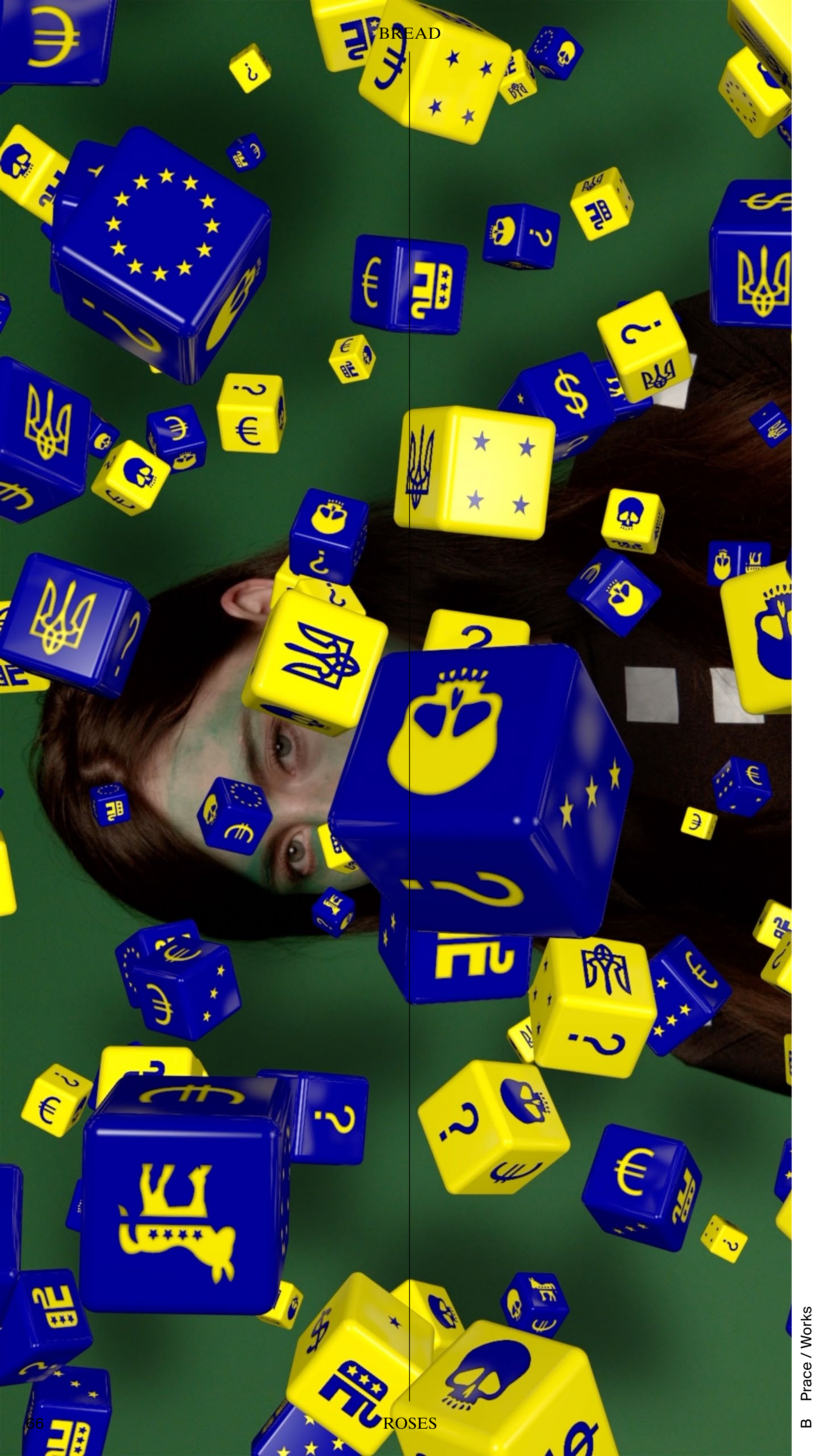
Based in Amsterdam, Metahaven is a research and project studio founded by Vinca Kruk and Daniel van der Velden. The artists’ interdisciplinary initiatives confront current sociopolitical urgencies and possible future scenarios based on experiments at the boundaries of critical and speculative design. Metahaven’s creative investigations, visual objects, texts and manifestos offer reactions to advancing globalization, digital revolution and fragmentary experiences of identity in the contemporary world. The studio’s latest work, The Sprawl, is a “propaganda film about propaganda,” which draws upon the dispersion of news in the social-media era concerning armed conflict in Ukraine, the emergence of the Islamic State, and the Ebola epidemic. Tapping into graphic design and brand-identity design strategies, the artists analyze power structures of political and corporate entities, as well as their own artistic identity. Quoting the theorist Mark Fisher, Metahaven’s riotous and expressive aesthetics can be likened to defiant “psychedelic crypto-pop.” The artists take interest in the emancipatory dimension and persuasive character of popular culture, especially the mobilization of pop as a carrier of critical content, which is rooted in everyday reality and goes beyond the hermetic language of elites.

Metahaven
Rozlanie
The Sprawl

2015
instalacja (video: 70') /
installation (video: 70')

Dzięki uprzejmości artystów /
Courtesy of the artists
Praca została wyprodukowana
przez Lighthouse na zamówienie
Lighthouse oraz The Space / The
installation was co-produced by
Lighthouse and commissioned by
Lighthouse and The Space





BREAD

ROSES

Marta Minujín

W 1985 roku Marta Minujín (ur. 1943), argentyńska artystka konceptualna, zaprosiła ikonę pop-artu Andy’ego Warhola do udziału w swoim performansie. Był on kontynuacją jej wcześniejszych happeningów z elementami krytyki instytucjonalnej, w których odnosiła się do zachodniego konsumeryzmu i imperialistycznej polityki USA (np. aranżowane porwania gości z bankietów w nowojorskim MoMA). Performans, którego zapis pokazywany jest na wystawie polegał na symbolicznej spłacie długu zagranicznego Argentyny w nietypowej walucie: kukurydzy, tradycyjnym produkcie rolnictwa Ameryki Łacińskiej i najbardziej rozpowszechnionej roślinie uprawnej na terenie obu Ameryk. W otoczeniu 1000 kolb kukurydzy pomalowanych sprayem na złoto, Warhol i Minujín odegrali negocjacje w sprawie długu, które symbolizowały nie tylko wymianę dóbr handlowych, ale także doświadczeń artystycznych i kulturowych. Po wykonaniu 12 ujęć fotograficznych w Fabryce, studiu Warhola, artyści podpisali i rozdali przechodniom kolby kukurydzy pod Empire State Building. Operujący estetyką pop-artu gest artystów, z jednej strony jawi się jako apoteoza statusu artysty-celebryty, z drugiej zaś pokazuje ich niemoc w obliczu imperialistycznej polityki gospodarczej, która kreuje i pogłębia globalne nierówności.

In 1985, Marta Minujín (b. 1943), Argentine conceptual artist, invited the Pop Art icon Andy Warhol to participate in her performance. The action marked a continuation of her previous happenings, incorporating elements of institutional critique, in which she has confronted Western consumerism and American imperial policies (for example, through spectacular abductions of banquet guests at MoMA in New York). The performance, of which studio photos can be seen in the exhibition, consisted of a symbolical repayment of Argentina’s foreign debt using corn – the traditional Latin American food staple and the most widely grown crop in the Americas. Surrounded by 1,000 ears of corn spray painted gold, Warhol and Minujín performed negotiations concerning the debt, which symbolized not only a commodity exchange, but also an exchange of artistic and cultural experiences. After 12 photo shots taken in Warhol’s studio, the Factory, the artists signed and distributed individual ears of corn to the public in front of the Empire State Building. The artists’ gesture, emanating from a Pop Art aesthetics, appears on one hand as an apotheosis of artist-celebrity status, while on the other, it reveals artistic helplessness in the face of imperial economic policies, which create and aggravate global inequalities.



Marta Minujín
**Splata argentyńskiego długu
zagranicznego Andy'emu
Warholowi kukurydzą, złotem
Ameryki Łacińskiej**
**Payment of the Argentine
Foreign Debt to Andy Warhol with
Corn, the Latin American Gold**
1985 / 2011
fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artystki i galerii Henrique Faria,
Nowy Jork i Buenos Aires / Courtesy of the artist
and Henrique Faria, New York and Buenos Aires

Teresa Murak

Teresę Murak (ur. 1949) interesowało tworzenie egalitarnej sztuki odwołującej się do bardzo pierwotnych inspiracji (procesy przyrody, religijne rytuały). Na początku lat 80. artystka aktywnie wsparła swoją twórczością rodzącą się Solidarność oraz włączyła się w nurt sztuki przykościelnej. W ramach wystawy „Znak krzyża”, pokazywanej na miesiąc przed zniesieniem stanu wojennego, Murak obsiała rzeżuchą duży krzyż procesyjny, następnie z pomocą kilkunastu osób wniosła go do kościoła i ustawiła w nawie bocznej. Krzyż interesował Murak jako egalitarny symbol łączący wiele różnych klas społecznych w sprzeciwie wobec komunistycznych władz. Ta międzyklasowa solidarność w walce z opresją systemu skończy się wraz z transformacją ustrojową przełomu lat 80 i 90. Jak pisze Jan Sowa: „restytucja wolnorynkowego kapitalizmu i neoliberalna transformacja, jaka dokonała się w tym czasie w Polsce, były realizacją przede wszystkim interesów powstającej klasy średniej i wyższej kosztem klasy robotniczej i rolników”.

Teresa Murak (b. 1949) was interested in pursuing an egalitarian artistic practice based on primal inspirations (natural processes, religious rituals). At the beginning of the 1980s, the artist actively supported the nascent Solidarity trade union with her creative work and joined the movement of artists who displayed their works in church environments. Within the exhibition “The Sign of the Cross,” presented a month before the abolition of martial law, Murak seeded a large cross used for religious processions with garden cress. Later, assisted by several people, the artist brought it into a church and installed it in an aisle. The cross interested Murak as an egalitarian symbol that connected many different social classes in the struggle Solidarity waged against the communist authorities. That solidarity among the classes, united in the fight with the oppressive political regime, came to an end with the democratic transition of the 1980s and 1990s. As Jan Sowa writes: “the restitution of free market capitalism and neoliberal transformation that occurred in Poland during that period worked above all for the benefit of the nascent middle class at the expense of the working class and farmers.”



Teresa Murak

Bez tytułu

Untitled

1983

dokumentacja performansu /
performance documentation

Dzięki uprzejmości artystki / Courtesy of the artist

Daniela Ortiz

Daniela Ortiz (ur. 1985) jest peruwiańską artystką pracującą w Barcelonie, w praktyce artystycznej i aktywistycznej odnosi się do swoich doświadczeń i frustracji związanych z imigracją, kolonializmem i przemocą. W pracy „Biały pawilon” Ortiz mówi o przemyśle nielegalnej migracji oraz instytucjach kontroli tego zjawiska, m.in. Europejskiej Agencji Zarządzania Współpracą Operacyjną na Granicach Zewnętrznych Państw Członkowskich UE, tzw. Frontexie, którego siedziba znajduje się w Warszawie na terenie dawnego getta. Ortiz od wielu lat prowadzi śledztwa w sprawie przekroczeń praw człowieka przez Frontex oraz inne podmioty regulujące przepływ imigrantów i uchodźców, bazując przede wszystkim na dokumentach i statystykach udostępnianych w Internecie. W projekcie „Biały pawilon” zwraca uwagę na to, jak wstrząsające obrazy ofiar kryzysu uchodźczego w rzeczywistości odwracają uwagę od tożsamości oprawców, przemytników oraz biurokratów odpowiedzialnych za deportacje i biopolityczną walkę z imigracją. Na wystawie prezentowane jest białe popiersie wykonane z marmuru w stylu, który przez wieki służył schlebieniu elitom. Popiersie, przedstawiające Fabrice Leggeri – dyrektora Frontexu, jest wyraźnie naruszone przez gesty wandalizmu dokonane przez Ortiz wraz z grupą imigrantów w akcie frustracji i niemocy. W tym przypadku przemoc staje się jedynym narzędziem walki i proaktywnym gestem, na który może pozwolić sobie artystka w zderzeniu z niesprawiedliwością świata i cynicznym aparatem władzy.

Daniela Ortiz (b. 1985) is a Peruvian artist working in Barcelona. Her artistic and activist practice bears reference to her personal experience and frustration at immigration, colonialism and the violence of power apparatuses. In *White Pavilion*, Ortiz confronts the question of the illegal migration industry and institutions whose role is to control this phenomenon, such as the European Agency for the Management of Operational Cooperation at the External Borders, the so-called Frontex, based in Warsaw in the area of the former Jewish Ghetto. For many years, Ortiz has pursued investigations into violations of human rights committed by Frontex and other entities that regulate the flow of immigrants and refugees. The artist relies mainly on bureaucratic files and statistics made available online by authority bodies. Ortiz's *White Pavilion* draws attention to the way shocking images of victims of the refugee crisis, brought to the media forefront, actually veil the identity of the perpetrators, illegal human smugglers and bureaucrats in charge of deportations and the bio-political struggle against immigration. The exhibition features a white marble bust that follows a style which for centuries served to commemorate and praise elites of power, science and art. The bust of Fabrice Leggeri, the director of Frontex, is visibly affected by acts of vandalism committed by Ortiz along with a group of immigrants to act out their frustration and powerlessness. In this case, violence becomes the only possible tool of struggle and a proactive gesture which the artist can afford while confronting the world's injustice and the cynical power apparatus.

Daniela Ortiz
Biały pawilon
White Pavilion
2016
rzeźba / sculpture

Dzięki uprzejmości artystki / Courtesy of the artist

Zygmunt Piotrowski

Zygmunt Piotrowski (ur. 1947), grafik i artysta sztuki akcji, w 1974 roku obronił w pracowni Henryka Tomaszewskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych dyplom składający się z kilku plakatów. Podjął w nim dylematy młodego zaangażowanego artysty, konfrontującego się na początku lat 70. z rzeczywistością komunistycznego – a w jego odczuciu coraz bardziej klasowego – państwa. Jeden z plakatów Piotrowskiego odnosi się do performansu „Pomyśl komunizm”, który artysta poświęcił robotnikom zabitym przez władze komunistyczne w grudniu 1970 roku. Była to jedna z niewielu prac, w których artysta-intelektualista opowiadałby o zabitych robotnikach z Wybrzeża. Na jednym z plakatów artysta umieszcza cytaty ze swojej pracy magisterskiej, zwracając uwagę na dychotomiczny podział na eksploatowane społeczeństwo robotnicze i władzę partyjną, mającą dostęp do przywilejów, akumulującą kapitał i rządzącą.

Zdaniem Piotrowskiego sztuka powinna wzmacniać „siły twórcze” człowieka, kierować je dla pomnożenia jego zdolności, wzmocnienia jego „konstrukcji psycho-fizycznej”, w rezultacie prowadząc do większej równości społecznej.

Zygmunt Piotrowski (b. 1947) is a designer and action artist. In 1974, the artist defended his diploma work, which comprised several posters, at Henryk Tomaszewski’s studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In his diploma work, Piotrowski portrayed the dilemmas of an engaged young artist who confronts the reality of the communist state of the early 1970s, which in his eyes was becoming more and more hierarchical in terms of class. One of Piotrowski’s posters refers to the performance “Think Communism,” which the artist devoted in 1971 to protesting workers killed by communist authorities during seminal protests on the Polish coast in December 1970. It was among the few works where an artist-intellectual concentrated on workers killed during those anti-government demonstrations. One of the posters features a quote from Piotrowski’s MA thesis, a statement that highlights the dichotomy between the exploited workers’ society and the Party elite who enjoys access to privileges, accumulates capital and holds power.

According to the artist, art should strengthen human “production powers” in a group in order to invest them in expanding human capacity, reinforcing the “psycho-physical structure” and ensuring a higher level of social equality as a result.

Zygmunt Piotrowski
Praca u podstaw
Organic Work
1974

Życiorys
Life Story
1974

Pomyśl komunizm
Think Communism
1974 / 2015

druk, sitodruk na papierze / print,
silkscreen on paper

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist

Józef Robakowski

Instalacja Józefa Robakowskiego (ur. 1939) składa się z tytułowego filmu oraz z kilku obiektów przekazanych artyście przez potomkinię osób pracujących przed wojną w dworku należącym do jego rodziny. Obiekty te są jedynymi pozostałościami po siedzibie ziemiańskiego rodu Robakowskich, która została po wojnie rozebrana, a jej elementy trafiły do mieszkańców okolicznych wiosek: także do rodziny Anny Radziejowskiej, która przed kilku laty odezwała się do artysty, oferując mu bezinteresownie zwrot m.in. okładek albumu fotograficznego, sztućców, cegieł etc. Film natomiast pokazuje wzruszonego artystę, który czyta wiersz Franciszka Becińskiego poświęcony śmierci i pogrzebowi ojca Robakowskiego, który zginął w bitwie nad Bzurą. Beciński, syn kowala, pobierał edukację w dworku rodziny Robakowskich i po wojnie stał się znanym poetą.

Robakowski w bardzo osobistej formie opowiada tu o zagładzie całej formacji kulturowej, z której się wywodzi. Unicestwienie ziemiańsko-szlachecko-urzędniczej klasy społecznej było jednym z elementów tzw. prześnionej rewolucji, o której pisze Andrzej Leder, iż dokonała się w Polsce w latach 1939–1956 i doprowadziła do transformacji polskich chłopów w mieszczan. Praca ta to swoisty dialog „potomków prześnionej rewolucji”, realizujący postulat Ledera, wg którego: „podstawowym obowiązkiem dorosłych Polaków wobec samych siebie jest zadanie sobie pytania: co moi przodkowie wtedy robili?”. Robakowski pracę tę, podobnie jak poprzednią w podobnym duchu „Ojciec z albumu” (Galeria Prezydencka 2005), poświęcił „wszystkim rodzinom zniszczonym przez wojnę i PRL”.

Józef Robakowski's (b. 1939) installation comprises the eponymous film and objects given to the artist by a descendant of people who had worked at the prewar manor house of the artist's family. These objects are the only remnants of the estate of the Robakowskis, a landed-gentry family. The manor house was pulled down after the war, its elements spread among families of nearby villages. One of these was the family of Anna Radziejowska, who approached the artist several years ago to return objects from his family, such as photo-album covers, cutlery, bricks, etc. In the film, the artist, clearly moved, reads aloud a poem by Franciszek Beciński, devoted to the death and funeral of Robakowski's father, who perished in the Battle of the Bzura in 1939. Beciński, the son of a blacksmith, had been educated at the Robakowski manor house then became a recognized poet after the war.

Robakowski's installation work offers a very personal account of the annihilation of the cultural formation he comes from: the gentry, nobility and bureaucratic class, whose elimination was central to the so-called "dreamt-through revolution." A phenomenon described by philosopher Andrzej Leder, this revolution between 1939 and 1956 transformed Polish peasantry into the bourgeoisie. Robakowski's work marks a dialogue between descendants of this dreamt-through revolution, fulfilling Leder's preliminary postulate: "the primary obligation that adult Poles have towards themselves is to ask themselves what their ancestors were doing at that time?" As with the artist's earlier *The Father from the Album* (Galeria Prezydencka, Warsaw, 2005), *All the Way from the Bzura* is devoted to "all families destroyed by the war and communist Poland."

Józef Robakowski
**Mamo,Tato - chodźcie się ze mną
przejsć...(feretron dla Rodziców)**
**Mum, Dad - Come Take a Walk
with Me (Procession Float for
Parents)**
2008–2016
instalacja (wideo: 2’35”) /
installation (video: 2’35”)

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist

Daniel Rycharski

„Pomnik chłopa”, mobilna instalacja autorstwa Daniela Rycharskiego (ur. 1986), powstał jako swoista reinterpretacja XVI-wiecznej grafiki Albrechta Dürera dotyczącej krwawo stłumionych powstań chłopskich. Rycharski potraktował ten odległy kontekst jako pretekst do podjęcia naszych aktualnych problemów z doświadczeniem spychanej na margines społecznej i politycznej historii wsi. „Pomnik chłopa” powstawał przy aktywnym współdziałaniu mieszkańców Kurówka, rodzinnej wsi artysty.

Wykorzystywany jako mobilna platforma podróżował po Polsce, przejmowany z rąk do rąk przez ochotników. Peregrynacja pomnika była próbą stworzenia świeckiego święta, wytworzenia wspólnoty wokół obiektu, który staje się platformą dla wyrażania własnych poglądów. „Pomnik chłopa” – jako monument klasy zdegradowanej – może być rozumiany jako projekt dotyczący naszej nieumiejętności stworzenia historii inkluzywnej, włączającej doświadczenie osób, które poniosły największe koszty transformacji po 1989. To próba oddania głosu mieszkańcom odwiedzanych miejscowości, którzy mogą potraktować przemieszczający się pomnik jako ambonę do wyrażania swoich racji, mówienia o „chłopskiej krzywdzie”.

Daniel Rycharski's (b. 1986) mobile installation Monument to a Peasant was created as an extraordinary reinterpretation of a 16th-century graphic work by Albrecht Dürer that portrayed a brutally repressed peasants' revolt. Rycharski used that remote context as a pretext to confront our current problems related to the experience of the marginalized social and political history of rural areas. Monument to a Peasant was produced with active participation of the residents of Kurówko, the artist's home village. The work, which functioned as a mobile platform, traveled around Poland, from hand to hand among different volunteers across the country. Such a peregrination marked an attempt to establish a secular holiday and to generate a community around an object, which became a platform to express one's own views. Monument to a Peasant as an homage to a degraded class can be understood as a project that relates to our inability to create an inclusive history incorporating the experience of people on whom Polish transformations after 1989 took the heaviest toll. It is an attempt to give voice to residents of towns visited by the work, who are free to use it as a podium to express their own views and speak about the “harm suffered by peasants.”

Daniel Rycharski
Pomnik Chłopa
Monument to a Peasant
2015
instalacja / installation

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist

Georgia Sagri

W ramach wystawy „Chleb i róże” Georgia Sagri prezentuje dwie prace o tym samym tytule. Każda z prac aktywuje jedną z przestrzeni tymczasowej siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: pawilon meblowy Emilia oraz budynek mieszkalny przy ulicy Pańskiej 3. Na szybach Emilii artystka prezentuje tekst, który przywołuje zapomniane źródła języka pisanego. Zwraca w ten sposób uwagę na społeczną odpowiedzialność autorów tekstów i dystrybutorów myśli, która powinna być nową praktyką polityczną.

Myśl zawarta w tekście znajduje swoje odbicie w działaniu, rozgrywającym się na stojącym vis-a-vis Emilii bloku mieszkalnym. Jego mieszkańcy na balkonach swoich mieszkań prezentują banery przedstawiające przecinki i kropki, sami stając się – metaforycznie – słowami i tworząc semantyczny wzór na fasadzie budynku. Działanie towarzyszy wystawie przez cały okres jej trwania.

Poprzez obie te prace Sagri ujawnia zaskakujące pole znaczeniowe słowa „comma”, oznaczającego po angielsku przecinek, a w języku greckim – partię polityczną.

As part of the exhibition “Bread and Roses” Georgia Sagri presents two pieces that share the same title. Each of the pieces activates two sites that are part of the temporary seat of the Museum of Modern Art in Warsaw: the glass Emilia pavilion, and the block of flats at Pańska 3 street. For the Emilia the artist displays a text cut in vinyl that brings to light a forgotten origin of the written language in order to point out the social responsibility that the writer and distributor of thought has today as a new political praxis.

The concept of the text is mirrored as an action through a sequence of banners on the opposite residential block. The banners representing a few commas and full stops displayed by the residents who willingly act in place of words and form a semantic pattern. The action continues until the end of the exhibition.

With these two works Sagri brings forward the unusual connection between the meaning of the word “comma” (the punctuation mark) and its other surprising meaning in Greek, which stands for political party.

Georgia Sagri
Przecinki
Commas
 2016
 druk winylowy /
 vinyl print
Przecinki
Commas
 2016
 instalacja na
 balkonach
 budynku przy ul.
 Pańskiej 3
 installation on the
 balconies of the
 building at
 Pańska 3

Dzięki uprzejmości artystki /
 Courtesy of the artist



Cindy Sherman

Portretowanie znanych i potężnych ludzi należało do kanonicznych zajęć malarzy na przestrzeni wieków. Malowali dostojników kościelnych, królów, bogatych mieszczan, wojskowych i dygnitarzy. W ironicznym geście postmodernistycznego pastiszu amerykańska artystka Cindy Sherman (ur. 1954) tworzy współczesne odpowiedniki takich portretów. Używając własnej twarzy, konstruuje serię przedstawień bogatej kobiety w wieku średnim. Zabieg ten, posiadający oczywiście wiele znaczeń, dekonstruuje popularne wyobrażenie o kontraście między barwną artystyczną bohemą a nudnymi salonami mieszczańsko-arystokratycznych elit. Odbiorca, który nie wie, że na zdjęciach przedstawiona jest sama Sherman, może myśleć, że ma do czynienia z portretami znanych kolekcjonerek, właścicielek galerii lub po prostu dobrze sytuowanych przedstawicielek klas wyższych. Pracę można też odczytać jako metaforyczny komentarz do kondycji sztuki: po latach radykalnego wrzenia wracamy do tradycyjnych form i konwencji „dawnych mistrzów”, pracujących na usługach społecznych elit.

Portraying famous and powerful people was one of painters' canonical tasks over the centuries: clergymen, monarchs, rich bourgeois and military dignitaries. In an ironic gesture of postmodernist pastiche, the U.S. artist Cindy Sherman (b. 1954) creates contemporary counterparts of such portraits. Featuring her own face, the artist builds a series of images of a wealthy middle-aged woman. Her activity, which obviously abounds in a variety of meanings, marks a deconstruction of the popular vision of the contrast that exists between vivid bohemian art circles and dull salons of the bourgeois-aristocratic elite. Unaware that the images portray Sherman herself, the viewer may think the photos show famous art collectors, gallery owners or simply well-to-do upper-class women. The work can also be understood as a metaphorical commentary on the condition of art: after years of radical turmoil, we are returning to traditional forms and conventions of the “old masters,” who worked at the service of society's elites.



Cindy Sherman
Bez tytułu (#471)
Untitled (#471)
2008
fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artystki, Sprüth Magers and Metro Pictures, Nowy Jork / Courtesy of the artist, Sprüth Magers and Metro Pictures, New York



Cindy Sherman
Bez tytułu (#472)
Untitled (#472)
2008

fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artystki, Sprüth Magers and
Metro Pictures, Nowy Jork / Courtesy of the artist,
Sprüth Magers and Metro Pictures, New York



Cindy Sherman
Bez tytułu (#473)
Untitled (#473)
2008

fotografia / photography

Dzięki uprzejmości artystki, Sprüth Magers and
Metro Pictures, Nowy Jork / Courtesy of the artist,
Sprüth Magers and Metro Pictures, New York

Santiago Sierra

Prace hiszpańskiego artysty Santiago Sierry (ur. 1966) często dotyczą problemów biedy i kwestii wyzysku we współczesnym społeczeństwie. Zamiast mówić o nich, Sierra woli je jednak inscenizować, przez co jego realizacje balansują na granicy ironii i cynizmu. Prezentowana praca to zapis performansu stawiającego pytanie o użyteczność sztuki i wiedzy na jej temat dla opresjonowanych i wyzyskiwanych członków tzw. underclass. W czasie czterech osiemdziesięciminutowych sesji zaproszeni przez Sierrę historycy sztuki w skrócie wyłożyli bezrobotnemu Ukraińcowi historię jednej z najważniejszych, jeśli nie najważniejszej, instytucji polskiej sztuki awangardowej drugiej połowy XX wieku. Związani z nią artyści – są wśród nich takie postacie jak Henryk Stażewski, Edward Krasiński czy Tadeusz Kantor – zapisali się w historii kultury wieloma odważnymi i przełomowymi eksperymentami estetycznymi. Sierra, wybierając na swojego słuchacza bezrobotnego Ukraińca, zadaje pytanie, czy i co z tego wynika dla poprawy kondycji najgorzej sytuowanych klas społecznych.

Works by the Spanish artist Santiago Sierra (b. 1966) often relate to the problems of poverty and exploitation in contemporary society. Yet instead of discussing those issues, Sierra prefers to stage them, a strategy that locates his projects in dangerous proximity to irony and cynicism. The exhibited work is footage from a performance that conveys a question about the usefulness of art and knowledge of art for oppressed and exploited members of the underclass. In the course of four 80-minute sessions, Sierra explained to an unemployed Ukrainian man the history of one of the most important institutions, if not the most important, of Polish avant-garde art in the second half of the 20th century. The artists affiliated with Foksal – including Henryk Stażewski, Edward Krasiński and Tadeusz Kantor – secured a place in the history of culture and art with their broad range of bold and groundbreaking aesthetic experiments. Choosing a jobless person from Ukraine as his listener, Sierra asks: is there any way – and if so, what is it – that this activity can help to better the lot of the most deprived social strata?



Santiago Sierra
Historia Galerii Foksal
wyłożona bezrobotnemu
Ukraińcowi
The History of the Foksal
Gallery Taught to an
Unemployed Ukrainian
2002
video: 81’06” , 81’02” , 80’34” ,
80’37” /
video: 81’06” , 81’02” , 80’34” ,
80’37”

Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii
Foksal, Warszawa / Courtesy of the artist and
Foksal Gallery Foundation, Warsaw

Łukasz Surowiec

Łukasz Surowiec (ur. 1985), zaproszony do udziału w jednym z trójmiejskich festiwali sztuki współczesnej, którego hasłem przewodnim był kurort, zaproponował, iż w ramach swojego projektu zorganizuje wyjazd wakacyjny dla kilku bezdomnych osób ze Śląska do Sopotu. Organizatorzy festiwalu nie zaakceptowali tego projektu, prosząc o coś mniej kontrowersyjnego. W reakcji na odmowę Surowiec zaproponował projekt „Dar dla Boga”, w ramach którego wcielił się w postać artysty spełniającego marzenia władzy o czysto gentryfikacyjnej – promocyjnej i dekoracyjnej – roli sztuki. Projekt polegał na zakupieniu jednej sztabki czystego złota, które zostało przekute i zmielone na drobny żwir, a następnie rozsypane na sopockiej plaży wzdłuż linii brzegowej. Artysta odniósł się w ten sposób ironicznie do hasła promocyjnego sopockich plaż, określanych przez władze mianem „złotych piasków”.

Łukasz Surowiec (b. 1985) received an invitation to one of the contemporary-art festivals organized in the Polish Tri-City region (Gdańsk, Gdynia, Sopot), which revolved around the theme of the holiday resort. The artist proposed a project that consisted of organizing a holiday trip for several homeless people from Silesia to the coastal resort of Sopot. Yet the festival authorities rejected the idea and requested something less controversial. In reaction to their refusal, Surowiec proposed the project “The Gift for God,” in which he took the role of an artist who fulfilled the authorities’ dreams of a purely gentrification-oriented role – promotional and decorative – for art. His initiative consisted of purchasing one bar of pure gold which was reforged and ground into fine gravel. Later, it was scattered on a Sopot beach, along the shoreline. The artist’s ironic reference also pertains to the promotional slogan of Sopot beaches, hailed by the municipal authorities as “golden sands.”

Łukasz Surowiec
Dar dla Boga
The Gift for God
2012
video: 4’39” /
video: 4’39”

Dzięki uprzejmości artysty /
Courtesy of the artist



Christopher Kulendran Thomas

Christopher Kulendran Thomas (ur. 1979) to brytyjski artysta o cejlońskim pochodzeniu. Jego działania opierają się na strategiach współpracy i wyzysku, które artysta stosuje w celu manipulacji procesami dystrybucji sztuki w globalnym obiegu artystycznym. Stale realizowane przedsięwzięcie „Kiedy komunały stają się formą” obiera za punkt wyjścia kulturowe skutki fali ludobójczej przemocy, jaka ogarnęła Sri Lankę w 2009 roku, a także spowodowaną nią liberalizację gospodarki. Thomas skupuje dzieła sztuki reprezentujące krajową scenę sztuki współczesnej w czasach nowego porządku politycznego, a następnie „podrasowuje” je na modłę zachodnią, tak żeby powstałe w ten sposób prace przypominały konwencjonalne dzieła prezentowane w galeriach i na targach sztuki w Europie i USA. Włączając je we własne kompozycje, artysta wykorzystuje rozbieżność między pojmowaniem sztuki współczesnej na dwóch różnych rynkach, jak również rozdźwięk między pochodzeniem swojej rodziny a kontekstem, w którym porusza się obecnie.

Christopher Kulendran Thomas (b. 1979) is a British artist of Sri Lankan origin. His projects are based on strategies of collaboration and exploitation applied by the artist to manipulate the processes of distribution of art and the mechanisms of globalization. His ongoing initiative “When Platitudes Become Form” takes as a point of departure the cultural consequences of 2009’s genocidal violence in Sri Lanka and the ensuing economic liberalization. Thomas purchases artworks that represent the island’s “peacetime” contemporary art scene and then “upgrades” them in a Western fashion to make the works resemble conventional projects featured at galleries and art fairs in Europe and the U.S. By incorporating these original artworks into his own compositions, Thomas taps into the potential offered by the gap between what is considered contemporary in two different art markets and the gap between his family’s own origins and his current context.

Christopher Kulendran Thomas
z trwającego cyklu **Kiedy
komunały stają się formą**
from the ongoing cycle **When
Platitudes Become Form**
2013

instalacja z rysunkiem Prageetha Manohansy
Manohansy „Forma abstrakcyjna”, 2012 /
installation with with “Abstract Form”,
a 2012 drawing by Prageeth Manohansa
instalacja z obrazem Pramitha Geekiyanage’a „Bez
tytułu I”, 2012 / installation with with “Untitled I”,
a 2012 painting Pramith Geekiyanage

Dzięki uprzejmości artysty i New Galerie, Paryż /
Courtesy of the artist and New Galerie, Paris

Gavin Turk

Gavin Turk (ur. 1967) jest brytyjskim artystą wywodzącym się z grupy Young British Artists (YBA), której rozkwit i popularność medialna przypadły na lata 90. W swojej twórczości Turk podejmuje temat autentyczności dzieła sztuki, autorstwa i tożsamości artysty, dekonstruuje i reprodukuje mit twórcy-outsidera. Interesuje go problematyka uwikłania artysty w rynek sztuki, mechanizmy autopromocji i tabloidyzacji. Zasłynął serią autoportretów, wcielając się w rozmaite ikony popkultury, sztuki i polityki, m.in. w Josepha Beuysa, Andy Warhola, Sida Viciousa, Marata, Elvisa Presleya. „Różowy Che” to wykonany w stylu warholowskiej Fabryki sitodrukowy autoportret, będący kontynuacją głośnej pracy Turka z 1999 roku, kiedy artysta umieścił na billboardach swoją podobiznę na wzór portretu słynnego argentyńskiego rewolucjonisty. Wykonał ten gest w nieprzypadkowym momencie; popularność artystycznej formacji YBA, z natury dość apolitycznej i ekscentrycznej, zbiegła się z sukcesem Nowej Lewicy Tony’ego Blaira, z którym elity artystyczne wiązały wielkie nadzieje, mimowolnie stając się instrumentem w rękach aparatu marketingowego oraz częścią fenomenu medialnego o nazwie Cool Britannia. Pracę Turka można zatem odczytywać jako studium mitu i ikony we współczesnej popkulturze, ale też jako autoironiczną metaforę aspiracji artystów do identyfikacji z radykalizmem i ich tęsknoty za utopią.

Gavin Turk (b. 1967) is a British artist hailing from the Young British Artists group, whose heyday and popularity in the media came in the 1990s. In his work, Turk addresses the question of the authenticity of the work of art, authorship and artistic identity, and deconstructs and reproduces the myth of artist outsider. He is interested in the problems of the artist's entanglement in the art market, the mechanisms of self-promotion and tabloidization. Turk gained renown for his series of self-portraits that show the artist as various icons of popular culture and politics, such as Joseph Beuys, Andy Warhol, Sid Vicious, Marat, Elvis Presley.

Pink Che is a screen print self-portrait emanating the style of Warhol's Factory, which continues Turk's famous work from 1999, when the artist featured his image modeled on the portrait of the controversial Argentine revolutionary on billboards. The timing of that work was far from random; the popularity of the YBAs, a group that was rather apolitical and eccentric by nature, coincided with the success of Tony Blair's New Left, which imbued the artistic elites with great hopes. Yet the same elites thus became an involuntary tool in the hands of the marketing apparatus and part of the media phenomenon termed Cool Britannia. Therefore, Turk's work can be understood as a study of myth and icon in contemporary culture, and on the other hand as a self-ironic metaphor of artists' aspiration to identify with radicalism and their longing for utopia.

Gavin Turk
Różowy Che
Pink Che

2005

sitodruk na płótnie / silkscreen on
canvas

Dzięki uprzejmości artysty i Ben Brown Fine Arts,
Londyn / Courtesy of the artist and Ben Brown
Fine Arts, London



Andrew Norman Wilson

W tej instalacji Andrew Norman Wilson (ur. 1983), artysta konceptualny, który w swojej praktyce często przyjmuje rolę przedsiębiorcy, odnosi się do dwóch filarów gospodarki późnego kapitalizmu: do pracy niematerialnej i globalnego outsourcingu. Za pośrednictwem agencji Get Friday, oferującej zapracowanym menadżerom wsparcie pracownicze, Wilson zatrudnił Akhila, wirtualnego asystenta z Indii, od początku dążąc do odwrócenia asymetrii tej relacji. Zlecał Akhilowi zaskakujące zadania, np. prosił go o zapisanie swoich refleksji nad ulubionym widokiem na Bangalore, pytał o upodobania dotyczące pracy i czasu wolnego. Chciał też, by Akhil dawał zlecenia jemu – podczas gdy w firmach pośredniczących outsourcingiem wykonawcy zleceń klientów nie mają żadnych praw pracowniczych, nie mogą należeć do związków zawodowych, asystentom nie wolno również kontaktować się ze zleceniodawcą przez inne niż firmowe kanały komunikacji. Wilson podjął eksperyment z potencjalnym odwróceniem sił, starając się zatrzeć granicę między rolami menedżera i asystenta oraz między artystą a wykonawcą – w efekcie tej współpracy to właśnie Wilson fizycznie wyprodukował obiekt zaprojektowany przez Akhila. Zamiast produktu zaprojektowanego w USA, wykonanego w Azji i konsumowanego w USA, powstał produkt artystyczny, którego cykl produkcyjny został zaburzony, a relacja Wilsona z asystentem przybrała osobisty charakter.

In the exhibited installation, Andrew Norman Wilson (b. 1983) – a conceptual artist whose practice often consists of adopting an executive role and mining global corporate systems – refers to two pillars of the late-capitalist economy: immaterial labor and global outsourcing. Using the services of the agency Get Friday, which offers busy managers support in their work, Wilson hired Akhil, a virtual assistant from India, to collaborate on an art project. With a view to determining the extent to which such relations can become personal and creative, the artist pursued the goal of reversing the asymmetry of these exchanges. Wilson assigned Akhil surprising tasks – to write down his reflections while seeing his favorite view of Bangalore, or to assign Wilson a task; he also asked him about his work and leisure-time preferences. Importantly, the people hired by Get Friday to perform tasks for their clients enjoy no employee rights. They are banned from joining trade unions and not allowed to contact clients via any non-corporate communication channels. Wilson experimented with a potential power reversal, attempting to blur the boundaries between the manager and assistant roles, as well as between manager and assistant roles and artist and contractor roles, as their collaboration became an object designed by Akhil and produced by Wilson. Instead of a product designed and consumed in the U.S. but manufactured in Asia, the result was the artistic product of a disturbed production cycle, and Wilson’s relation with his assistant gained a personal character usually lacking in a dehumanized virtual realm.

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist



Andrew Norman Wilson / SONE

SONE to start-up pomagający firmom, producentom i konsumentom spojrzeć na obecną sytuację gospodarczą z nowej perspektywy. Działa w oparciu o zlecenia, obiecując inwestorom zwrot z inwestycji. Jego oferta adresowana jest przede wszystkim do klientów ze świata reklamy, biznesu, sztuki i komunikacji: SONE dostarcza kontrahentom wysokiej jakości nowatorskich stockowych klipów wideo, poświęconych poczuciu niepewności i niezadowolenia w czasach ekonomicznej niestabilności. Funkcjonują one zarówno na rynku sztuki, jak i na rynku materiałów stockowych za pośrednictwem takich witryn, jak Getty Image. Dyrektorem SONE jest artysta wizualny Andrew Norman Wilson (ur. 1983). Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zleciło SONE przygotowanie stockowego klipu wideo odzwierciedlającego kluczowe tematy poruszane na wystawie „Chleb i róże”, a także dynamikę władzy typową dla prac artystycznych powstających na zamówienie instytucji sztuki. Wilson z jednej strony pokazuje uwikłanie artysty w problematyczną relację z instytucją, z drugiej jednak, prowadzi dwuznaczną grę, świadomie identyfikując się ze światem biznesu i jego mechanizmami oraz występując z pozycji prywatnego przedsiębiorcy.

SONE is a start-up that helps businesses, producers, and consumers reimagine our current economic situation. It operates on a contract-to-contract basis, promising its investors a return on investment. The company caters above all for clients from the fields of advertising, business, art and journalism, delivering high-quality, pre-trend stock video clips that concern the sense of uncertainty and discontent in an era of economic instability. They circulate on both the art market and the stock media market, through sites like Getty Images. SONE is directed by visual artist Andrew Norman Wilson (b. 1983). The Museum of Modern Art in Warsaw hired SONE to prepare a stock video clip that reflects the key themes of the “Bread and Roses” exhibition and the power dynamics that characterizes artworks commissioned by institutions. Though Wilson demonstrates the artist’s entanglement in a problematic relation with an institution, he also pursues an ambiguous game of conscious identification with the world of business and its mechanisms, and acts as a private entrepreneur.



Andrew Norman Wilson / SONE
**Artysta uwikłany w nieskończoną
pętlę scenariuszy**
**Artist caught in an infinite loop of
plot mechanisms**
2016
wideo: 4' / video: 4'

Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of the artist

Renzo Martens presents: Cercle d'Art des Travailleurs des Plantations Congolaises

Holenderski artysta Renzo Martens (ur. 1973), znany z projektów dotyczących Afryki („Enjoy Poverty”, Institute for Human Activities), bada możliwości realnego wpływu sztuki na los ludzi zamieszkujących najbiedniejsze części świata. Jego zdaniem realizacje artystyczne skupiające się na problemach ubogich krajów i ich mieszkańców działają na korzyść bogatych obszarów globu. Prowadzą do akumulacji kapitału kulturowego – a pośrednio również materialnego – w miejscach, gdzie są pokazywane i dyskutowane: w Berlinie, Londynie, Paryżu czy Nowym Jorku. Aby to zmienić, Martens postanowił wykorzystać mechanizmy rynku sztuki. Mieszkańcy Konga, dla których jedynym źródłem stałego dochodu jest praca za głodowe pensje na plantacjach kakaowca należących do międzynarodowych koncernów (głównie Unilever, sponsorujący m.in. monumentalne instalacje w Hali Turbin Tate Modern w Londynie), zostali przez Martensa zaproszeni do wykonania rzeźb w zorganizowanym przez niego ośrodku kultury. Ich kopie są później w Europie odlewane z czekolady. Artysta sprzedaje je za pośrednictwem prywatnych galerii, a zyski wracają do Konga.

Known for his other works that concentrate on Africa (Enjoy Poverty, Institute for Human Activities), the Dutch artist Renzo Martens (b. 1973) investigates the potential of art's tangible impact on the lives of people who inhabit the poorest regions of the globe. According to the artist, art projects that focus on problems of the impoverished countries and their residents then work for the benefit of rich areas of the planet. They stimulate the accumulation of cultural – and, indirectly, also tangible – capital in places where they are presented and discussed: Berlin, London, Paris, New York. In order to change this situation, Martens chose to tap into the mechanisms of the art market. Residents of Congo, whose main source of fixed income is poorly paid work on cocoa plantations that belong to international concerns (mainly Unilever, which sponsors monumental installations at the Tate Modern's Turbine Hall in London, among other projects), were invited by Martens to create sculptures in a community center, arranged by the artist for this occasion. Copies of the sculptures are then cast in chocolate in Europe. The artist sells them through private galleries, while profits are sent back to Congo.

Renzo Martens przedstawia /
Renzo Martens presents:
Cercle d’Art des Travailleurs des
Plantations Congolaises

Djongar Bismar
Autoportret / Self-Portrait
2014

Manenga Kibwila
Autoportret / Self-Portrait
2014

Emery Muhumba & Mbuku
Kimpala
**My, którzy tu jesteśmy, i ty, który
przybywasz**
**We Who Are Here and You Who
Have Come**
2015

Cedrick Tamasala
Jak mój dziadek przetrwał
How My Grandfather Survived
2015

Djongar Bismar
Wizjoner
The Visionary
2015

Dzięki uprzejmości artysty, KOW, Berlin i Galerie
Fons Welters, Amsterdam / Courtesy of the artist,
KOW, Berlin and Galerie Fons Welters, Amsterdam
Projekt został zrealizowany przez Institute for



Przecinki

Georgia Sagri

Starożytne zwoje zapisywano bez odstępów między słowami. Czytelnicy odcyfrowywali teksty mamrocząc. Tworzyli słowa i frazy, wychwytywali rytm oraz wydobywali na głos znaczenie. Pozbawiona odstępów, ciągła linia słów dzieliła się na fragmenty za sprawą powierzchni, na której ją zapisano. To materialne ograniczenie mogło być jedyną istniejącą barierą, ponieważ dzięki głosom czytelników cała reszta pozostawała otwarta, a tekst zachęcał do tworzenia nowych słów oraz kontemplacji. Jednokrotny, szybki odczyt tekstu uchodził za zniewagę. Wielokrotne odczytywanie go na głos było niczym składanie ofiary – ofiarowywanie czasu na myślenie. Formułowanie przekonujących wypowiedzi pozostawało ważniejsze niż język pisany i cieszyło się tak wielkim uznaniem, że oratorstwo uważano za formę sztuki wysokiej.

Wraz z rozkwitem dramatu około V wieku p.n.e., tacy autorzy, jak Eurypides i Arystofanes zaczęli wprowadzać do swoich tekstów oznaczenia mające na celu uwypuklenie i zachowanie każdej pauzy, każdego oddechu, każdego wyrażenia, dzięki czemu teksty dostarczały wskazówek aktorom występującym na scenie. To Arystofanes z Bizancjum, oddany bibliotekarz kierujący Biblioteką Aleksandryjską, wynalazł w III wieku p.n.e. system pojedynczych kropek pozwalających określić konkretne znaczenie tekstu i zachować je dla czytelnika.

Kropka w środku linijki tekstu oznaczała najkrótszą pauzę, zwaną przecinkiem. W średniej pauzie, zwanej średnikiem, kropka znajdowała się na dole, zaś najdłuższa pauza – kropka – oznaczana była za pomocą kropki na górze linijki tekstu.

Jednak dopiero dużo później, gdy Chrześcijaństwo podbiło i zniszczyło kulty pogańskie, pojawiła się wiara w źródło tekstu, a zachowanie konkretnego znaczenia stało się kwestią poświęcenia się Bogu – w tym względzie moment kulminacyjny nadszedł wraz z pierwszym drukowanym wydaniem Biblii Jana Gutenberga. Od tamtej chwili, księga stała

się symbolem Chrześcijaństwa i fundamentem tożsamości kościoła.

Przecinek (,) przypomina niewielki haczyk, rezultat nieudanej próby narysowania okręgu albo początek nowiu. Przecinek to znak wskazujący miejsce na zaczerpnięcie niewielkiego oddechu, krótka przerwa pomiędzy poszczególnymi częściami zdania, która uruchamia kolejne słowo, wyrażenie lub frazę, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z uporządkowaną listą elementów. W mowie taka pauza pojawia się jeszcze częściej, by umożliwić słuchaczom zrozumienie wypowiedzianych zdań. Przecinek oddziela elementy wyliczenia, pozwala zapisać ułamki dziesiętne, a także odseparować poszczególne informacje na przykład w zapisie bibliograficznym. W muzyce, komat stosuje się, by oznaczyć zmianę drobnego interwału lub różnice w wysokości dźwięku. Nazwa tego znaku wywodzi się od greckiego słowa *koptein*, które oznacza cięcie, jak również *komma* i *kommati*, co oznacza odcięty kawałek i krótką frazę.

W języku greckim, słowo „przecinek” oznacza też partię polityczną. Jest czymś zaskakującym, że określenie znaku interpunkcyjnego zawiera dokładnie te same litery i jest wymawiane tak samo, jak słowo oznaczające partię polityczną. Być może źródłem tego słowa, które nazywa rozłam i separację, jest to, co partia polityczna czyni społeczeństwu. Z przecinkiem wiąże się idea ogółu rodzaju ludzkiego zwanego „społeczeństwem” oraz przekonanie, że jego część może oddzielić się od reszty aby stworzyć *comma* pod znakiem pewnej ideologii.

Wraz z rozwojem nowych narzędzi technologicznych służących pisaniu i komunikacji, ekspansja języka jawi się jako nieznane *plateau*, co przypomina sytuację, kiedy po raz pierwszy opublikowano książkę drukiem. Użycie w tekście obrazów – emotikonów – do wyrażania emocji i opisywania sytuacji bez użycia słów nasycza sposoby odbioru i dystrybucji informacji oraz znaczeń przez czytelników.

W czasach starożytnych, agora stanowiła przestrzeń perswazji, negocjacji i analizy politycznej. Obecnie, parlamenty pełnią rolę miejsc, w których reprezentanci

polityczni podejmują decyzje mogące zaważyć na przyszłości milionów ludzi na całym świecie. Język polityki bezskutecznie usiłuje naśladować gęstość indywidualnych czasowości kreowanych przez nowe narzędzia technologiczne, a także język, który tworzą oraz stale rozwijające się formacje społeczne i polityczne. Negocjacje mogą toczyć się w miejscach odległych od siebie, a działania mogą koordynować i umożliwiać ludzi, którzy nigdy się nie spotkali i nigdy się nie spotkają. Decyzje podejmowane w jednym miejscu globu, a dotyczące innego miejsca, mogą urzeczywistniać się szybciej nawet niż decyzje podejmowane w parlamencie w imieniu zaledwie części społeczeństwa. Szybkość i wymiana między milionami ludzi są ważniejsze i mają większe oddziaływanie niż tempo narzucane przez grupę ich reprezentantów. W sytuacji, gdy każdy człowiek reprezentuje swoje własne decyzje, zdajemy się powracać do czasów starożytnych wraz z charakterystycznym dla tej epoki szacunkiem dla czytelnika. Indywidualna interpretacja tekstu staje się ważniejsza niż język pisany, a autor znika z pola widzenia. Kontrola nad znaczeniem tekstu i jego zachowaniem zostaje utracona.

Ta masa myśli zapisana zostaje bez spacji, jako jedna, ciągła linia tekstu pozbawiona przerw – jej jedynym ograniczeniem jest powierzchnia, która ją określa, a także regulacje dotyczące finansów i bezpieczeństwa, które mają ją kontrolować. Kwestią kluczowej wagi staje się zatem to, abyśmy wszyscy – jako użytkownicy, czytelnicy, dystrybutorzy i uczestnicy wymiany – zdali sobie sprawę, że to jest właśnie sedno naszej nieustającej praktyki społecznej. Przecinki, partie polityczne, pozbawione znaczenia, które można zatrzymać i zakomunikować są bezużyteczne. Lecz języki wywiedzione z mnogości myśli oraz wyrażenia oddające każdego i każdą z nas tworzą nowe formy polityki, które należy zgłębiać, uwalniać i wcielać w życie.

Kropkę (.) łatwo opanować. Jest to znak interpunkcyjny na końcu zdania. Zaświadcza on o tym, że zdanie dobiegło końca. Aby zdanie było zdaniem, musi zawierać przynajmniej jedną pełną frazę z orzeczeniem i podmiotem. Jest to glif kropki, znak interpunkcyjny oznaczający koniec zdania. Kropka na linii pisma.

Georgia Sagri, Ateny, 2016



Commas

Georgia Sagri

Ancient scrolls were written without word spaces. The readers mumbled the words as they read, to form the phrases, to pick out the text's rhythm and to bring aloud its meaning. One continuous line without spaces was broken depending on the surface where the text was written. Perhaps this material limitation was the only enclosure of the text, because all the rest, through the reader's voice, was left open, and the text was an invitation for interpretation, the creation of new words and contemplation. Single and fast reading was regarded as disrespect. Reading aloud and many times meant an offering – the offering of time to thought. Persuasive speech was still more important than the written language, holding such a level of admiration that oratory was praised as a high form of art.

With the rise of drama around the 5th century BC, playwrights such as Euripides and Aristophanes started marking their texts, in order to reassure and control every pause, breath and expression that was to happen according to instructions for the actors on stage. It was Aristophanes of Byzantium, a devoted librarian and the head of the Library of Alexandria, in the 3rd century BC, who invented a system of single dots to mark the texts and preserve their meaning. A dot in the middle of the line signified the shortest pause, called the comma. For an intermediate pause, known as the colon, the dot was at the bottom of the line, and the period was the longest pause, represented with a dot at the top.

But it was much later, and only when Christianity had conquered and destroyed paganism, that the conviction of an origin of a text appeared, and the preservation of a singular meaning became divine devotion so prominent with its peak moment portrayed by the first printed Bible by Johannes Gutenberg. From then on, the book became the characteristic symbol of Christianity and formed the church's identity.

The sign comma (,) looks like a tiny hook, an almost

attempt to make a circle, and the first glimpse of a new moon. A comma is the mark indicating a small breath, a short pause between parts of a sentence, as in setting off a word, phrase or clause, especially when such a division notes the order of a sequential list of elements. During a talk, it is used even more frequently, in order for the speech to be comprehended to an audience. The comma is used to separate items in a list, to mark thousands of numerals, to separate types of information in bibliographic and other data. In music, it is used to point out the change of a minute interval or the difference of pitch. Its origin is Greek, from the word *koptein*, which means cut, and the *komma* and *kommati*, which mean a piece cut off and short clause.

In Greek, comma also means political party. It is strange that comma, the punctuation mark, has exactly the same letters and spelling with the word for political party. Perhaps the origin of the word, which means to split and to separate, is what a political party does to the society. Comma comes along with the idea of the totality of the human species called “society”, and the common view that a part of the society can separate to construct a comma under one ideology.

With the growth of new technological tools to write and communicate, the expansion of language seems to become an unknown plateau similar to the first time a book was printed. The use of image texts, emoticons, to express feelings, and the overuse of photos, moving images and videos to document situations rather than to describe them with words, saturates the ways readers receive and distribute information and meaning.

In ancient times, the *Agora* was the space of persuasion, negotiation and political analysis. Now parliaments locate where political representatives make decisions for the future of millions of people around the world. Political language tries, with no success, to imitate the density of the individuals’ temporalities formed by these new technological tools, the language created and the social and political formations that constantly develop. Negotiations can happen from places existing far away from each

other, and actions can be coordinated by and become possible for people who have never met and will never meet in person. Decisions from one place in the world to another can be actualized even faster than a decision in a parliament from only one part of the society. The speed and the exchange of the millions of people is more significant and effective than the one tempo imposed from their representatives. When each and every one is the representative of her/his decision, it seems that we are again, like in ancient times, more committed to the reader. Individual interpretation is more important than the written language, and the author is not even considered. Control of the text's meaning and its preservation is lost.

This mass of thought is written without spaces, as one single line, and it moves without pause – its only limitation the surfaces that captivates and the financial, security regulations that demand to control it. What is crucial then is that we – users, readers, distributors and exchangers – need to realize that this is our own ongoing social praxis. Commas, political parties, that don't have any meaning to hold and to communicate are useless. But the languages deriving from the plurality of thought and the expressions of each and every one of us create new forms of politics that must be explored, set free and to become true.

The period (.) is easy to master. It is the punctuation at the end of the sentence. It shows that a sentence is finished. For the sentence to be a sentence it must have at least one complete clause, with a verb and a subject. It is a full stop glyph, a punctuation mark at the end of a sentence. It is a dot on the baseline.

Georgia Sagri, Athens, 2016

Zjadanie szkła: nowa propaganda Metahaven

Wyobraźcie sobie wzór na torebce Louis Vuitton. Wyobraźcie sobie jak każdy z jego elementów zwija się powoli w znak zapytania. Wyobraźcie sobie, że ten wzór pokrywa całą rzeczywistość. Wszystko, co rozgrywa się w czasoprzestrzeni zmienia się w luksusową torebkę pokrytą znakami zapytania. Budżet nie pozwolił na wykonanie wizualizacji w programie After Effects, więc musicie zdać się na wyobraźnię.

Filozof Jacques Ellul pisał kiedyś, że „nie ma nic gorszego na niebezpieczne czasy niż życie w świecie snów”. Dodawał jednak także: „propaganda to nie tyle polityczna broń reżimu (...) co następstwo wytworzenia się społeczeństwa technologicznego obejmującego całą ludzkość”. Propaganda nakłada się na rzeczywistość posługując się w tym celu interfejsem, który podporządkowuje sobie i zabija to, co ma przekazywać.

Powstanie siatki globalnej komunikacji, gdzie każdy z nas jest nadawcą, to oznaka zmierzchu porządku, w którym istnieje szansa na uzgodnienie wspólnego stanowiska. Przynajmniej przez krótki okres w nowoczesnej historii geopolitykę organizowały systemy wielostronnej współpracy. Systemy te miały obejmować wiele rzeczywistości generujących złożone problemy. Podejście to zaczyna się jednak sypać.

Miliarder i filantrop George Soros stwierdza na łamach *The New York Review of Books*, że „współpraca międzynarodowa jest w zaniku zarówno w świecie polityki, jak i finansów”. Pankaj Mishra pisze w *Guardianie*, że „świat zorganizowany na potrzeby rozgrywania indywidualnych interesów wydaje się coraz bardziej podatny na maniakałny trybalizm”. Obecne działania Papieża Franciszka na rzecz zatrzymania zmiany klimatu są bardziej przekonujące niż działania jakiejkolwiek organizacji międzynarodowej w ostatnich latach. Jest to *także* znak, że pogarsza się stan porządku międzynarodowego, który powinien

być źródłem podejmowanych działań, lecz nie jest to już możliwe. Powrót quasi-średniowiecznej aktywności papieżstwa (choć oczywiście prowadzonej w postępowej sprawie) odsłania pełzający feudalizm, na który coraz bardziej otwarcie przyzwalamy, stwierdzając, że „tak właśnie urządzony jest świat”.

Powojenny, europejski ideał międzypaństwowego kompromisu został zredukowany do skostniałego protokołu, rządzenia w oparciu o algorytmy, robotycznego podejmowania decyzji oraz pozbawionych życia spojrzeń technokratów. Wysiłki na rzecz ograniczenia stopnia politycznej nieprzewidywalności zaowocowały niemal wszechogarniającą standaryzacją, otwierając pole do działania dla figury technokraty – postczłowieczego Jeźdźca Widmo wiecznej polityki cięć budżetowych.

Właśnie takie podejście rzuciło projekt europejski na kolana. Nie była to ani Rosja, ani ISIS, lecz finansowi urzędnicy i klerycy w samej UE.

Niedawny i wciąż niezakończony dramat, w którym główne role odgrywają Grecja, Niemcy i Europa to dobry przykład na to, jak obecnie funkcjonuje propaganda. Składa się na niego wiele różnych narracji, które odnoszą się do tych samych wydarzeń, miejsc i ludzi. Narracje te nie są jednak oparte na tych samych wykładniach. Równie dobrze mogłyby pochodzić z różnych planet. Roszczą sobie jednak pretensję do opisywania tego samego stanu rzeczy, niczym “bańki informacyjne”, których cała zawartość składa się w spójną narrację, o ile tylko nie opuści się wnętrza bańki.

W sadze pt. Niemcy zrobili wszystko, jak należy, “umoralniające kazania” i “obsesja zasad” tego kraju (*The Economist*) wytwarza uniwersum, gdzie wszystko da się określić regulacjami, którym sprostać mogą tylko Niemcy. Logika ta może mieć katastrofalne skutki, jeśli stosuje się ją w celu dyscyplinowania i karania nieposłusznych państw członkowskich strefy euro. Taki charakter miał drakoński, poddańczy pakiet pomocowy, którego przyjęcia domagano się od Grecji w przeddzień 12 lipca 2015 roku. Równał się on wypowiedzeniu przez najsilniejszą

europęjską gospodarkę wojny finansowej po to, by – jak powiedziała Merkel – przywrócić „najważniejszą walutę: zaufanie”.

Kilka miesięcy wcześniej, niemieccy satyrycy perfekcyjnie zmontowali i zmanipulowali wyświetlony uprzednio w telewizji publicznej materiał filmowy z greckim ministrem finansów Yanisem Varoufakisem w taki sposób, że pokazywał on w nim Niemcom środkowy palec. To dokonane z satyrycznych pobudek oszustwo miało być w zamierzeniu prowokacją dziennikarzy prawicowego *Bilda*. Mieściło się jednak także idealnie w obrazie, jaki widzą Niemcy przez własny hełm rzeczywistości wirtualnej. Większa maestria w posługiwaniu się narzędziami cyfrowej obróbki obrazu pozwoliła podsunąć Varoufakisowi i Grekom jako „prawdziwą” rzeczywistość, która uległa technologicznemu, a nawet „technokratycznemu” rozszerzeniu. W rzeczywistości tej Niemcy przejmują całkowitą kontrolę nad wizerunkiem Greków w ramach kolonialnego gestu świadczącego o przewadze w dziedzinie oprogramowania komputerowego – gestu wykonanego przez bogatych hipsterów na szkodę pogrążonych w kryzysie obrzeży strefy euro. Środkowy palec przesłaniał także w oczach widzów wysuwane przez Varoufakisa argumenty przeciwko proponowanej przez UE polityce cięć. Kiedy zmanipulowany materiał filmowy stał się przebojem w internecie, Varoufakis musiał publicznie zaprzeczyć, że takie wydarzenie miało kiedykolwiek miejsce. Wymuszono na nim oświadczenie, że „była to fałszywka”. I rzeczywiście była to fałszywka.

Dobrym przykładem klęski porządku opartego na wielostronnym porozumieniu była inwazja na Irak przeprowadzona w 2003 roku pod wodzą Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Jako uzasadnienie ataku przedstawiono sfabrykowane dowody mające rzekomo potwierdzać, że Saddam Hussein znajdował się w posiadaniu broni masowego rażenia.

Przedstawiona na forum Narodów Zjednoczonych jako coś oczywistego koncepcja inwazji wynaturzała i kłała ideę „współdziałania”. Przyszłe dowództwo Państwa Islamskiego uformowało się w amerykańskim więzieniu w Iraku, gdzie przetrzymywano wspólnie dżihadystów

i byłych urzędników irackiej partii Baas. Doradca w Białym Domu poinformował dziennikarza, że “jesteśmy teraz imperium, i kiedy działamy, tworzymy własną rzeczywistość. A kiedy zaczniecie poznawać tę rzeczywistość, my znów podejmiemy działania tworząc kolejne nowe rzeczywistości, które także będziecie mogli poznawać”.

Jeśli w rzeczywistości geopolitycznej coraz więcej aktorów odmawia zdjęcia z głów swych hełmów wirtualnej rzeczywistości, w jaki sposób światy ich snów wpisują się w rzeczywistość innych ludzi, przestrzeń fizyczną i geografie polityczną? Teoretyk polityki James Der Derian zasygnalizował te kwestie przewidując „wojny czasowe i percepcyjne”, które toczyć się będą „nie tylko o tradycyjne granice stosunków międzynarodowych, lecz także nieadekwatnie zarysowane granice między ja i innym, wewnątrz i zewnątrz, wojną i pokojem”.

Internet stał się sferą, która zastępuje porządek świata oparty na wielostronnym porozumieniu. Technologię informacyjną uważano za źródło wolności, a język jej oprogramowania powstawał na Zachodzie. Nie chodziło już o negocjacje z krajami rządzonymi przez reżimy autorytarne, lecz o spontaniczne nawrócenie ich mieszkańców na liberalizm. Na przykład, w 2009 roku Departament Stanu USA zwrócił się do przedstawicieli serwisu mikroblogowego Twitter, by odłożyli w czasie planowane prace konserwacyjne, aby umożliwić korzystanie z serwisu uczestnikom protestów politycznych w Iranie.

Mowa wygłoszona w 2010 roku przez Sekretarz Stanu USA Hillary Clinton zasłynęła jako oficjalny falstart w procesie przejmowania internacjonalizmu przez internet. Clinton z kamienną twarzą oświadczyła, że cenzura na całym świecie zacięcie wycina jej słowa z tego historycznego zapisu.

Wspomagane technologią informacyjną zmiany uważane były za obszar właściwy internacjonalizmowi. Rewolucje czerpały nazwy od (zazwyczaj żywych) kolorów, albo od nazw serwisów takich, jak Facebook, czy Twitter. Zgodnie z zasadą opisaną przez McLuhana automatyzacji, narzędzia komunikacji

wykorzystywane w czasie antyrządowych protestów postrzegane były nie tylko jako *medium*, lecz także jako treść tych wydarzeń. Technologię mylono z treścią polityczną.

Jak wyjaśnia egipska dziennikarka Lina Attalah:

W tych rzadkich przypadkach, gdzie ktoś odwołuje się do treści, służy to zaznaczeniu własnej tożsamości politycznej. Wyciąga się więc mapy pokazujące ilu jest w danym kraju islamistów, liberałów, czy lewicowców. Żartujemy też sobie z tego, jak zamieniono nas w punkty na tych mapach, i że punkty te nikogo bliżej nie interesują, ponieważ jest to kwestia związana nie tyle z technologią, co z humanistyką – dziedziną, która nie znalazła należnego jej miejsca w studiach nad internetem.

W 2005 roku, wznowiła działalność niemiecka, synth-popowa grupa Propaganda. W tym samym roku nadajniki uruchomiła należąca do Kremla telewizyjna stacja informacyjna RT. Największa na świecie internetowa platforma wideo YouTube powstała w 2005 roku. Rok później kupiło ją Google.

Do 2005 roku zamrożone konflikty rosyjskie w państwach dawnego Związku Radzieckiego zdążyły już zrodzić pół-trwałe, geopolityczne czarne dziury. Miejsca takie, jak Naddniestrze, Abchazja, Osetia Południowa wdarły się przebojem na mapę świata. Trwało usuwanie oligarchów-kryminalistów i siłowanie się o paliwa kopalne. W przemowie wygłoszonej przed rosyjskim Zgromadzeniem Federalnym, Władimir Putin nazwał Rosję “liczącą się potęgą europejską”. Jeszcze później powstała idea uznania Rosji za supermocarstwo. Dokonana przez ten kraj w 2014 roku aneksja Krymu oraz prorosyjskie powstania i wojna domowa na Ukrainie uważa się za probierz nowego porządku, którego zaprowadzenia pragnie Putin.

Zachodni ogląd tego porządku opiera się na ograniczonym zasobie słów-kluczy, powtarzanych przy każdej możliwej okazji. Pojęcia takie, jak „korupcja”, „mafia”, czy „wojna psychologiczna” posłużyć mogą jako użyteczne i pojemne określenia reżimu Putina, lecz ich nadużywanie może okazać się przeciwnie skuteczne. Na przykład, telewizyjny kanał informacyjny RT, znany dawniej jako Russia Today,

zaczął chełpić się mianem propagandowej maszyny, której celem jest niszczenie tego, co uważa za pozór obiektywnych i przekazujących fakty mediów informacyjnych. Ale jak stacja RT do tego doszła? Jej uzasadnienie opiera się na inwazji na Irak w 2003 roku, kiedy to kłamstwa zachodnich polityków wspierała przychylna im prasa. Dlatego właśnie zaistniała potrzeba stworzenia znajdującego się pod kontrolą Rosjan medium głównego nurtu, które może przeciwstawić się sile Zachodu, nieustannie kwestionując każde jego posunięcie. Fakt, że „właścicielem” prezentowanej tu narracji jest Władimir Putin znajduje potwierdzenie w słowach prezentera RT Petera Lavelle’a, nazywającego rosyjskiego prezydenta „twarzą światowego oporu przeciwko hegemonii Zachodu”.

Kluczowy element tej historii polega na tym, że propaganda przekształciła się z niezmiennego, monotonnego drona łatwo rozpoznawalnych fałszów w teatr wiecznego poddawania w wątpliwość. Kameleonowa krytyczność, zręczna prowokacja i nieskończona wywrotowość zajęły miejsce jedynej narracji despotycznego Państwa nr. 1 na świecie.

Rosyjski spin-doctor i szef stacji telewizyjnej Dmitrij Kisielow powiedział: „nie ma czegoś takiego, jak obiektywność”. W wypowiedzi dla agencji informacyjnej RIA Novosti wyjaśnił, że „na świecie nie ma ani jednej obiektywnej publikacji. Czy CNN jest obiektywne? Nie. Czy BBC jest obiektywne? Nie. Obiektywność to mit, który się nam proponuje i narzuca”.

Timothy Snyder, profesor historii na uniwersytecie Yale, określa strategię Rosjan w kategoriach “postmodernizmu stosowanego”. Wydarzenia są nieprzewidywalne i pozbawione struktury. Można na nie także patrzeć na wiele sposobów. Jednak nie istnieje żadna pojedyncza interpretacja zdolna uchwycić je w pełni. Postmodernizm przechodzi w pragmatyzm pod znakiem koncepcji *maskirovki* lub „maskowania” – możliwości wiarygodnego zaprzeczenia, czyli kluczowego elementu będącego tajemnicą poliszynela zaangażowania Moskwy w konflikt na Ukrainie.

Propaganda to sztuka poddawania w wątpliwość poprzez uruchamianie procesu nieskończonego poszukiwania odpowiedzi. Jest niczym sport ekstremalny, jak skakanie na bungee z wysokościowców samej rzeczywistości, bez żadnego celu poza samą sobą. Podejmowane wysiłki nie służą wyjaśnieniu sprawy. Wręcz przeciwnie, ich celem jest duchowe przyjęcie kondycji ludzkiej. Ludzie władzy najpierw zachowują się jak Bogowie, ukrywając pewne fakty i nadmiernie uwypuklając inne. Później zaś powracają do swego człowieczego statusu twierdząc, że nikt nie może przewidzieć, co się stanie.

W nakręconym w 1980 roku psychologiczno-filozoficznym dramacie science-fiction Andrieja Tarkowskiego *Stalker*, postać nazywana „Pisarzem” po przybyciu do „Pokoju” w sercu obdarzonej czuciem, postapokaliptycznej „Strefy” zgadza się, że „Nie ma czegoś takiego jak fakty, zwłaszcza tutaj”. W scenie, która ostatecznie zniknęła z filmu Tarkowskiego *Nostalgia* z 1983 roku, główny bohater opowiada przy obiedzie dwóm Włoszkom historię o Rosjanach, którzy zjadają szkło, aby udowodnić, że „mogą zrobić absolutnie wszystko”. Podobny mechanizm działa w przypadku nowej propagandy. Zamiast w literackim czy kinematograficznym imaginariu, uprawia się ją na wojnie. Rosyjską duszą zawładnął Schmittowski „koniec gry”.

W mrocznym filmie wideo dostępnym na YouTube, dwóch mężczyzn w średnim wieku omawia przy stole sytuację na Ukrainie. Zgadza się, że Putin stchórzył nie doprowadzając swoim atakiem do wielkiej wojny. Powinien był walczyć o Noworosję, rozpikselowaną retro-akcelerationistyczną ojczyznę z własnym kanałem na YouTube, składającą się z obwodów ługańskiego i donieckiego we wschodniej części Ukrainy. A jednak tego nie uczynił. Mężczyźni zgodnie przyznają, że obywatele ukraińscy mają mózgi wyprane eksperymentami państwowej telewizji, które zmieniają ich w zombie. Jeden z nich opowiada, że oglądając ukraińską telewizję zaczął wykazywać symptomy przemiany w zombie, takie jak żal i wyrzuty sumienia. Wtedy wyłączył telewizor i poczuł się lepiej.

Ten człowiek to Igor “Strełkow” Girkin, dawny dowódca

sił zbrojnych Donieckiej Republiki Ludowej, będącej nieuznawanym przez społeczność międzynarodową tworem, który zrodził się w wyniku pro-rosyjskiej rewolty na przemysłowym wschodzie Ukrainy. Strełkow, który fotografował się w średniowiecznym stroju bitewnym, a fryzurą przypomina XIX-wiecznego oficera kawalerii, angażował się już wcześniej w tworzenie Naddniestrza, czyli półoficjalnego państewka w Mołdawii, pełnego radzieckich symboli władzy. Strełkowa usunięto po cichu ze stanowiska dowódcy DRL po tym, jak należący do linii Malaysian Airlines samolot pasażerski został zestrzelony pociskiem wojskowym nad wschodnią Ukrainą w lipcu 2014 roku, a jego 298 pasażerów i członków załogi poniosło śmierć.

Nadieżda Tołokonnikowa z kolektywu Pussy Riot w liście do Slavoja Žižka napisanym w czasie odbywania przez nią kary w obozie pracy w Mordowii cytuje rosyjskiego filozofa polityki i religii Nikołaja Bierdiajewa:

Prawda jako coś, co dokonuje wtargnięcia i narzuca mi swoją władzę – coś, w imię czego mam wyrzec się wolności – jest wytworem wyobraźni: prawda nie jest niczym zewnętrznym, jest drogą i życiem. Prawda jest duchowym podbojem; daje się poznać tylko w wolności i poprzez wolność.

Bierdiajew pisał w *Prawdzie i objawieniu*, że „prawda jest nie tyle czymś obiektywnie danym, co raczej twórczym osiągnięciem. Twórczym odkryciem, a nie odzwierciedloną wiedzą o przedmiocie lub istnieniu. Prawda (...) jest twórczym przemienieniem rzeczywistości”.

W postmodernizmie stosowanym, ten psychoanalityczny projekt ulega zawłaszczeniu jako technika geopolityczna stosowana na wyjątkowo niebezpiecznym i zdradliwym skrzyżowaniu polityki i estetyki. Geopolityka, której fundament został już raz, choć może nie na zawsze określony podziałem planety na państwa narodowe, zdaje się być obecnie rozrywana nie do końca niespodziewanym, lecz nigdy dotychczas tak dotkliwym, nieustannie potężniejącym reżimem, w którym wizerunek jest walką, ale także sztuką.

Rosja najechała na Krym i odebrała go Ukrainie na początku 2014 roku. Choć telewizja RT koncentrowała się dotychczas na wydarzeniach w Stanach Zjednoczonych, wydarzenie to zmusiło ją do zwrócenia uwagi także na Rosję. Wysyp historii o zaistniałym konflikcie mieszał się z wybuchowymi, internetowymi *viralami*, takimi jak *Njasz Mjasz* Enjoykina, czyli wielki hit YouTube’a, w którym mianowana przez Rosjan nowa prokurator generalna na półwyspie Natalia Poklonskaja ukazana została jako postać z japońskiej mangi. Muzycznie, *Njasz Mjasz* reprezentuje trudny do zniesienia turbo pop w typie, jaki można usłyszeć w rosyjskich centrach handlowych, na basenach, a nawet w parkach. Przeszywane otworami po kulach i ociekające krwią wideo powraca nieustannie do kulminacyjnego momentu, w którym Natalia uśmiecha się i wypowiada dziecinne zdrobnienie swojego imienia „Njasz Mjasz”. Telewizja RT doniosła, że film z panią prokurator zawładnął internetem w Japonii. Strój Natalii przeistoczył się w mundurek pensjonarki; jej oczy stały się wielkie jak talerze, a podbródek i usta skurczyły się do dziecięcych rozmiarów. Uzbrojona w miecz, walczyła z potworami.

Eating Glass: The New Propaganda Metahaven

Imagine a Louis Vuitton pattern. Now imagine the shapes of the pattern, each of them, slowly curling into question marks. Imagine that pattern being printed across reality. Everything occurring in spacetime becomes a luxury handbag of question marks. There wasn't enough of a budget to visualize this in *After Effects*, so you'll have to use your imagination.

The philosopher Jacques Ellul once wrote that “nothing is worse in times of danger than to live in a dream world.” But he added that “propaganda is a good deal less the political weapon of a regime ... than the effect of a technological society that embraces the entire man.” Propaganda overlays reality with an interface that dominates and kills what it was supposed to mediate.

The emergence of a global communications grid in which we are all broadcasting mirrors the decline of an order in which we might agree on what to say. At least for a brief part of modern history, geopolitics were organized around systems of multilateral collaboration. These systems tried to work with the many realities that feed into complex problems. But this approach is disintegrating.

As the billionaire philanthropist George Soros asserts in *The New York Review of Books*, “international cooperation is in decline both in the political and financial spheres.” Pankaj Mishra writes in the *Guardian* that a “world organized for the play of individual self-interest looks more and more prone to manic tribalism.” Pope Francis is currently fighting climate change more compellingly than any international organization in recent history. That's *a*lso a sign of the deterioration of an international order that ought to take action but can't anymore. The return of the quasi-medieval agency of the papacy (granted, for a progressive cause) casts light on a creeping feudalism to which we concede to ourselves more

and more openly, saying that “this is the way the world works.”

The post-1945 European ideal of interstate compromise has declined into stale protocol, algorithmic governance, robotic decision making, and technocratic dead stares. An attempt to dramatically reduce the unpredictability of politics has resulted in near-complete standardization, giving way to the technocrat as the posthuman Ghost Rider of permanent austerity.¹ This is the approach by which the European project has been brought to its knees. Not by Russia or ISIS, but by the EU’s own financial clerks and clerics.

The recent and ongoing drama around Greece, Germany, and Europe is a good example of the state of propaganda today. In this drama there are multiple narratives that lay claim to the same events, places, and people. The narratives do not share the same explanations; they could well be conceived on different planets. But they lay claim to the same things, like “filter bubbles,” inside of which everything is a coherent narrative—just please don’t leave the bubble.²

In the saga, Germany did everything right; its “moralizing sermons” and “obsession with rules” (*The Economist*) amount to a universe where everything can be explained according to regulations that only Germany can live up to. This logic may have devastating consequences when followed to its ends, where it is imposed to discipline and punish disobedient fellow eurozone members. Such was the Draconian surrender package demanded of Greece on the eve of July 12, 2015, which amounted to a declaration of financial war by Europe’s most powerful economy—in Merkel’s words, to restore “the most important currency: trust.”

Months earlier, German satiricists seamlessly after-effected and post-produced former Greek finance minister Yanis Varoufakis giving the finger to Germany in a video that had been originally broadcast on the country’s public television channel. Explained as satire, this hoax was allegedly intended as a liberal provocation of right-wing *Bild* columnists,

yet it was also remarkably suited to Germany's own ideological Oculus Rift. Superior control of digital tools could present an "as such" technological, even "technocratic," augmented reality to Varoufakis and Greece, in which the Germans assumed total control over the Greek image: a colonial gesture of software superiority, by wealthy hipsters, at the expense of a struggling edge of the eurozone. Also, the middle finger would excuse the audience to forget Varoufakis' arguments about the EU's austerity policies. After the manipulated video went viral, Varoufakis had to publicly deny he did it. He was forced to say "It's fake." And it was.

A case in point in the overthrowing of the multilateral order was the 2003 US- and UK-led invasion of Iraq. The campaign was legitimized with fabricated evidence of Saddam Hussein's non-existent weapons of mass destruction.³ Presented to the United Nations as a no-brainer, the invasion abused and ravaged the very idea of "cooperation." The future leadership of ISIS was forged in a US prison in Iraq, where jihadist insurgents and former Iraqi Baath Party officials were detained together. A White House aide told a journalist that "we're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you are studying that reality we'll act again, creating other new realities, which you can study, too."

If ever more entities in the geopolitical realm refuse to take off their augmented reality mediashades, how do their dream worlds get inscribed into other people's realities, physical spaces, and political geographies? The political theorist James Der Derian hinted at such questions when he predicted the emergence of "temporal, perceptual wars," exploring "not just the traditional boundaries of international relations but also the inadequately mapped boundaries between self and other, inside and outside, war and peace."

The internet began to fill in for the multilateral world order. Information technology was seen as a distributor of freedom, and its programming language was written by the West. It wasn't about negotiating with authoritarian countries anymore, but about the spontaneous conversion of their populations

into liberals. For example, in 2009 the US State Department asked the microblogging platform Twitter to postpone its scheduled maintenance, so that Iranian political protests could keep relying on the service.⁴ A 2010 speech by US Secretary of State Hillary Clinton became the official false start of the internet's takeover of internationalism. Stone-faced, Clinton professed that censors around the world were furiously erasing her words from the historical record.

The political changes aided by information technology were assumed to fall well within the scope of internationalism. Revolutions were named after (usually vivid) colors, or after Facebook and Twitter. With McLuhanian automation, the communication tools used during uprisings were regarded not merely as the *medium* but also as the *message* of these events. The technology was mistaken for political content.⁵

As the Egyptian journalist Lina Attalah explains,

In the rare instance where content is addressed, it is to mark your political identity. So you find maps showing how many Islamists, versus how many liberals, versus how many leftists are in a given country. We also make fun about how we have been turned into dots on these maps and how there is no interest in understanding more deeply what these dots are, because that's not the work of techies but probably that of the humanities, which are not as integrated in the study of the internet as they should be.⁶

In 2005, the German synth-pop band Propaganda reformed. In the same year, the Kremlin-owned news channel RT started broadcasting. YouTube, the world's largest online video platform, was founded in 2005. It was purchased by Google a year later.

By 2005 Russia's frozen conflicts around former Soviet states had already created semi-permanent geopolitical black holes. Places like Transdnistria, Abkhazia, and South Ossetia prowled into the world map. Expulsions of delinquent oligarchs and power plays with fossil energy were in progress. In an address to the Russian Federal Assembly, Vladimir Putin called Russia a "major European power." More recently, the idea has emerged that Russia should be considered a

superpower. The 2014 annexation of Crimea and the pro-Russian uprising and civil war in eastern Ukraine are seen as litmus tests for the new order that Putin wants.

Western scrutiny of this order involves a narrow band of key words, repeated at each verdict. Terms like “corruption,” “mafia,” and “psychological warfare” may be useful catch-all epithets to describe Putin’s regime, but their frequent usage can also prove to be counterproductive. For example, the RT news channel, formerly called Russia Today, has started to pride itself on being labeled a propaganda machine, intent to shatter what it considers to be illusory beliefs about objective, fact-based news media. But how did RT get there? Its self-explanation hinges on the 2003 Iraq invasion, when Western politicians who lied to the public were endorsed by a fawning press corps. This calls for a Russian-controlled mainstream medium that can act as an adversary to Western power, incessantly challenging its every move. Putin’s “ownership” of the narrative is confirmed by RT host Peter Lavelle, who calls the Russian president “the face of global resistance against Western hegemony.”⁷

The crucial element of this story is that propaganda has transformed from a repetitive, monotonous drone of easily discernible falsehoods into a theater of endless questioning. Chameleonic criticality, skilful provocation, and incessant subversion have taken the place of the singular narrative of the despotic OneState.⁸ Dmitry Kiselyov, a Russian spin-doctor and state television boss, proposed that “objectivity does not exist.” He told the RIA Novosti news agency that “there’s not one publication in the world that’s objective. Is CNN objective? No. Is the BBC objective? No. Objectivity is a myth, which they propose to us and impose on us.”

Timothy Snyder, a history professor at Yale, compares the Russian strategy to “applied postmodernism.” Events are unpredictable and unstructured, and can be considered in various ways. But there is no way they can be fully accounted for by a single interpretation. Postmodernism becomes pragmatism in the concept of *maskirovka* or “masking”—plausible deniability,

something essential for Moscow’s hidden-yet-obvious involvement in the conflict in Ukraine.

Propaganda is an art that undermines through a process of endless seeking. It is an extreme sport, like bungee jumping off the high-rises of reality itself, and pursued for its own sake. The quest isn’t linked to a wish for clarity. On the contrary, it aspires to a spiritual admission of the human condition. People with power first act as gods, hiding some facts and exaggerating others. Then they retreat to their mere humanity and claim that no one can know.

In Andrei Tarkovsky’s 1980 psycho-philosophical science-fiction drama *Stalker*, the character known as the “Writer,” after arrival in the “Room” at the heart of the sentient, post-apocalyptic “Zone,” concedes that “There’s no such thing as facts, especially here.” In a scene that was eventually dropped from Tarkovsky’s 1983 *Nostalgia*, the protagonist tells two Italian women a story over lunch about Russians eating glass, to prove their “ability to do anything and everything.” There’s a similar plot at work in the new propaganda. Instead of in the literary and cinematic imagination, it is playing out in a war. The Russian soul was hijacked by a Schmittian endgame.

In an obscure Russian video available on YouTube, two middle-aged men sit at an office table discussing the state of play in Ukraine. They agree that Putin has taken a cowardly turn from the great war he ought to have launched there. He should have pushed for Novorossiia, a pixelated retro-accelerationist motherland with its own YouTube channel, comprised of the Luhansk and Donetsk *oblasts* in eastern Ukraine. But he didn’t. The men concur that Ukrainian citizens are being exposed to a brainwashing experiment by the state television, and as a result are turning into zombies. One of the men admits that while watching Ukrainian television he began to exhibit signs of zombification, involving such feelings as regret and sorrow. He then switched off the television set and felt much better.

That man is Igor “Strelkov” Girkin, former commander-in-chief of the armed forces of the Donetsk People’s

Republic, an unrecognized territorial entity that formed as part of the pro-Russian uprising in Ukraine's industrial east. Strelkov, who has been photographed in medieval battle attire and whose hairstyle resembles that of a nineteenth century cavalry officer, was already involved in setting up Transdnistria, a semi-official mini-state in Moldova that is covered in Soviet insignia. Strelkov was quietly removed from Donetsk command after a Malaysian Airlines commercial airliner was downed by a missile over eastern Ukraine last July, killing all 298 passengers and crew.

In a letter to Slavoj Žižek, Pussy Riot member Nadya Tolokonnikova, writing while incarcerated in a labor camp in Mordovia, cites the Russian political and religious philosopher Nikolai Berdyaev:

Truth as an object which intrudes itself and wields authority over me—an object in the name of which it is demanded that I should renounce freedom—is a figment: truth is no extraneous thing; it is the way and the life. Truth is spiritual conquest; it is known in and through freedom.⁹

In his *Truth and Revelation*, Berdyaev wrote that “truth is not something given objectively, but rather a creative achievement. It is creative discovery, rather than the reflected knowledge of an object or of being. Truth ... is the creative transfiguration of reality.”¹⁰

In applied postmodernism, this psycho-philosophical quest comes to be appropriated as a geopolitical technique at a particularly perilous and seductive intersection of politics and aesthetics. Geopolitics, once determined, but perhaps never predictably, by a “rulebook” written by the division of planetary surface into nation-states, seems now torn by a not-unprecedented, but never so intensely experienced, steadily escalating regime in which the image is the fight and the image is also art.

Russia annexed the Crimean peninsula from Ukraine in early 2014. While RT had so far directed its attention to events in the United States, it now had to turn its gaze to Russia. A sprawl of stories about the ensuing conflict was mixed with explosive viral videos such

as Enjoykin’s Nyash Myash, a massive YouTube hit featuring the Russia-appointed Crimea prosecutor general Natalya Poklonskaya rendered in Japanese manga. Nyash Myash is built around an agoniz- ing turbo pop track of the type that in post-Soviet Russia could be heard in shopping malls, swimming pools, and even parks. Shot through with bullet holes and splattering blood, the video always returns to the same fragment where Natalya smiles and says a teeny- weeny diminutive of her name: “Nyash Myash.” RT reported that the prosecutor had become an internet sensation in Japan. Natalya’s attire transformed into a boarding school uniform; her eyes grew to saucers while her chin and mouth shrank to those of a young child. She wielded her sword at monsters.

1 In multilateral technocracy, the unelected finance expert has emerged as an ideal-type politician, binding each and every part of the system—including fiscal and monetary governance—to strictly-obeyed standards and rules. Technocratic governance, as a political model, can only with great difficulty hold out against the Schmittian lure of the friend-enemy construction exploited by the right-wing populists. Worse, it can, as the Greece-Germany example demonstrates, itself become the vehicle of such a dynamic: financial rules and regulations are then used to “mentally waterboard” (the Guardian) the disobedient country, crossing a line from conditions to sanctions. For all its obsession with protocol, technocratic governance can’t offer its members a spiritual and ideological unity which binds them to unwritten rules of mutual ethics, care, and loyalty. In the end, technocracy is a dream world without anything to dream of.

2 Yanis Varoufakis, Greece’s former finance minister, reported of his confrontations with the Eurogroup that was handling the Greek loans. When Varoufakis tried to present his and Greece’s ideas about austerity and debt restructuring, he was “faced with blank stares. It is as if you haven’t spoken. What you say is indepen- dent of what they say. You might as well have sung the Swedish national anthem.”

- 3 A set of counterfeit documents, purportedly belonging to the government of Niger, were key. These documents, which suggested that Saddam Hussein was buying uranium in the African country, were faked so badly that CNN said about them that they could not have been produced by a Western intelligence agency.
- 4 Concurrently the US and Israel created an advanced digital weapon against Iran that did the exact opposite of “civil society activism.” Stuxnet traversed the web from a set of spoof football domains, delivering its lethal piece of code to the computers controlling Iran’s Natanz nuclear reactor (which was, thankfully, protected by anti-aircraft guns). The last leg of Stuxnet’s journey from the web to the reactor’s control panel was by USB key.
- 5 Planetary-scale computation does not discriminate according to intent or content. Its usage does not reveal anything of the like. This lack of discrimination is emphasized in digital tools like Dark Wallet, an anonymized and encrypted “wallet” for the Bitcoin crypto-currency. Dark Wallet takes encryption and privacy as the default zero-point of online and offline existence. Inventions like Dark Wallet, and the even more ambitious system Ethereum, draw on a rigorously objectivized idea of technology as embodied in the block chain, a transaction registry central to Bitcoin which eliminates intermediaries like banks. This disrupts further claims of nation-states, or geopolitics, on the ultimate objective or aim of technology. Dark Wallet’s Amir Taaki defended this principle convincingly, after Dark Wallet became flagged in an ISIS-related blog as a potential instrument for the terrorist caliphate to hide its finances. Taaki explained that, though he didn’t like ISIS, the technology is for everyone.
- 6 Lina Attalah, email to the authors, March 8, 2015.
- 7 See “Putin answering Peter Lavelle,” RT excerpt.
- 8 The OneState is a fictional sovereign entity in Evgeny Zamyatin’s 1928 science-fiction novel, *We*. It is an all-knowing authoritarian government led by an all-seeing “Benefactor.”
- 9 Nadeshda Tolokonnikova, *Comradely Greetings: The Prison Letters of Nadya and Slavoj*, (London: Verso, 2014), 40.
- 10 Nikolai Berdyaev, *Truth and Revelation: Prolegomena to the Critique of Revelation* (Istina i otkrovenie. Prolegomeny k kritike otkroveniia), trans. R. M. French (New York: Harper and Bros., 1953), 14.

„Jeżeli kradnę jedzenie, to tylko z dużych sieci.”

Natalia Sielewicz w rozmowie z Andrew Normanem Wilsonem i Brace Brace (czyli Anniką Kuhlmann i Christopherem Kulendranem Thomase)

Natalia Sielewicz

Niedawno zobaczyłam w moim newsfeedzie artykuł z dość prowokacyjnym nagłówkiem:

„Czy musisz być bogaty, żeby zostać artystą?”

Nie da się ukryć, że rosnące koszty utrzymania w metropoliach sztuki takich jak Londyn czy Nowy Jork, coraz wyższe opłaty za edukację, nieodpłatne staże i niskie płace determinują perspektywę sukcesu lub zadłużenia.

Wasz język wizualny i strategie artystyczne ujawniają niejednoznaczność tego, jak przesyt i estetyczne przyjemności epoki późnego kapitalizmu przenikają kulturę i życie codzienne. Korzystacie z obrazów znanych przeciętnemu konsumentowi, reklam, strategii marek i globalnych korporacji, ale też zawłaszczacie te mechanizmy w kreatywny sposób. Opowiedzcie proszę, w jaki sposób te siły i idiomy wizualne przenikają waszą twórczość. Czy przyjęcie modelu biznesowego pomogło wam poradzić sobie emocjonalnie z przetrwaniem w świecie?

Christopher Kulendran Thomas

Sztuka współczesna to machina reprodukująca nierówności. Dochody i przywileje skupione są w rękach małej grupki, kosztem rzeszy innych ludzi. To mikrokosmos, który pozwala zrozumieć mechanizmy strukturalnego wyzysku.

Możliwość uzewnętrznienia niektórych napięć napędzających globalizację pozwoliła mi skonfrontować się z problemami, z którymi się zmagam – różnicą pomiędzy pochodzeniem

mojej rodziny a uprzywilejowanym życiem, które prowadzę dzisiaj jako artysta.

Andrew Norman Wilson

Te siły i idiomy przeniknęły praktycznie wszystko w naszej biosferze i poza nią, więc posługiwanie się nimi jest bardzo naturalne. Wywodzę się z tradycji filmu dokumentalnego i aktywizmu, więc starałem się znaleźć sposób, aby zaadaptować wizualny wymiar tożsamości korporacyjnej bez wcielania w życie towarzyszącej jej ideologii. Wpłynęły na mnie idee z *Praktyki życia codziennego* Michela de Certeau. „Peruka” (*la peruca*) to taktyka oporu, która wygląda z pozoru jak ciężka praca. To, o czym pisze de Certeau, przypomina raczej sposób działania wirusa komputerowego niż rewolucję. Ale szczerze mówiąc, nie jestem w stanie ocenić czy jest w dalszym ciągu skuteczna, czy tylko prowadzi do tworzenia jakichś manufaktur sztuki krytycznej. Miałem wrażenie, że moje projekty przynoszą korzyści i poczucie “wolności” głównie mnie samemu i przyciągają do mnie osoby, które myślą podobnie jak ja.

Annika Kuhlmann

Dla Brace Brace istotnym punktem wyjścia jest sposób komunikowania marki artystycznej. Współcześnie korporacje i znaki towarowe, tak jak kiedyś literatura i sztuka, mają ogromny wpływ na nasze postrzeganie świata. Subkultury to często kultury konkretnych marek, które padły ofiarą działań wywrotowych. Budują tożsamości poprzez obieg memów i znaczących. Nasze wyobrażenie o przyszłości kształtują prognozy ambitnych start-upów.

CKT

Kontekst sztuki potraktowany jako pole medialnego przekazu może dostarczyć możliwości, dzięki którym komunikacja korporacyjna czy polityczna potrafić będzie przyjąć formę głębszą i bardziej złożoną niż pozwalają na to standardowe formy reklamowe. Takie podejście wymaga potraktowania pola sztuki jako elementu większej sieci – widzę w tym

radikalny potencjał zrozumienia sztuki nie tylko pod kątem interpretacji a przede wszystkim cyrkulacji.

Jak zatem kultura wizerunku i marki wpływa na wasze codzienne artystyczne decyzje?

AK

Profesjonalizacja funkcjonowania artysty w świecie wymaga dziś przyswojenia całego wachlarza metod biznesowych i przemiany siebie samego w markę, której podporządkowuje się całe swoje życie. Rynek pożąda autentyzmu, który oczywiście jest konstruktem, ale totalność marki artysty podtrzymuje ten mechanizm. To prowadzi do rozmaitych napięć emocjonalnych, bo całe twoje istnienie jest przeobrażane w produkt. Zawłaszczanie formy i mechanizmów komercyjnej marki jest sposobem radzenia sobie z tymi napięciami. Zamiast budować i utowarowiać swój artystyczny wizerunek, sprzedaję produkt.

Kiedy byłam małą, chciałam być astronautką. Patrząc na to z dzisiejszej perspektywy, zastanawiam się czy nie chodziło w tym o przyspieszenie momentu ucieczki, o wewnętrzną potrzebę oddalenia. Jest wiele pytań. W jaki sposób masowa komunikacja może na dłuższą metę kształtować społeczeństwo i wizje przyszłości? Czy korporacje mogą rozwinąć się w takim kierunku, aby skonfrontować się ze swoimi zadaniami i stać się bardziej odpowiedzialne?

ANW

Dla mnie podejście, w którym sztuka po prostu ma coś ujawnić poprzez mimesis nie sprawdza się na dłuższą metę, ponieważ traktuje ona twórczość artystyczną jako demonstrację wiedzy w sposób mniej skuteczny niż może to mieć miejsce na innych polach. Świat sztuki po prostu nie ma zasobów ani infrastruktury, aby rywalizować z działaniami pozaartystycznymi. Większość projektów tego typu przypomina słabą satyrę albo nie-sztukę.

Ponadto, rozumienie sztuki poprzez jej cyrkulację wciąż wymaga interpretacji, i to w większym stopniu, niż w przypadku zwykłego malarstwa. „Obrandowane” dzieło sztuki konceptualnej ma zastępować argument retoryczny albo “umowę społeczną” na temat znaczenia tego dzieła. Tymczasem doświadczonego odbiorcę grawerowana szyba samolotowa, którą wykorzystuję w swojej instalacji albo luksusowe koło ratunkowe (praca Brace Brace) mogą rozbawić albo dać mu mylne wrażenie, że zachodzi jakaś zmiana. Prawdziwe procesy konsumpcji dzieją się gdzie indziej – miliard otyłych ludzi wlewa w siebie płyny rozpuszczające ciało z plastikowych butelek, snując się po betonowych pustkowiach w stalowych pojazdach napędzanych kopaliną. Dla ludzi, którzy naprawdę chcą sprzeciwić się neoliberalnej hegemonii, uczestnictwo w wystawie jest stratą czasu.

CKT

Zamiast *sprzeciwiać* się temu, co Norm nazywa “neoliberalną hegemonią”, uważam, że sztuka współczesna jest najskuteczniejsza, kiedy tę neoliberalną hegemonię *konstruuje*. Myślę, że jego analizie umykają subtelności tego, co zachodzi poza prezentacją w galerii. Myślę, że ta operacja artystyczna może zostać w pełni doceniona, jeśli zostanie ujęta w kontekst szerszego obiegu, niż tylko w momencie kontaktu z pracą na wystawie.

AK

Tak, ale takie założenie opiera się na przekonaniu, że istnieje obieg, który wykracza poza świat sztuki współczesnej. A jeśli przyjmujemy, że świat sztuki jest siecią wykształconych, inteligentnych, ambitnych ludzi, którzy mają ideały i wizję przyszłości, krytycznie patrzą na to, co się dzieje, a nawet są w stanie krytycznie spojrzeć na siebie i własne fałszywe przekonania, to czy ten świat, dysponujący globalną infrastrukturą i pieniędzmi, nie powinien przekierowywać tendencji z systemu na zewnątrz zamiast odwrotnie?

Rodzaj praktyk, o których tutaj mowa to dobry

punkt wyjścia do mariażu sztuki z produkcją wiedzy na innych polach. Jaki więc potencjał ma wychodzenie poza pole sztuki, na którego straży stoi krytyczność, ironia i działania pokazowe, aby zrozumieć zadania sztuki w kształtowaniu rzeczywistości? Sztuka stale mnie zawodzi, tak samo jak ludzie o mentalności, w której wszystkie chwytły są dozwolone.

Powróćmy jeszcze do tematu cyrkulacji. Na pierwszy rzut oka wasze prace wydają się napędzać alienujące tendencje kapitalizmu. Gdzie widzicie swoje miejsce między produkcją sztuki krytycznej a afirmacją komercji?

CKT

Produkcja sztuki krytycznej ustanawia moim zdaniem krańcowe standardy afirmacji komercji. Tak zwana “krytyczność” to niezbędne kryterium, aby znaleźć się na szczycie rynku sztuki, a luksusowe marki, takie jak Brace Brace, rozumieją, w jaki sposób sztuka ustanawia najwyższy paradygmat wyrafinowanej konsumpcji.

ANW

Jeżeli kradnę jedzenie, to tylko z dużych sieci. Ich pracownicy zwykle nie utożsamiają się z firmą, a własność oraz zasoby takiej sieciówki jawią mi się jako abstrakcyjne. Mam zasadę – może to przesąd – żeby zawsze coś kupić, kiedy idę kraść, żeby nie zwiewać tak po prostu ze sklepu. Zwykle kradnę najdroższy ser. Myślę, że to dobra analogia.

AK

Sztuka współczesna zwykle ukrywa swoją immanentną komercyjność, jak również komercyjność idei, filozofii, życia pod przykrywką produkcji sztuki krytycznej. “Krytyczność” stała się kryterium rynkowym dla najsilniejszych marek artystycznych. Popatrz na Ai Wei Weia – kompletnie utowarowił swoje stanowisko polityczne. Działa w jakimś wyobrażonym niezależnym świecie, a jednocześnie jest liderem w obiegu zachodniej sztuki współczesnej, której używa jako strategii faktycznego poszerzenia

rynku sztuki w Chinach. Ai Wei Wei w niesamowity sposób stał się projekcją zachodniego ideału walki o “wolność intelektualną”. Walka o “wolność poruszania się” i “wolność ducha” służy za neoliberalny wzorzec dla rosnącej w siłę chińskiej klasy średniej. Jest zoptymalizowany, aby przemawiać do szerokiej publiczności, szczególnie do lewicowych intelektualistów, poprzez figurę artysty w areszcie domowym.

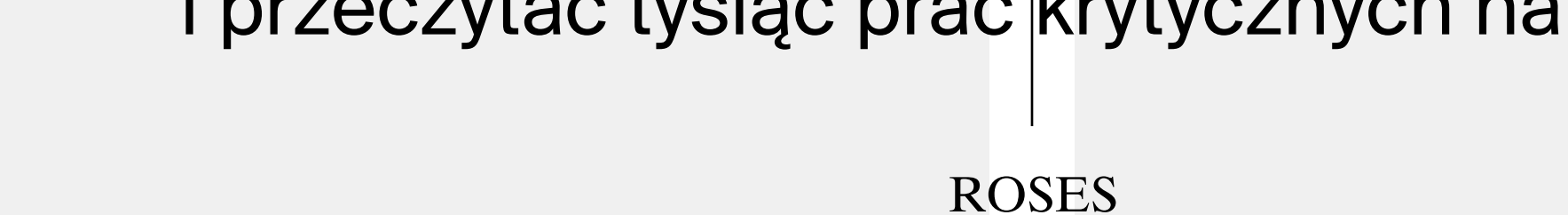
Jeśli więc szukamy w polu sztuki przestrzeni, która może zyskać przewagę nad alienującymi tendencjami kapitalizmu, to myślę, że nie znajdziemy jej w sztuce krytycznej. Krytyczność od dawna uchodzi za najwyższe kryterium w sztuce, co umacnia hipokryzję i wyzysk – ten nurt jest w samym centrum debaty, a udaje niezależny komentarz z perspektywy peryferium. O wiele bardziej interesuje mnie kreowanie marki, która może osiągnąć sukces poza światem sztuki i w której efemeryczna wartość sztuki współdziała z faktycznymi właściwościami produktu i jego obiegu cyrkulacji.

Norm mówił o kradzieży – to przypomniało mi o fragmencie “This is not a programme” i chyba też “Bloom”, gdzie francuski kolektyw Tiqqun pisze o doświadczeniu kradzieży jako jednym z ostatnich doznań, kiedy możemy poczuć, że żyjemy mimo funkcjonowania w opresyjnym systemie.

“Czasami, kiedy jestem w supermarkecie, nie kradnę niczego; może jestem za słaby, a może leniwy, i niekradzenie jest wygodniejsze. Niekradzenie oznacza zniknięcie wewnątrz systemu, poddanie się mu, aby uniknąć przemocy, która jest jego fundamentem: przemocy między ciałem a agregatem pracowników, ochrony, może nawet policji. Kradzież zmusza mnie, abym stał się obecny, uważny, aby wyeksponować się tak, że czasem staje się to wręcz nieznośne. Kradzież zmusza mnie do myślenia o własnej sytuacji. Czasem nie mam siły. Wtedy płacę; płacę, aby zaoszczędzić sobie spotkania z systemem i jego wrogą rzeczywistością. Płacę za prawo do

Przyptyw adrenaliny powoduje autentyczną reakcję, moment superświadomości, który umożliwia opór i zmianę.

Ostatnio widziałem stoisko w księgarni prezentujące ranking najczęściej kradzionych książek. Kiedy zobaczyłem, jakie tytuły się tam znalazły, podniosło mnie to na duchu.



ANW

Jeśli chodzi o krytykę, możemy napisać i przeczytać tysiąc prac krytycznych na temat

tego, że kapitalizm jest zrobiony z farby, wody i syropu kukurydzianego, ale marka, smak i całościowe doświadczenie będą mieć większą siłę oddziaływania niż tysiąc prac razem wziętych. Produkt osiąga sukces dzięki formalnym właściwościom i uważam, że skuteczna krytyka musi być formalna, jeśli chce zagrać według reguł świata sztuki.

Palahniuk i Ellis to zrozumieli, tak samo, jak rozumieją techniki literackie. Oni nie ukazują jedynie połączeń pod i pomiędzy rzeczami, robią coś więcej, niż tylko przyswajają sobie komercyjne strategie, aby zaserwować krytykę w ironiczny sposób. Wiedzą, jak zmienić magiczne sztuczki w coś odrażającego. To wszystko jest głębsze niż tylko relacje na poziomie ekonomicznym. Zmiana nastąpi, jeśli wnkniesz w “system nerwowy”.

AK

Żółwie rzeczywiście jedzą ślimaki. Ale rozwinięty globalny kapitalizm tworzy strukturalne nierówności, które niekoniecznie zbiegają się z tradycyjnymi liniami klasowymi. Myślę, że prekaryzacja niematerialnej pracy nie ma zbyt wiele z dawnym podziałem klasowym. Walka oczywiście istnieje, ale stała się bardziej złożona.

CKT

Zgadzam się, muszę tylko dodać dwie rzeczy. Po pierwsze, walka klas: jeśli sądzimy, że nie ma technologicznych ograniczeń dla automatyzacji pracy, to trzeba przygotować się na wyzwania dla lewicy oderwane od świata pracy. Po drugie, a propos żółwi i ślimaków: zeszłego lata zamknąłem dwa duże ślimaki razem z moim żółwiem. Nie zostały zjedzone – kiedy wróciliśmy z weekendowego wyjazdu, zobaczyliśmy, że żółw dziwnie pływa, a jedna z jego nóg utkwiała w muszli ślimaka. Musieliśmy poświęcić ślimaka, żeby uratować nogę żółwia. Nie trzymamy już ślimaków w akwarium.

Czy sądzicie, że sztuka jako instrument finansowy może zostać zreorganizowana drogą

komercyjną dla progresywnych i rewolucyjnych celów?

ANW

Myślę, że różne próby na tym polu tylko ułatwiają drogę dalszej komercjalizacji, nawet pomimo odmiennych zamiarów. Prawdziwy potencjał tkwi nie w reorganizacji, a w dezorganizacji sztuki. To niekoniecznie musi oznaczać niekomercyjność. Chodzi raczej o to, żeby przekazać widzowi coś więcej niż może to zrobić teoria albo dziennikarstwo.

CKT

Wydaje mi się, że zinstytucjonalizowana sztuka zawsze spełniała oczekiwania rynkowe. Innowacje tokańskich bankierów przyczyniły się do rozwoju włoskiego Renesansu. W ostatnim ćwierćwieczu tzw. sztuka współczesna stała się doskonałym wyrazem gospodarczej liberalizacji – wolność interpretacji jest nieskończenie otwarta, a wszelkie kryteria indywidualnie rozproszone, aby prywatyzować zyski i uspołeczniać ryzyko. W związku z tym, najsilniej dyskutowane konsekwencje działań artystycznych to te, które dotyczą indywidualnej interpretacji.

Tymczasem sztuka działa skutecznie na rzecz różnych działań strukturalnych, np. globalizacji, dzięki swojej quasi-dyplomatycznej roli, czy przebudowy miast na całym świecie. Dobrze sprawdza się też w tworzeniu prototypów skrajnych form uprzywilejowanego stylu życia oraz wyzysku w pracy niematerialnej. Tego rodzaju działania strukturalne zwykle spychane są na boczny tor na rzecz dyskusji o “krytyczności”, tak jakby konsekwencje dla osobistej interpretacji odbiorcy były jedynymi wartymi rozważania. Mam wrażenie, że ich faktyczna waga jest niewielka.

AK

Obecnie interesują mnie dwie strategie wyjścia. Widzę potencjał w tym, by sztuka wyszła poza sferę świata artystycznego, aby krytycznie przekształcać rzeczywistość poprzez działania strukturalne, a nie pozorowała krytyczność

z dystansu. Zatarcie mitycznej różnicy między sztuką a komercją, ale też sztuką a popkulturą, to ruch w tym kierunku.

Jednocześnie myślę ostatnio sporo o potencjale, jaki daje zabawa. Zabawę rozumiem jako dynamiczny proces naturalnie rozwijającej się twórczości i eksperymentu. Uczestnicy są w niej równi, nie istnieją tu mityczne podziały, otwiera się więc przestrzeń radykalnej wyobraźni. Gra, w przeciwieństwie do zabawy, zakłada obecność zwycięzców i przegranych, więc tworzy strukturalną nierówność. Komercjalizacja zmienia wszystko w poważną grę.

Jaka jest więc relacja między sztuką a zabawą, czy jest miejsca na zabawę w sztuce?

AK

Myślę, że zabawa to nieodłączny potencjał technologii sieciowych. Dlatego moim zdaniem hakerzy są lepszymi artystami niż “prawdziwi” artyści. Sztuka jest tam, gdzie jest zabawa – może w ogóle poza polem sztuki współczesnej.

ANW

Twierdzenie, że sztuka zawsze spełniała oczekiwania rynku, to duże uproszczenie, metafikcja oparta na zmyślonym przekonaniu, które przesłania faktyczne, znane warunki, w których przedmioty są produkowane, krążą w obiegu i zostają włączone w teorię ekonomiczną. Zdecydowałem się zostać artystą, nie teoretykiem, bo interesuje mnie nie tylko to, jak działa świat marzeń i w jaki sposób marzą ludzie, ale chcę też wejść w ten świat i zmieniać go.

Zabawa to świetne słowo. Sztuka pozwala mi odnosić się do świata w sposób niekonceptualny. Być może gdy mówimy o sztuce, kładziemy nacisk na indywidualny odbiór (wolę to słowo od słowa “interpretacja”, bo nie chcę ograniczać działania sztuki do sfery epistemologii), bo to wszystko, w czym tak naprawdę uczestniczymy. Nie ma spojrzenia znikąd, metajęzyka, jesteśmy wpłątani

w coś wraz z rzeczami, które nie są ludzkie,
jesteśmy tam razem i osobno.

CKT

Problem z zauważaniem złożoności, a nie wzorów, form i struktur organizujących całość polega na tym, że pomijamy historyczną specyfikę naszych czasów. To kuszące, żeby traktować sztukę współczesną ahistorycznie, w kontekście nieskończonych możliwości i złożoności. Ale ten mit łatwiej zauważyć z dystansu.

Na przykład w Sri Lance, skąd pochodzi moja rodzina, rynek sztuki współczesnej powstał dopiero sześć lat temu na skutek liberalizacji ekonomicznej, która nastąpiła po ludobójstwie z roku 2009. Elementy nowego dobrobytu, jak sztuka współczesna, służą w retrospektywie jako usprawiedliwienie dla przemocy, na bazie której ten dobrobyt się rozwinął. Widać tu w mikroskali działanie sztuki współczesnej na froncie globalizacji i jako wyraz ekonomicznego liberalizmu. Z dystansu łatwiej potraktować sztukę współczesną jako gatunek historyczny, który być może właśnie gaśnie.

AK

Nie jestem pewna, czy sztuka współczesna może cokolwiek odkryć, na pewno skończyła się w pewnym stopniu. Polityczny i społeczny potencjał, o którym mówi Natalia, i którego nauczyliśmy się oczekiwać od sztuki współczesnej jest dziś obecny w innych dziedzinach – wśród hakerów, na youtube, wśród innowacyjnych przedsiębiorców, w organizacji form wspólnej usieciowionej zabawy. Mogę jednak sobie wyobrazić, że sztuka współczesna będzie jeszcze napędzać siebie sama poprzez innowacje formalne, treściowe i zmienne definicje tego, jak postrzegamy sztukę. To system, który trudno obejść, bo jest metaboliczny i karmi się sam sobą. Być może powinniśmy zmodyfikować swoje oczekiwania i po prostu przyjąć, że będziemy sobie popijać szampana i oglądać operę.

“When I steal food, I only steal from large chains”

Natalia Sielewicz talks to Andrew Norman Wilson and Brace Brace (Christopher Kulendran Thomas and Annika Kuhlmann)

A recent article in my newsfeed had the headline “Do You Have to Be Rich to Be an Artist?” Rocketing housing costs in big art hubs today, precipitous education tuition, unpaid internships and low salaries seem to control an artist’s success – or debt. Your visual languages and artistic strategies reveal the ambiguity of how late capitalism’s excess and aesthetic enjoyment permeate our culture and everyday life. You all make use of visuals familiar to the contemporary consumer – advertising and brand management employed by global corporations – but you also creatively appropriate these very mechanism.

Could you elaborate on how these forces and visual idioms infiltrate your work – and on how that work might infiltrate, in turn? Has adopting a business model helped you emotionally in survival?

Christopher Kulendran Thomas

Contemporary art is a machine for inequality. It seems to concentrate wealth and privilege in the hands of the few and at the expense of the many – so it’s a good microcosm for understanding the mechanics of structural exploitation.

Being able to externalize some of the antagonisms through which globalization is organized has been a way to face up to problems that I had found difficult to address – problems that come from the difference between where my family is from and the privileged life I now lead as an artist.

Andrew Norman Wilson

The forces and visual idioms which you describe have effectively infiltrated everything in our biosphere and beyond, so dealing with them felt appropriate in a way that could almost be described as natural. Coming from a background in documentary and activism, I tried to figure out ways in which I could appropriate the visual identity of corporate commerce without embodying its dominant ideologies. I was really influenced by an idea from *The Practice of Everyday Life* by Michel de Certeau: “La Peruca,” which translates to “wig” and is a tactic for enacting resistance in a way that looks like you are just working hard. What he describes operates more like a computer virus infecting a vast program than a revolution. I’m not so sure what this actually does though – it seemed my projects were mostly just increasing my individual prosperity and “freedom” and connecting me to people who agreed with me.

Annika Kuhlmann

For Brace Brace the starting point is to understand how a brand could communicate as an artist. Today corporations and brands shape our understanding of the world and our place in it in ways that art and literature used to do. Subcultures are often subverted brand cultures, feeding back identities through the circulation of memes and signifiers. Our imagination of the future seems informed more and more by ambitious tech startups.

CKT

Treated as media space, the context of art could offer a space within which corporate or political communication can be done with greater depth and complexity than is possible through standard advertising or communication formats. This requires the site of art to be understood as one node in broader network, which is where I see the radical potential of understanding art in its circulation rather than only in its interpretation.

How does the brand culture affect your artistic decisions?

AK

Being a professional artist requires internalizing all sorts of business operations then embodying your brand to the extent that your entire life is subsumed under the branding operation. The market has a desire for the authenticity of the artist, which is obviously a construct but is sustained by the depth and totality of the artist's brand. I never thought about it in this way, but adopting the form and the business model of a commercial brand is certainly a way to negotiate these pressures: externalizing the branding operation and marketing a product rather than building and commodifying my own artistic persona.

When I was little girl I wanted to be an astronaut. Looking back, I wonder whether that dream was all about the exit velocity, an innate wish to leave. Today I am less interested in the romantic idea of an outside than in embracing the position of the deep inescapable inside. What is the potential of mass communication in constituting and shaping our society and its vision of its future? How can corporations evolve to understand their positions in more interesting, complex and conflicted ways – to take their responsibilities seriously?

ANW

This attempt to understand art as a thing that demonstrates through mimesis typically falls flat because it treats artistic production as a demonstration of knowledge – and therefore reality – in a way that pales in comparison to potentials within other fields. The art world just doesn't have the resources or infrastructure to compete with research outside of it, and most projects I see come off as flaccid satire or not-art: "Why am I reading this while standing in a mostly empty white room near a person with loud shoes?"

Understanding art in circulation through

demonstration is going to require interpretation, and probably a lot more than the usual painting. The branded conceptual art object is designed into existence as a stand-in for a rhetorical argument or an “understanding.” For trained viewers, an engraved private-jet windshield from my work or a luxury life buoy from Brace Brace can cause a giggle and perhaps a delusional belief that real change is being enacted. Meanwhile, the real action of contemporary consumption chugs along. For people who genuinely want to commit their lives to confronting neoliberal hegemony, participating in museum group shows seems like wasted time.

CKT

Rather than *confronting* what Norm calls “neoliberal hegemony,” I think what contemporary art is actually most effective at is *constructing* neoliberal hegemony. Nevertheless, I feel his analysis misses the subtlety of what happens beyond the moment of gallery-bound interpretation. The artistic operation can be appreciated more fully if it’s understood as part of a circulatory trajectory, rather than at the moment that the exhibition is viewed.

AK

Yes, but this is built on the idea that circulation is broader than contemporary art. But if we assume the art world is a network of highly educated, intelligent, ambitious people with ideals and beliefs and visions for this world and its future, with all kind of criticism about what’s going on and even the ability to reflect upon themselves and their own hypocrisy, couldn’t we then reasonably believe that this network of potential, replete with quite a powerful global infrastructure and money, should be a great place to redirect tendencies from the very inside of the system, rather than the outside?

Certainly the kind of practices we are discussing are a good place to start, bridging art with knowledge production in other fields. So what’s the potential in transitioning outside the field

of art, protected by its criticality, irony and demonstrational exercises, in order to embrace its role in constituting reality? Beyond all these people standing around with their “anything goes,” “whatever circulates” mentalities.

Speaking of circulation, at first glance your practices seem to accelerate the alienating tendencies of capitalism. How do you negotiate your position between critical-art production and affirmation of commodity? How might viewers negotiate your results?

CKT

Critical-art production seems to establish the ultimate standards by which commodity is affirmed. So-called criticality is the necessary criteria for the top end of the art market and luxury brands, like Brace Brace and many others, to understand how art sets the highest benchmarks of connoisseurial consumerism.

ANW

When I steal food, I only steal from large chains. The workers are typically less invested in the company, and the ownership of the chain and its resources is an abstraction to me. I have a rule, and maybe it's a superstition, to always buy something alongside all the stolen items so that I don't look suspicious just breezing out the store. I typically steal the most expensive cheese. This all seems like a suitable analogy.

AK

Contemporary art constantly hides its inherent commodification – of ideas, philosophies and lives – under the cover of critical-art production. And “criticality” has become the crucial market criteria for most of the strongest artist brands. Ai Wei Wei has been able to completely commodify his political position by inhabiting an imaginary outside while spearheading Western contemporary art as a mode of resistance and awareness that actually helped the expansion of the art market in China. Ai Wei Wei becomes this amazing field of projection in a Western

democratic fight for “intellectual freedom”; meanwhile this struggle for “free travel” for a “free spirit” serves as a neoliberal ideal for an expanding, increasingly powerful Chinese intellectual middle class, symbolically streamlined for a broader public, especially the intellectual left, in the figure of the artist under house arrest.

To search for a space or a tendency in art that can be leveraged against what you call the alienating tendencies of capitalism, I don’t think we will find it in so-called critical-art production. Criticality has long been the most highly valued criteria in contemporary art, stabilizing it’s hypocritical and exploitative tendencies by claiming an outside position while residing at the core. I am more interested in building a brand that could be successful outside the art market, where art’s ephemeral value is complemented by actual qualities of a product in broad circulation.

Norm’s talking about stealing makes me think of this passage in “This Is Not a Program” and probably also in Bloom, where Tiqqun describe stealing as one of the last sensations of being alive within the apparatus:

“Why, on certain days, at the supermarket, I don’t steal anything; whether because I am feeling too weak or I am just lazy: not stealing provides a certain comfort. Not stealing means completely disappearing in the apparatus, means conforming to it in order to avoid the violence that underlies it: the violence between a body and the aggregate of employees, surveillance personnel, and, potentially, the police. Stealing compels me to a presence, to an attention, to expose my bodily surface to an extent that, on certain days, it is just too much for me. Stealing compels me to think my situation. And sometimes I don’t have the strength. So I pay; I pay for sparing myself the very experience of the apparatus in all of its hostile reality. I pay with my right to absence.”

The rush of adrenalin while stealing can trigger an actual response in the body, a moment of hyper-

awareness that holds the potential for resistance and change.

CKT

This special display in a large-chain bookstore compiled a sales presentation of the most shoptlifted books, according to the store's stockroom figures. I was reassured by the titles that made it into this particular chart.



That includes a fine selection of black humor and irony in postmodern fiction: I see a lot by Palahniuk, American Psycho by Bret Easton Ellis. Have we become too cynical to take a stance and articulate dissent in an old-fashioned way? Does the concept of class struggle have any relevance to you in times of immaterial labor and speculative economies?

ANW

To deny the relevance of class struggle would be like denying that turtles eat snails. But I think it's quite clear that a Marxist conception of class struggle as the primary tool for radical social change is blind to much of what composes socioeconomic relations today.

As for critique, you can write and read a thousand critiques of how capitalism is made of dye, water and corn syrup but branding and taste and overall experience are going to be infinitely more powerful than all of them combined. A product is

successful due to its formal qualities, and I think critique needs to be formal if its going to try to play the art game.

Palahniuk and Ellis understand this, and they understand literary technique. They aren't just showing the wiring underneath or between objects, not just appropriating standard advertising or corporate formats to ironically package critique from within. They figured out how to twist the magic show into something repulsive. Things are much more profound than their economic relations, and transformation happens when you take over something's nervous system.

AK

I'm looking it up and I'm disappointed to say that turtles do indeed eat snails. However, advanced global capitalism produces structural inequalities that are not necessarily along classic class lines. I think the new precariousness of immaterial labor, for example, has little to do with the continuation of former class structures.

CKT

I'd only add two things. First, on the subject of class struggle: if you believe there may be no necessary technological limitations to the types of jobs that can be automated then on a long time-scale it might be necessary to consider a future for the political left that is disentangled from labor. Second, on the subject of turtles and snails: last summer, I put two large snails in with my turtle. The snails didn't get eaten but, on returning from a weekend away, we discovered the turtle swimming very erratically with one foot stuck inside the snail's shell. We had to sacrifice the snail to spare the foot. No more snails in our tank.

Do you believe that art as a financial instrument can be retooled through commercial processes, for progressive and revolutionary aims?

ANW: Many attempts just lubricate the way

for their own commercial processes, even when trying to do otherwise. The real potential for progressive aims in art comes not from a retooling but rather an untooling. This untooling of art is not mutually exclusive to its financialization – yet it should do more than demonstrate what some theory or journalism could tell a viewer.

CKT

It seems to me that art that is instituted as art, historically, has always fulfilled what has been required of it by its markets. Like innovations in Tuscan banking begat the Italian Renaissance in its image and likeness, over the last quarter century the historically specific genre that we call contemporary art has served as a perfect expression of economic liberalization – in order to privatize profits and socialize risks.

Meanwhile art has become really effective at all sorts of structural operations – as an agent of globalization with its quasi-diplomatic portfolio, as part of the processes of regeneration by which cities around the world are remade. It's become really good at prototyping extreme forms of lifestyle privilege, and at prototyping the exploitation of immaterial labor. But these structural operations are typically disavowed in favor of discussing art's "criticality," as if consequences for the viewer's interpretation are the only consequences of art worth talking about. Though there seems to be very little evidence of any substantial consequences from contemporary art's received modes of critique.

AK

I am currently most interested in two diverging strategies. I see a potential for art to expand beyond the art world to critically transform reality through its structural operations, rather than proclaiming criticality from a privileged distance. The dissolving of the mythological distinction between art and commerce and between art and pop culture is certainly pointing in that direction.

But at the same time, I've been thinking lately

about the potential of play. I understand play as a dynamic process of naturally progressive creation and experimentation, based on equality of all players and opening a space for a more radical imagination. A game, as opposed to play, is based on winners and losers – financialization turns everything into a serious game.

What's the connection between art and play, and is there even space for play in art? I think play is an inherent potential of all networked technologies. Maybe that's why I feel hackers are currently better artists than artists are. Where there is play, there will be art – but perhaps that's an art beyond the genre of contemporary art.

ANW

To say that art always fulfills what has been required of it by its markets is a gross oversimplification, a metafiction that packages into an economic theory the more traceable and knowable conditions under which millions of entities are produced, circulated and received. I chose to be an artist not a theorist because I'm interested in learning how the operating system of the dream world works and in identifying how people are dreaming, then in how to access it and to change it.

Play is a great word, as art for me offers a way of relating to the world non-conceptually. Perhaps when we talk about art there's an emphasis on individual effects – which I substitute for the word “interpretation” to not limit art's operations to epistemology – because that's all we can ever account for when talking about it. There's never a view from nowhere, a metalanguage – we're all enmeshed in the thick of it with a bunch of things that aren't human. Together but distinct.

CKT

The trouble with only seeing the complexity and not the underlying patterns and organizing forms and structures is that it occludes the historical specificity of our times. It's tempting to see contemporary art as an ahistorical context of

infinite possibilities and complexities.

But in Sri Lanka, where my family is from, the contemporary-art market has established itself in the last six years as a direct consequence of economic liberalization since 2009 that followed a genocide there. Spoils of new prosperity like contemporary art now serve as retrospective justification for the violence this prosperity is founded upon – a vividly accelerated microcosm of contemporary art's role all over the world: at the front line of globalization and as an expression of economic liberalization. This comes complete with the new liberal subject, the contemporary-art viewer, with her individualized interpretational ambiguities. With distance, it's easier to understand contemporary art as a limited art-historical genre – and perhaps one that is in the midst of unravelling.

AK

I am not sure whether contemporary art can actually unravel, yet at the same time it's definitely already over. The political and social potential that Natalia is trying to get at, that we have become used to expecting from art, has shifted and is now to be found amongst hackers, on Youtube, in innovative entrepreneurship and through forms of common networked play. But I can absolutely imagine that contemporary art will perpetuate itself through formal innovations, varying content and different definitions of what can be perceived as art. It is a system that is quite difficult to short-circuit as it is metabolistic and feeds on itself. Maybe we just have to change our expectations of contemporary art and accept that we are basically standing here drinking champagne and watching opera.

Infografiki / Infographics

Michael Oswell & Jan Sowa

Plakaty Oswella (ur. 1986) i Sowy (ur. 1976) zawierają podobizny neoliberalnych ekonomistów i polityków, takich jak Leszek Balcerowicz, Christine Lagarde, Margaret Thatcher oraz ludzi sztuki (Larry Gagosian), zderzone z utopijnymi hasłami równościowymi i danymi statystycznymi potwierdzającymi rosnące rozwarstwienia społeczno-ekonomiczne. W wysokorozwiniętych państwach tak zwanego Zachodu czy też Północy między latami 50. a 70. XX wieku mamy do czynienia z okresem bezprecedensowego postępu społecznego i systematycznego niwelowania nierówności. Wszystkie klasy społeczne mają udział we wzroście gospodarczym, poprawiają się warunki życia najgorzej sytuowanych części społeczeństwa.

Gdyby tendencje te były kontynuowane, żylibyśmy dzisiaj w o wiele bardziej równościowym świecie. Tak się jednak nie stało. Kolejne trzy dekady – od lat 80. XX wieku do dzisiaj – pokazują odwrócenie tych trendów, jakby okres równości i emancypacji materialnej był raczej anomalią, a nie normą. Chociaż produktywność pracy dalej rośnie, przestaje to przekładać się na wzrost płac. Dramatycznie wzrasta natomiast dług, spadają oszczędności. W tym samym okresie widzimy spadek uzwiązkowienia pracowników oraz obniżanie podatków dla najbogatszych.

Te negatywne zmiany manifestują się w kluczowych sferach życia społecznego: rosną koszty dostępu do służby zdrowia, mieszkań czy edukacji. Pogrążone w stagnacji dochody gorzej położonych warstw społeczeństwa sprawiają, że biedniejsi stają się coraz bardziej wykluczeni. Nierówności powoli wracają do poziomu z początków wieku XX lub nawet z wieku XIX. Kończy się emancypacyjna anomalia.

W tym samym okresie ważne zmiany przechodzi sztuka. Nie chodzi tylko o rozwój rynku równoległy do bogacenia się tzw. 1% najlepiej usytuowanych. Dzieła sztuki zyskują nowy status – są już nie tylko towarami, ale przedmiotem spekulacyjnych inwestycji kapitałowych, aktywami takimi jak akcje, złoto czy surowce. Rosnące powiązanie sztuki z najbogatszymi sektorami społeczeństwa znów przypomina znane z historii czasy, gdy sztuka była rozrywką możnych: władców, biskupów, arystokratów i bogatego mieszczaństwa.

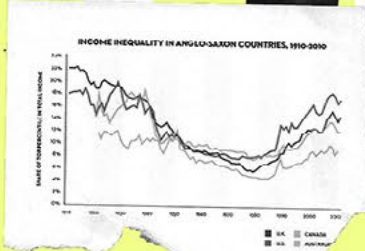
The posters by Oswell (b. 1986) and Sowa (b. 1976) feature likenesses of neoliberal economists and politicians, such as Leszek Balcerowicz, Christine Lagarde, Margaret Thatcher and representatives of the art world (Larry Gagosian), confronted with utopian slogans hailing equality and statistics confirming the growing socio-economic stratification. Highly developed countries of the so-called West or North between the 1950s and 1970s witnessed an unprecedented period of social progress and systematic elimination of inequalities. All social classes contributed to the economic growth, and living conditions improved for the most underprivileged parts of society.

If such trends would have continued, we would now be living in a much more balanced world. Alas, this has not happened. The following three decades, starting from the 1980s, show the reversal of these trends, as if the period of material equality and emancipation was rather an anomaly than a norm. Although work productivity still increases, it ceased to translate into an increase in salaries. Meanwhile debt increases dramatically, while savings melt away. In the same period, we can observe a drop in workers' union membership and reduction of taxes on the wealthiest.

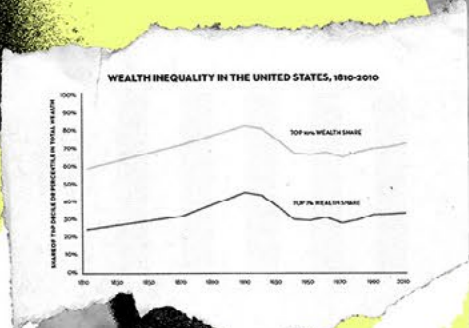
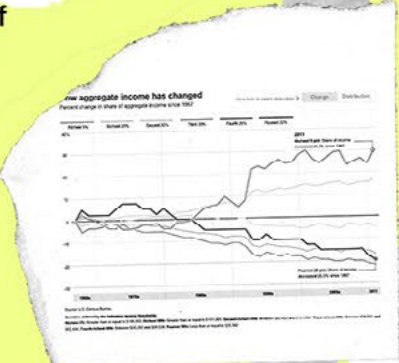
Such negative changes are manifested in key areas of social life: the cost of access to healthcare, housing and education spikes. Stagnating income of the underprivileged social strata exacerbate their exclusion. Inequalities slowly return to the levels from the beginning of the 20th, or even the 19th century. The emancipation anomaly is at its end.

The very same period is when significant changes in art occur. Not only due to market development parallel to the process of the so-called "wealthiest 1 percent" getting rich. Works of art acquire a new status: they are no longer just commodities, but the subject of speculation and capital investment, they become assets similar to stock, gold or raw materials. The increasing entanglement of art with the richest sections of society once again resembles those periods in human history when art used to be the entertainment of the rich and powerful: rulers, clergy, aristocracy and wealthy bourgeoisie.

Inequality in the 20th Century

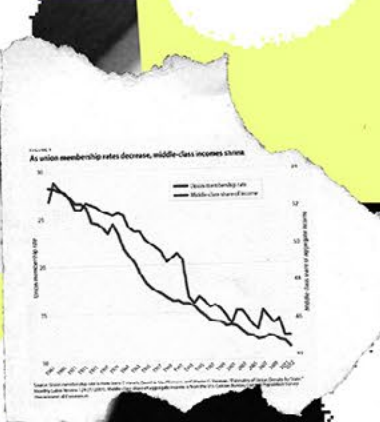
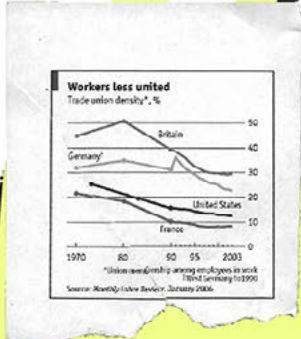


After a historically anomalous blip of relative inequality, income inequality increases in the wake of the rise of neoliberalism in the 70s

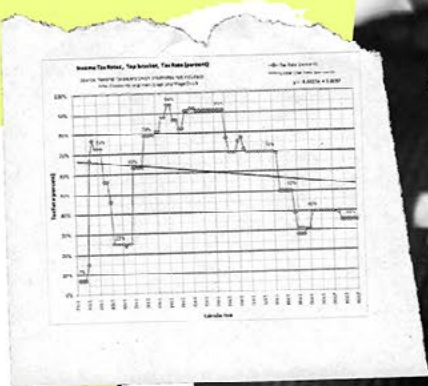


At this point, wealth inequality, in decline at the start of the 20th century, begins to rise again

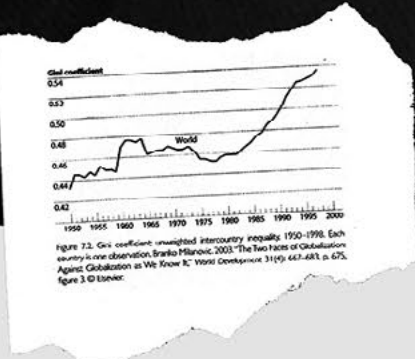
As labour is put on the defensive, union membership declines. Reduced bargaining power contributes to wage stagnation



Meanwhile, top income tax rates fall

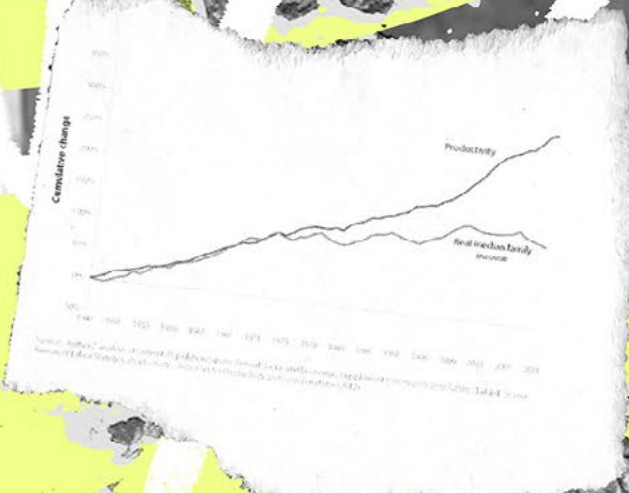
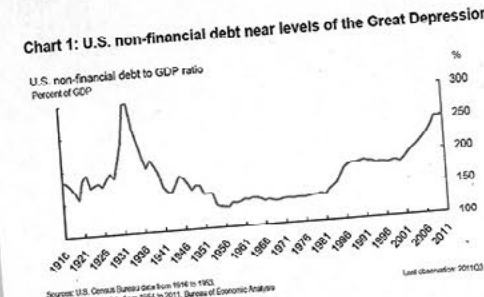


The global Gini coefficient, a standard measure of economic inequality, rises inexorably after the neoliberal revolution

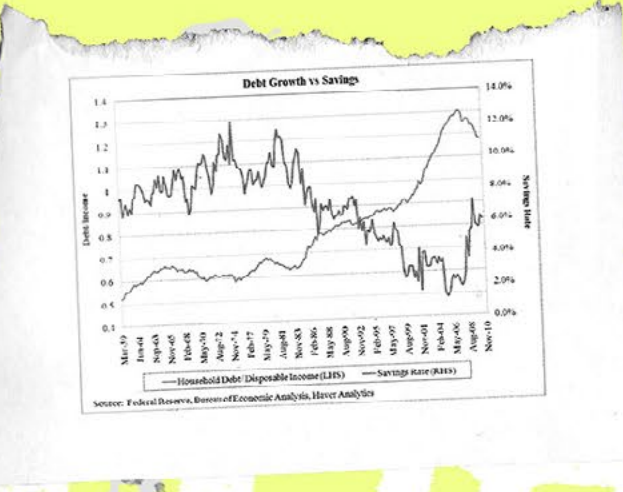


Debt

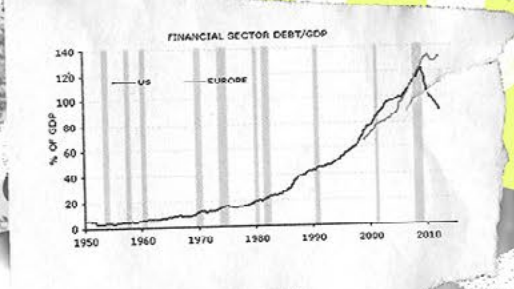
Initially stable in the postwar period, debt has increased significantly in the last few decades, even approaching levels not seen since the Great Depression



Since the end of WWII, productivity has risen steadily. Until the 1970s, media income rose in tandem. But from the mid-1970s on, the median income stagnates while productivity continues to rise.



As wages stagnates, so does the rate of savings decrease –people have less disposable income to save.

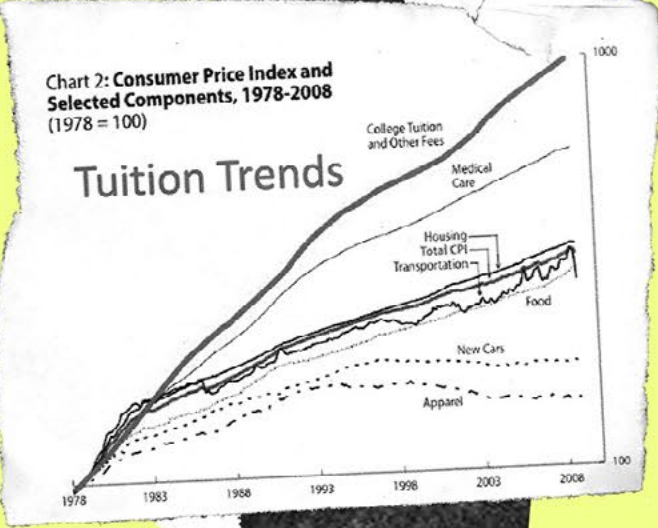
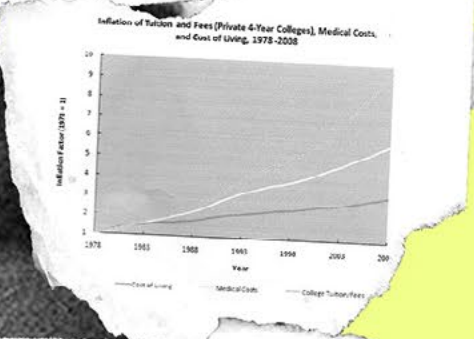
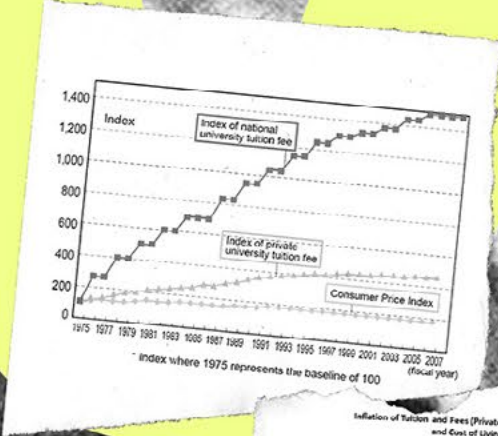


Meanwhile, financial debt increases simultaneously. The financialisation of everyday life.

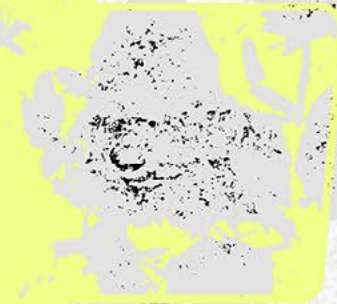
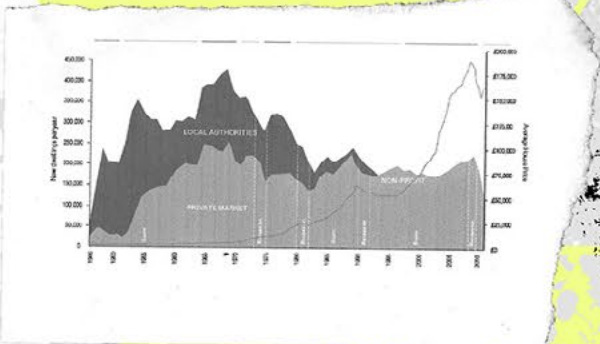
Housing and cost of living

Home ownership increases overall after WWII, especially in the US. The spike is fuelled by newly accessible mortgage loans

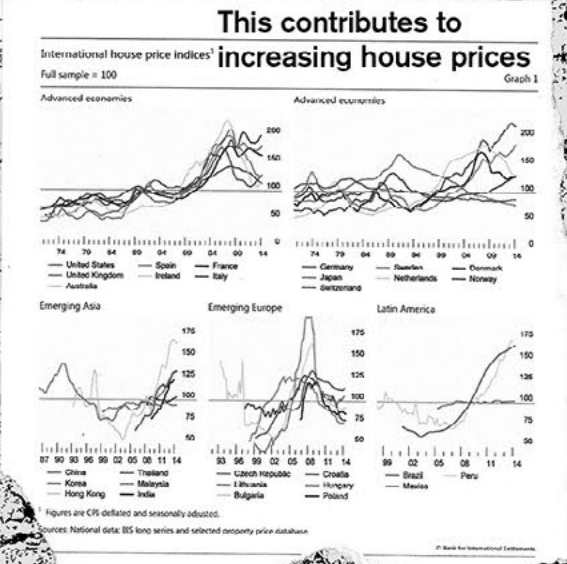
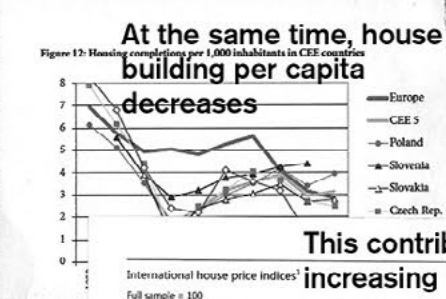
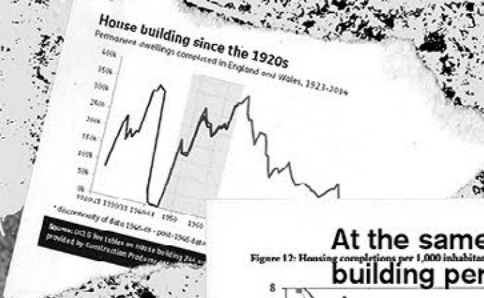
In Europe, the trend is toward social housing. However, with the rise of neoliberalism in the 1970s, social housing provision decreases, exemplified by the “right to buy” council houses in the UK



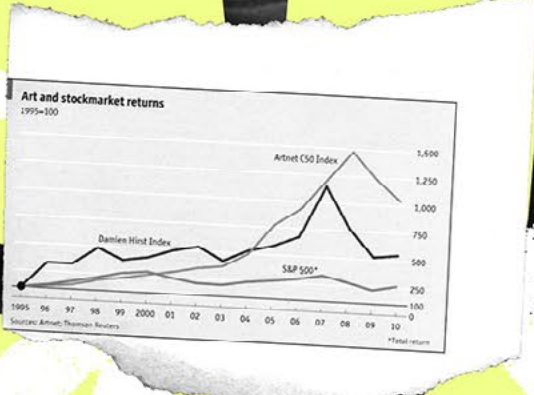
With a lack of access to affordable housing, education and medical care, class divides are thrown into deeper relief



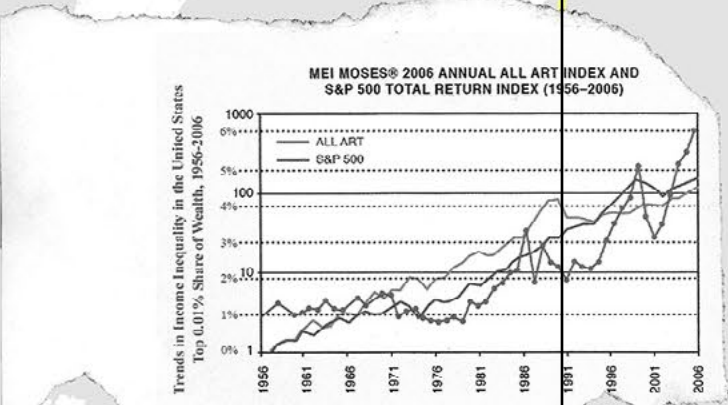
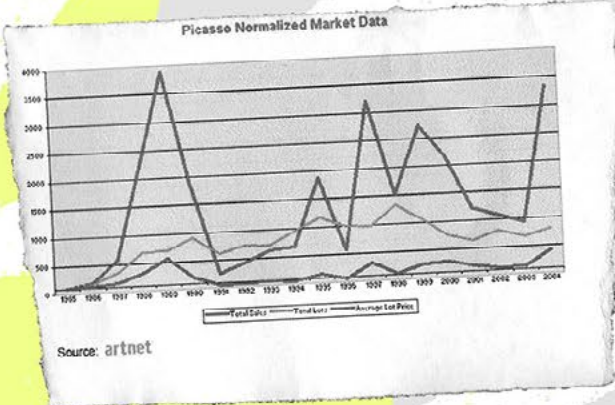
In fact, the displacement of labour income by capital income observed by Thomas Piketty is attributable to increase in housing value. This is the re-emergence of the rentier class



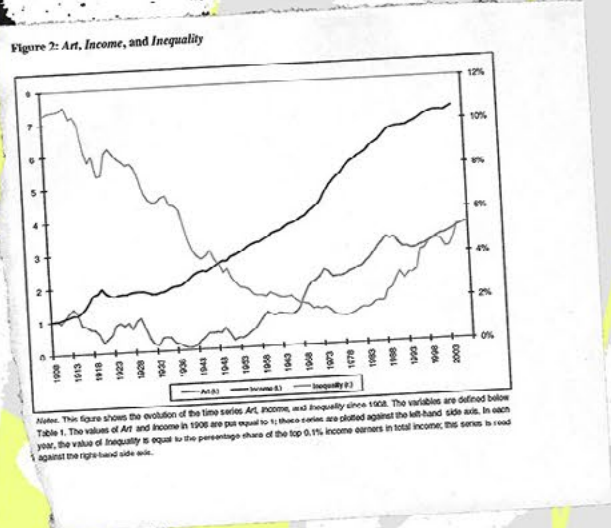
Art and the economy



In *The Monetary Appreciation of Painting*, economist John Picard Stein calculated that the intangible enjoyment of art is equivalent to a 1.6% return on investment.



Art is firmly embedded in the circuits of contemporary capitalism, with the Mei Moses All Art Index closely mirroring the S&P 500.



In the early 20th century, the relative value of art fluctuated but remained constant overall. From the 1960s however, prices begin to rise significantly and rapidly in tandem with the top income bracket

