

**BODIES ~  
OF ~  
DISPERSION:  
MECHANISMS  
OF DISTENTION**

Galeria Arsenal, Białystok | 2010

**Bodies of Dispersion: Mechanisms of Distention**

Galeria Arsenal, Białystok

Wystawa/ Exhibition: 21.05.–20.06.2010

**Artyści/ Artists:**

Alex Villar (USA), Elin Wikström (Szwecja/ Sweden), spurse (USA), eteam (USA),  
xurban\_collective (USA), Miho Shimizu & Øyvind Renberg (Norwegia/ Norway),  
Artur Żmijewski (Polska/ Poland)

**Kurator/ Curator:** Denise Carvalho (USA)

**Asystentka kuratora/ Assistant to the Curator:** Brooke Chroman (USA)

Panel dyskusyjny/ Discussion panel: 22.05.2010

**Uczestnicy/ Panelists:** Denise Carvalho, Jarosław Lubiak, Ginger Shulick,  
Marek Wasilewski

*Denise Carvalho*

Wystawa „Bodies of Dispersion: Mechanisms of Distention” („Ciała rozproszone: mechanizmy rozprzestrzeniania”) skupia się na relacjach między pojedynczym ciałem a mechanizmami mnogości w życiu codziennym, ze zwróceniem uwagi na konkretne analizy krytyczne i stanowiska wobec postaw i systemów społecznych, geopolitycznych, kulturowych, biologicznych i technologicznych. Wystawa, która powstała pod wpływem koncepcji kłącza (*rhizome*) Gillesa Deleuze’a, dotyczy również procesów dialogu, takich jak krytyka czy destabilizacja, ukrytych postaw i struktur monopolizujących, a zwłaszcza tych zamaskowanych na tyle skutecznie, że ich dostrzeżenie staje się niemożliwe.

W praktyce artystycznej symbioza ciała i przestrzeni nie jest nowością. Związek między nimi wydaje się przejmujący, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak każda praca dogłębnie przenika postrzeganie i reorientację pojedynczego ciała w przestrzeni społecznej, zbiorowej. W przeciwieństwie do ogólnie narzuconych zasad projektowania przestrzeni miejskiej, którego celem jest trywialna konsumpcja, mamy tu do czynienia z globalną wspólnotą podobieństw, która odciska swój anonimowy ślad na ciągle przekształcającej się materii miasta. Jednakże ta anonimowość nie powinna służyć szerzeniu określonych stanowisk i głosów krytycznych. Mając to na uwadze, wielu współczesnych artystów uznaje „miejsce pomiędzy” za kluczowe z punktu widzenia nowej, krytycznej analizy przestrzeni społecznej. To dzięki wspólnym mechanizmom ingerencji, interwencji, działań artystycznych, performance’u i projekcji artystom udaje się podtrzymać ideę przypadkowości w odniesieniu do publicznej świadomości społecznej oraz do uczestnictwa w życiu społecznym. Mechanizmy te wywodzą się z języka kultury środków masowego przekazu i już od momentu swego pojawienia się występują w roli oficjalnego przedstawiciela społeczeństwa korporacyjnego.

Za swoją misję uznają uproszczenie prognozowania zjawisk rynkowych w kwestii nadmiernej konsumpcji, przy jednoczesnej monopolizacji przestrzeni publicznej. Korporacyjny monopol na przestrzeń publiczną, która zastąpiła „przestrzeń środka” zakładającą dialog między człowiekiem a miastem, doprowadził do powstania kategorii członkostwa. W tej chwili nie uczestniczymy w przestrzeni publicznej z własnej woli; zostaliśmy wezwani, aby stać się członkami, spełnić swoją powinność, działać jednakowo, a wszystko to w imię rozrywki, strywalizowanej konsumpcji i biernego uczestnictwa w kulturze. Celem tej wystawy i towarzyszącej jej dyskusji panelowej jest zwrócenie uwagi na tę „przestrzeń środka” z rosnącą świadomością dyskursu, tak aby udało się ją odzyskać i wyrazić poprzez artystyczne zakłócenia i ingerencje w przestrzeń.

Jacques Rancière zastanawia się, czy prawdą jest, że pewnych rzeczy nie da się przedstawić. Według tego francuskiego filozofa „wynalezienie działania” jest zarówno momentem granicznym, jak i przejściowym między dwoma zjawiskami: wydarzeniami, zarazem możliwymi i nieprawdopodobnymi, które łączą jakieś tragiczne doświadczenie – oraz dostarczanymi przez nie widzowi rozpoznawalnymi odczuciami, chęciami i konfliktami woli, które można dzielić z drugim człowiekiem. To właśnie poprzez zdystansowanie się i identyfikację, między byciem a widzeniem tworzy się tak rzeczywistość, jak i nierzeczywistość<sup>1</sup>. A zatem niektóre kwestie należy najpierw przedstawić, aby potem można było podważyć ich pozycję wewnątrz tego przedstawienia. W pracy wideo zatytułowanej *KR WP* (2000) Artur Żmijewski pokazuje byłych członków Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego, którzy ćwiczą marsz paradny, maszerują, śpiewają pieśni piechoty i prezentują broń, jednocześnie odpowiadając na pytania o znaczenie wykonywanych czynności. W drugiej części nagrania żołnierze ćwiczą marsz w sali gimnastycznej; nadal trzymają karabiny, ale są nadzy: mają na sobie jedynie buty i rogiatyki. Według Żmijewskiego film ten jest zarówno musicaliem, dramatem kostiumowym, jak i poważną opowieścią o bezbronnym ciele skrywanym pod mun-

durem. Praca wywołała wiele kontrowersyjnych komentarzy w polskich mediach, a samego artystę oskarżono o zhańbienie wizerunku polskiego żołnierza i naśmiewanie się z symboli narodowych. Konsensus ulega tutaj rozproszeniu dzięki absurdalności sytuacji. W wyniku zestawienia ze sobą skrajnie różnych obrazów Artur Żmijewski wydobywa ów konsensus z rzeczywistości nacechowanej głęboką symboliką. Istota absurdu polega na unaocznianiu tego, co zwyczajnie, poprzez ukazanie tego jako „inne”. Absurd ma moc ujawniania ukrytych treści.

Film Alexa Villara *Catching Up* (*Nadganianie*, 2009–2010) powraca do motywu jednostki wewnątrz zbiorowości poprzez odwołanie się do poczucia lokalności. W pracy tej absurdalność konstruuje się w przestrzeni poprzez projekcję wideo. Villar traktuje ciało jako zależne od miejsc, z którymi obcuje na co dzień: zmienia ono postrzeganie samego siebie, gdy zmuszone zostaje do dostosowania się do otaczającej je przestrzeni. Artysta twierdzi, że „zaletą skupienia się na osobliwości jest uniknięcie polaryzacji, w której dwoma przeciwległymi biegunami są jednostka i zbiorowość. Zagadnienie mnogości można więc rozumieć jako konkatencję osobliwości. Akcja *Catching Up* rozgrywa się w jednostkowej sytuacji, która może zaistnieć wśród olbrzymiej liczby możliwości”. W filmie widzimy mężczyznę ubranego w piankę do windsurfingu, który stara się „oblaskawić” wagony metra na stacjach w Rio de Janeiro i Monachium. Reaguje na ruch pociągu to z niecierpliwym wyczekiwaniem, to z frustracją i niepokojem, po czym wskakuje na ruszający pojazd i zaczyna po nim surfować. Zarówno w Brazylii, jak i w innych krajach rozwijających się, gdzie wagony metra są z reguły przepelnione, pasażerowie jadący do pracy zaczynają wsiadać, zanim jeszcze pociąg zatrzyma się na stacji; czasem po prostu łapią za uchwyty i zwisają tak, dopóki pojazd nie dotrze do celu. Według artysty zwyczaj ten ostro kontrastuje z silnie uregulowaną przestrzenią metra w bogatszych krajach, czego dowodzą sytuacje zaobserwowane na stacji w Monachium. Choć film pokazano w Polsce, nie ma

on charakteru site-specific. Villar utrzymuje, że jego wideo „porusza kwestię odejścia od normy, które może przydarzyć się wszędzie, także w Polsce”. Szukając miejsca do realizacji tego projektu, artysta odwiedził w ubiegłym roku również warszawskie metro, jednak uznał, że w porównaniu do innych europejskich stacji posiada ono zbyt mało wystylizowaną przestrzeń. *Catching Up* pokazuje, jak różne doświadczenia i przestrzenie może połączyć wpływ czasu między jednym miejscem a drugim, między bezpośrednim doświadczeniem jednostki a doświadczeniami innych ludzi, przypominając nam o wspólnym pojawieniu się, którego nie da się przedstawić i które samo rozpada się na przypadkowe empiryczne zewnętrznosci. Ważną kwestię w tej pracy stanowi zacieranie się granicy między sferą publiczną a prywatną. Według Villara jest ono efektem charakterystycznego dla czasów postfordowskich zjawiska wykupywania przez kapitał zdolności poznawczych i afektywnych człowieka. Artysta podkreśla, że *Catching Up* opiera się na takim właśnie rozumowaniu, przedstawia bowiem szereg gestów, które świadczą o lekceważeniu różnic między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, tj. bieganie, czekanie, gymnastykowanie się, spanie, surfowanie itp. Jean-Luc Nancy zauważa, że jednoczesność nie jest kwestią braku rozróżnienia; przeciwnie, zakłada ona wyrazistość różnic między miejscami, choć faktycznie owe miejsca rozpatruje się razem. Lokalność nie może istnieć bez rozszerzenia postrzegania czasu, gdyż przestrzeń po prostu go potrzebuje. Czas również potrzebuje przestrzeni, przestrzeni swojego własnego rozszerzenia, przestrzeni przejścia, które go rozdziela<sup>2</sup>.

Praca *Evacuation #2* (*Ewakuacja nr 2*, 2010) przygotowana przez grupę xurban\_collective bada kwestię globalnych przestrzeni społecznych, gdy te odnoszą się do swojego własnego rozłożenia terytorialnego, sygnalizując tym samym zgoła odmienną typologię konkretnego środowiska zbudowanego. Cykl *Evacuation Series* zajmuje się przestrzeniami produkowanymi masowo, takimi jak biura, domy, szkoły sztuk walki czy ośrodki religijne, sprowadzając ich różnorodność narodowo-terytorialną do wspólnego mianownika, jakim

jest zaprojektowanie, zbudowanie iumeblowanie konkretnych przestrzeni społecznych. Te ostatnie pozostają niekompletne; spełniają swoją funkcję, będąc pewną formą ewakuacji swoich kulturowo rozpoznawalnych wytworów i przedmiotów, jednocześnie odkrywając „nagą przestrzeń” – jej potencjał i ograniczenia w obliczu demokratycznego uczestnictwa. W Galerii Arsenal xurban\_collective zajmuje się tym, co po turecku określa się słowem *mescid*, od arabskiego *masjid*, czyli małymi meczetami zbudowanymi z tanich standardowych mebli, tworzącymi sterylne, choć niedokończone środowisko organiczne. Te małe, masowo produkowane meczety możemy znaleźć w galeriach handlowych, centrach biznesu, szkołach, szpitalach i mieszkaniach niemal na całym świecie, chociaż większość z nich oficjalnie nie istnieje w architektonicznym planie oryginalnego budynku. Nabierają one cech organicznych jako garaże, magazyny, piwnice czy tymczasowo zajęte przestrzenie, do których jeszcze nikt nie rości sobie praw. Jakże odmienny od przepychu i monumentalności prawdziwych meczetów, *mescid* nie jest wyposażony w kosztowne dywany, bogato dekorowane mihraby, nie zdobi go misterna artystyczna kaligrafia. Wydaje się być miejscem jednorazowego użytku i pozaestetycznym, neguje bowiem tradycyjne połączenie piękna, wiedzy i duchowości. Niemniej jego dewocyjny charakter przyciąga jednorodne środowisko bierności i podobieństwa. Pokazanie *mescidu* w przestrzeni galeryjnej jest próbą odarcia ikonografii religijnej z jej symbolicznych „akcesoriów”. Ozdobione tanimi dywanami i plastikowymi klejnotami wewnątrz podkreśla jego związki z globalną gospodarką. Artyści przekształcają politycznie nacechowaną przestrzeń religijną w „przestrzeń czysto społeczną” przez ukrycie większości jej konotacji religijnych. W ten sposób pozwalają widzowi zerknąć w *nagą* przestrzeń – czego doświadczyć można w większości muzeów sztuki. Dla członków xurban\_collective ewakuacja to szczególna operacja konceptualna, za pomocą której chcą oni przede wszystkim podkreślić możliwe problemy związane ze współczesnymi wzorcami uczestnictwa, w sytuacji gdy na scenie politycznej dominuje członkostwo oparte na pseudodemokratycznych skojarzeniach.

Poza tym choć taki meczet będący wytworem masowej produkcji można utożsamiać z jawną wydajnością gospodarczą, która pociąga za sobą wysoki popyt i etniczne wyobcowanie, staje się on faktycznie przepustką do kultury członkostwa w społeczeństwach europejskim i amerykańskim. Status członka ma być rodzajem antidotum na naznaczenie człowieka jako imigranta, lecz jednocześnie odciska on znacznie głębsze piętno na przybyszach, którzy przynależą do antymodernistycznych i antyeuropejskich nastrojów opartych na nacjonalizmie, religii i patriarchalnej ideologii. Taka sprzeczna tożsamość etniczna zawiera się wówczas wewnątrz przestrzeni, które również wywodzą się z produkcji masowej i które rozbudzają czasowe poczucie przynależności. Przestrzenie te stają się „obiektami wspólnymi” i zaczynają ponownie wytwarzać ten sam rodzaj samoregulujących, samoformujących i samodyscyplinujących się systemów, które na początku doprowadziły do ich powstania<sup>3</sup>. Pomiędzy dominującą inkluzywnością przestrzeni zbiorowej i alegoriami, które zawierają w sobie przepustkę do metaforycznego włączenia, nie istnieje żaden moment przejściowy, żadne napięcie wywołane rozbieżnością, która nieubłaganiem prowadzi do nieodwracalnego zniszczenia. Częstki bez przerwy pobudzane przez intensywne ruchy płaszczyzny molekularnej nigdy nie znajdują wyrazu w nowych formach społecznych; nigdy nie będą stanowiły nowych obszarów pragnień<sup>4</sup>.

Performance i instalacja Elin Wikström pt. *...the need to be free... (...potrzeba wolności...)* rozwija koncepcje dotyczące dyskursywności przestrzeni. Stosując ingerencje, które potrafią zachwiać biernością przechodnia, artystka łączy w swojej pracy kwestie projektowania przestrzeni miejskich i konsumpcjonizmu. Performance, który Wikström wykonała w Białymstoku, polegał na zaburzeniu rytmu miasta przez spacerowanie między galerią a najbliższym centrum handlowym. Poprzez wielokrotne przemierzanie się oraz ciągłe rejestrowanie nagrań wideo, które można było oglądać na żywo w galerii, Wikström chciała odnieść się do idei geopolitycznych wywierających wpływ na procesy i zmiany zachodzące w danej zbiorowości przez podsycanie tendencji konsump-



cyjnych w przestrzeni społecznej. Zagadnienie to wydaje się jeszcze bardziej istotne w świetle niedawnego wstąpienia Polski do Unii Europejskiej, które doprowadziło nie tylko do rozwoju gospodarczego kraju, ale również do zwiększenia wydajności, a co za tym idzie – do wzrostu bezrobocia. Artystka bada wpływ owych zmian na kształtowanie się przestrzeni społecznej. ...*the need to be free...* stanowi kontynuację wcześniejszego performance'u zaprezentowanego przez Wikström w 2000 roku w jednej z galerii handlowych w Dundee (Szkocja), zamówionego przez Moderna Museet Projekt we współpracy z centrum sztuki współczesnej Dundee Contemporary Arts. Podobnie jak w Dundee, również w Białymstoku punktem wyjścia performance'u Wikström było odniesienie się do zjawiska gentryfikacji („nobilizacji”) miasta poprzez spacer między miejską galerią sztuki Arsenal a niedawno otwartym centrum handlowym Alfa. Tam artystka, na zmianę ze swoją asystentką Katarzyną Palmer, jeździła w górę i w dół schodami ruchomymi, z czego zarejestrowane zostało 59 godzin (w ciągu 10 dni) materiału wideo. Pod koniec każdej godziny nagrywania jedna z nich kontynuowała performance, idąc w kierunku Galerii Arsenal z papierową torbą z napisami „THE NEED TO BE FREE” i „POTRZEBA WOLNOŚCI” w rękę. Performance ten odtwarza świadomość społeczną w nowej przestrzeni publiczno-korporacyjnej – możliwe, że aktywizuje konsumentów wobec zamazanego przez konsumpcjonizm obrazu rzeczywistości, oferując im bardziej krytyczny wgląd w przestrzeń społeczną.

Dziesięć lat od pierwszego wykonania performance'u ...*the need to be free...* w Szkocji Wikström zastanawia się, w jaki sposób „potrzeba wolności” nadal jest w stanie wywołać różne reakcje wśród kupujących: „Klienci i sprzedawcy zatrzymują się, aby popatrzeć na nas z tarasów na drugim i trzecim poziomie galerii. Wydaje mi się niesamowite, jak duży wpływ na tak hałaśliwe miejsce jak centrum handlowe może mieć takie niepozorne działanie. Ludzie często przyglądają się nam przez pięć, dziesięć, piętnaście minut, a czasem nawet pół godziny lub całą godzinę. Tak samo było w Dundee. Na każdy

sześćdziesięciminutowy kurs przypadają przynajmniej dwie albo trzy osoby, które do mnie podchodzą i pytają, co właściwie robię. Każdego dnia pojawia się również pięć czy dziesięć osób, które nie boją się zagadnąć mnie po angielsku i przejechać ze mną część trasy przez 10 czy 30 minut, a bywa, że i całą godzinę”. Przykładowe reakcje klientów galerii były następujące: „Ona chyba zwariowała!”, „Na pewno przegrała jakiś zakład i teraz musi za karę jeździć schodami ruchomymi tam i z powrotem”, „To pewnie promocja jakichś przyjaznych środowisku toreb na zakupy”. Według samej artystki ...*the need to be free...* (2010) pozwoliło jej wciągnąć klientów do dyskusji na następujące tematy: „W jaki sposób reguły nałożone na konsumenta w galerii handlowej są nieznacznie bardziej surowe niż te, które rządzą obywatelem w ogólnie pojmowanej przestrzeni publicznej? Jakie negatywne i pozytywne efekty przynosi stosowanie monitoringu w instytucjach kultury konsumpcyjnej? Jaka jest różnica pomiędzy tym, że ktoś zwraca się do nas jako do konsumenta, a tym, że zwraca się do nas jako do obywatela w mniej ograniczonych miejscach przestrzeni publicznej?”. Te i inne pytania dotyczą kwestii „indywidualności i uniformizmu, standaryzacji (podobne towary) i oryginalności (produkcja lokalna lub na małą skalę), na przykład: skąd mogę wiedzieć, czy moje potrzeby i pragnienia są autentyczne, czy też zostały mi narzucone?”. Białostocki performance pokazał, że uczestnicy lokalnej kultury konsumpcyjnej nie zdają sobie sprawy z ról społecznych, jakie mają do odegrania w tych nowo powstałych przestrzeniach handlowych. Tak jak w wielu innych krajach, również i tutaj galeria handlowa stała się miejscem spotkań. O ile konsumpcja może faktycznie służyć jako pretekst, aby się z kimś zobaczyć, wypełnić pustkę dnia codziennego czy też stworzyć osobiste i znaczące sytuacje, o tyle interakcje społeczne zawsze zachodzą pomimo uregulowanych bądź z góry narzuconych zasad postrzegania danego miejsca. W pewnym momencie grupka znajomych, która już od jakiegoś czasu obserwowała performance, wcisnęła przycisk, który awaryjnie zatrzymuje schody ruchome. Ku ich zaskoczeniu, a jednocześnie zachwytowi, asystentka Wikström zaczęła po prostu pokonywać schody na pie-

choć. Po kilku minutach ochrona galerii zorientowała się w sytuacji i ponownie uruchomiła eskalator. Artystka twierdzi, że w porównaniu z działaniem sprzed dziesięciu lat w Dundee białostocki performance okazał się zdecydowanie bardziej owocny pod względem sprowokowania dyskusji na temat kultury konsumpcyjnej. Wikström przyznaje jednak, że w Dundee uczestnicy odznaczali się dużo większą świadomością własnej roli „aktywisty”, której przejawem było wykorzystanie schodów ruchomych jako alternatywnej przestrzeni publicznej w celu urządzenia demonstracji z transparentami bądź stworzenia własnego performance’u lub działania. Natomiast w Białymstoku uczestnictwo polegało raczej na dialogu, co zdaje się wskazywać na wpływ kultury mediów, która w uprzywilejowanej pozycji stawia tworzenie idei, a nie różnice między sferą publiczną i prywatną, produkcją i konsumpcją.

Praca *Art of Cheese* (*Sztuka sera*, 2010) Øyvinda Renberga i Miho Shimizu wprowadza kolejny rodzaj ingerencji w przestrzeń: rozbieżne, choć równoległe procesy kanibalizacji. Antropofagia czy też kanibalizm kulturowy to brazylijski ruch kulturalny zapoczątkowany w latach 20. ubiegłego stulecia przez Oswaldą de Andrade. Jego celem było stawienie oporu wobec przejmowania wzorców europejskiej sztuki i kultury – przez włączanie ich w specyficzne mechanizmy kultury miejscowej, i w ten sposób zacieranie różnic między tak zwaną kulturą niską i wysoką. Sam pomysł nawiązuje do kanibalistycznych rytuałów brazylijskich Indian z czasów przedkolonialnych oraz leżącej u ich podstaw wiary, że zjadanie ciała wroga ma zapewnić przejęcie jego mocy. Współcześnie założenie to zostało przejęte przez strategie marketingowe w odniesieniu do sytuacji, kiedy sprzedaż nowej marki czy też rozszerzenie zakresu marki już istniejącej „wygrzyza” sprzedaż innych produktów z tej samej linii, generując dochody określane i niejako uzasadnione właśnie przez owo rozszerzenie. W przypadku *Art of Cheese* artyści traktują tę koncepcję jako rozprzestrzenianie znaku (marki), rozszerzanie przedmiotu w myśl jego ciągle ewoluującego znaczenia, formy i trajektorii przestrzennej w obrębie kręgu kulturowego.

Praca ta jest kontynuacją poprzednich interwencji pod tym samym tytułem, które skupiały się na przełożeniu kodów społecznych wewnątrz bezustannie zmieniającej się formacji kultury. Każdy wytwór kultury gromadzi w sobie znaczenia i wartości, a znaczenia kulturowe zawsze muszą być dość płynne. Dla Renberga i Shimizu podróżowanie stało się aktem performatywnym, pozwalającym na rekontekstualizację kultury, a następnie ponowne włączenie jej do danego kręgu kulturowego. Wcześniejsza wersja pracy *Art of Cheese* (2008) powstała we współpracy z koreańskim zespołem Fortune Cookie (ciastko z wróżką) podczas podróży po Brazylii i zaowocowała nagraniem płyty winylowej pod takim samym tytułem. Okładka longplaya, rozkładająca się w pokaznych rozmiarów plakat, to kolaż zdjęć, akwael i innych elementów graficznych dokumentujących podróże artystów. Wpływ muzyki brazylijskiej słychać w zastosowanej przez członków Fortune Cookie mieszance indie popu i bossa novy, zagranej przez muzyków z Rio de Janeiro, Oslo i Seulu. Płyta jest rozprawiana zarówno w środowiskach muzycznych, jak i w kręgach sztuki wizualnej, wpisując się w ten sposób w tę samą pętlę kulturową, która ją zainspirowała. Artyści zaprojektowali również serię porcelanowych naczyń stołowych, które wyprodukowane zostały w zakładach ceramicznych Figgio w norweskim Stavanger, w czasie gdy miasto to było Europejską Stolicą Kultury. Każdy z elementów zastawy wykorzystuje motyw z okładki albumu *Art of Cheese*. W Galerii Arsenal prezentowana była zarówno płyta (muzyka, słowa, okładka), jak i porcelana (stanowiąca swoiste przedłużenie okładki) – składające się razem na audiowizualny pamiętnik z podróży artystów. Przez włączenie różnych przedmiotów, takich jak płyty, naczynia stołowe, rzeźba-sofa, plakaty, oprawiony wydruk, praca kreuje wielokrotnione znaczenia, tym samym igrając z różnymi sposobami odczytania i interakcji, jednocześnie tworząc powiązania między białym sześcianem, domem i kuchnią, zacierając granice między sferą prywatną i publiczną oraz łącząc sztukę, design i muzykę. Cała instalacja to coś w rodzaju salonu gier interaktywnych, zachęcającego widzów do odtworzenia płyty, zrelaksowania się na rozłożonych na podłodze poduchach i włączenia

w prezentowany materiał na swój własny sposób. Malując ściany sali na czarno, artyści dali do zrozumienia, że przestrzeń ta nie jest neutralna. Renberg i Shimizu twierdzą, że ich prace wyrosły z bardzo demokratycznego podejścia zainspirowanego społecznie ukierunkowanymi praktykami z lat 90. XX wieku, traktującymi galerię jako demokratyczne miejsce spotkań, do którego każdy może czuć się zaproszony jako uczestnik, gdzie można pokazać swoje prace itp. Z czasem coraz bardziej zaczęły ich ciekawić wizualizacja i przedstawianie kultury i przestrzeni społecznej, włączając w to zarówno świat sztuki, jak i galerię. „Pomimo że w dalszym ciągu zapraszamy widzów do wzięcia udziału w naszej instalacji, chcemy także podjąć grę z oczekiwaniami ludzi oraz ich podejściem do pracy. Stąd wynika nasza koncepcja sofy-pączka i podawania lokalnego specjału. Pączek jest powszechnie znaną polską specjalnością, podobnie jak bossa nova w Brazylii. Odnosi się do miejsca poprzez użycie spopularyzowanego aspektu kultury”.

Związek między polskim pączkiem a brazylijską bossa nową wydaje się jeszcze bardziej znaczący w świetle koncepcji kanibalizacji. Porównanie lukru lśniącego na pączkach z połyskiem ceramicznego szkliwa można uznać zarówno za efektywne, jak i za humorystyczne, i to nie tylko pod względem wizualnym, ale również językowym. To właśnie poprzez wymianę doświadczeń można na nowo ukierunkować i rozproszyć prawa produkcji: towary przekształcają się pod wpływem doświadczeń człowieka z aktem konsumpcji, w którym konsumpcja oznacza także zjedanie. Takie założenie nie różni się znacznie od ekonomicznej „strategii kuli śnieżnej”, w ramach której przedmioty, idee i czynności są kodowane, odkodowywane i ponownie kodowane, i w ten sposób na nowo definiują wspólny krąg, którego są częścią. Na wystawie w Białymstoku doświadczenie „galeryjne” sprzęgło się z doświadczeniem życia codziennego, tj. publiczność mogła obcować z dziełami sztuki, doświadczając ich jednocześnie jako obiekty sztuki, produkty konsumpcyjne oraz elementy kultury życia codziennego. Plakat wchodzący w skład instalacji, przed-

stawiający artystów i ich podróże, czyli głównych bohaterów opowieści oraz jej kontekst, oferował również bardziej bezstronne postrzeganie przedmiotów należących do kultury konsumpcyjnej. Stanowił integralną część procesu powstawania instalacji, który polegał na tworzeniu przedmiotów i traktowaniu ich jako próbki poddawane ustawicznym badaniom. Zawierał w sobie nie tylko obrazy z podróży po Brazylii, ale również odzwierciedlał wpływ, jaki na artystów wywarły tapety utrzymane w duchu angielskiego ruchu artystycznego Arts and Crafts, który działał na przełomie XIX i XX wieku. Ponieważ sama wystawa była wcieleniem kultury hybrydowej, która ciągle ulega poszerzaniu i zmianom w zetknięciu z prawdziwym doświadczeniem, pozwalała ona widzom na zabranie niektórych przedmiotów do domu i nadanie im ich własnego życia, wykraczającego poza artystyczną kontrolę twórców. Zarówno plakat, jak i okładka albumu pokazują, w jaki sposób obrazy rodem z muzyki mogą kształtować wizerunek kultury: „plyta i porcelana nie są wyłącznie rekwizytami przydatnymi w interakcji, ale stanowią jakość same w sobie pod względem muzycznym i wizualnym. Wywodzą się z różnych kultur i opowieści, wykazują związki z tradycjami muzycznymi czy historią designu, do których, jak nam się wydaje, są w stanie wnieść coś nowego”.

Praca prezentowana przez grupę artystyczną eteam, *The First Life is a bad place to live, but a good place to decay. The Second Life is a good place to live but a bad place to decay*<sup>5</sup> (2010), porusza kwestię poczucia inności, trwania w przestrzeni poza jakimikolwiek ramami narzuconymi przez osobowość, czas czy przyczynowość. Wirtualny świat Second Life można definiować jako odbicie naszej faktycznej rzeczywistości, jako pewien wzorzec, wyrażający grę *elementów znaczących* pozbawionych *elementów znaczonych*. Związek pomiędzy Second Life i innością zdaje się również zwracać uwagę na istnienie mniejsze niż ludzkie: negatywną przestrzeń, w której możemy ponownie rozważyć, kiedy różnica staje się obojętna, a nawet „nie-obojętnością”, podwójnym zaprzeczeniem, które według Levinasa toruje sobie drogę tam, gdzie

powszechna jest nicność<sup>6</sup>. Instalacja, którą grupa eteam pokazała na wystawie w Galerii Arsenal, składała się z platformy z kilkoma monitorami, ukazującymi codzienne przedmioty w świecie Second Life. Wśród rzeczy, których mieszkańcy Białegostoku pozbyli się z własnych domów i które później zostały wybrane do tego projektu, znajdowały się meble, zabawki, opakowania, jedzenie, ozdoby, pojazdy, sprzęty kuchenne, ubrania itp. Każdemu rzeczywistemu przedmiotowi towarzyszył monitor albo ekran pokazujący wizualizację prawie identycznego obiektu, wolno obracającego się w równoległym trójwymiarowym świecie zwanym Second Life. Projekcja ukazywała rzecz w stanie rozkładu, którego stopień był określony przez „procent zniszczenia” – liczbę unoszącą się nad obracającym się obiektem. Wszystkie rzeczy oddane przez mieszkańców Białegostoku z myślą o tej instalacji zostały najpierw uwiecznione na fotografiach cyfrowych – na ich podstawie artyści wybrali te, które miały już swoje odpowiedniki w świecie Second Life. Mimo że w SL pojęcie długości życia nie ma racji bytu (struktura tego wirtualnego świata opiera się na założeniu, że dzień trwa tylko sześć godzin, a noc trzy), wirtualny śmietnik stworzony przez grupę eteam służy jako miejsce przeniesienia przedmiotów w świat, który nie niszczy; funkcjonuje natomiast jako rodzaj antyarchiwum, które zamiast ratować rzeczy przed unicestwieniem, podkreśla ich przemijalność przez wyobrażenie upływającego czasu. Tak więc znaczenia owych przedmiotów, do których zaliczają się również wizualizacje, zawarte są już w samej ich formie, zastosowaniu i trajektoriach. Z punktu widzenia właściciela oryginalnego przedmiotu kopię tworzy się po to, aby dany obiekt mógł dalej pozostawać w obiegu w świecie rzeczy. Proces ten zawiera w sobie ideę wspólnoty, bowiem celem tworzenia duplikatu jest podtrzymanie wzajemnych związków między ludźmi za pomocą rzeczy. Wirtualny śmietnik w Second Life staje się przestrzenią społeczną, gdzie w komunikacji pośredniczy inność.

Grupa artystyczna spurse w swojej pracy *Engines of Dispersal: Seeding the Premises* (*Maszyny rozpraszające: zasiewanie terenu*) powraca do koncepcji,

że wszystko zaczyna się od nasienia, a konkretnie od pestki jabłka. Artyści uważają, że każda taka pestka posiada w sobie wyjątkową możliwość stania się nowym gatunkiem jabłoni. „Jest maszyną różnicową w czystej postaci, gdyż w każdym nasieniu drzemie materiał genetyczny pełen cech różniących je od drzewa, z którego pochodzi. Aby zapewnić ciągłość w różnorodności, jabłoni pozostaje w statycznym związku z rolnikiem dzięki szczepieniu i klonowaniu. My sami wikłamy się w te zależności międzygatunkowe za każdym razem, kiedy zjadamy jabłko. Aby nasiona mogły się rozmnożyć, należy zaprosić świeżo upieczonych rolników (zarówno ludzkich, jak i pozaludzkich) do udziału w eksperymencie badającym zdolność tych pestek do wydania owoców”. W Arsenale projekt ten przybrał formę znanego z codziennego doświadczenia sposobu zasiewu, tyle że nasiona umieszczono w kostkach mydła rozdawanych widzom, inicjując publiczną wymianę, która rozpoczynała się w galerii. Każdą osobę zapraszano, aby napisała swoją opinię na temat pestki jabłka oraz zabrała do domu kostkę mydła, która miała służyć nie tyle do mycia, co do rozsiewania nasion, co z kolei powinno umożliwić proces kiełkowania. Widzów zachęcano do włączenia się w system, który promuje różnorodność ekologiczną i genetyczną, praktyki stosowane w zarządzaniu, zmiany w środowisku naturalnym oraz pluralizm gospodarczy. Projekt ten stanowi kontynuację innych zbiorowych działań grupy *spurse*, zadając pytanie o to, w jaki sposób możemy „być z tego świata, a nie tylko w tym świecie”. Artyści postrzegają ten system powiązań jako serię zamierzonych zobowiązań, które wciągają nas w większy ekosystem sił społecznych, biologicznych i kulturowych.

Obserwując instalację na miejscu w galerii, widziałam, z jaką trudnością przychodziło artystom podtrzymanie procesu selekcji, dystrybucji i wspólnego zaangażowania w pracę, która była zarówno interaktywna, jak i krytyczna – tak aby nie stała się tylko obiektem do oglądania. Ani przedmiot, ani idea praktycznie nie jest w stanie uniknąć ponownego zdefiniowania w zderzeniu z białym sześcianem. Takie ograniczenia dają się we znaki kuratorom, których



działania bazują właśnie na zmienności przestrzeni galeryjnej. W gruncie rzeczy proces krytycznego zaangażowania rozgrywa się na zasadzie ćwiczenia dydaktycznego, a nie jako faktycznie istniejący system, w którego skład wchodzi różnorodność ekologiczna, praktyki stosowane w zarządzaniu i zmiany w środowisku naturalnym. Sama idea krytycznego zaangażowania wiąże się ze stylem warsztatu dydaktycznego, co ujawnia olbrzymią rozbieżność między koncepcjami krytycznymi zawartymi w dziele sztuki a nim samym, zwłaszcza gdy takiemu dziełu odbiera się formalną możliwość stania się systemem. Moim zdaniem włączenie elementu gry czy zabawy w sztukę jako system byłoby o wiele bardziej twórcze niż próba zrekonstruowania dzieła jako procesu krytycznego w działaniu. Być może jako gra/zabawa dzieło sztuki byłoby mniej dydaktyczne, ale osiągnęłoby cel poprzez przewrotny przekaz, który sam w sobie zawierałby element krytyczny. Akceptacja rozrywkowego aspektu gry/zabawy mogłaby okazać się niezwykle owocna, szczególnie w pracach poruszających kwestie gospodarczych systemów organizacji, obiegu i dystrybucji.

Inną sprawą było przetransportowanie pestek jabłek do Polski, tak jakby w Polsce nie było jabłek, importowanych czy też uprawianych na miejscu. Przywiezienie nasion ze Stanów Zjednoczonych i zasadzenie ich w Polsce można postrzegać jako swoistą alegorię, zwłaszcza że polskie prawo celne zabrania podróżnym wwożenia na teren państwa owoców, nasion i roślin. To naruszenie przepisów jest interesujące samo w sobie, ponieważ podaje w wątpliwość kwestie dotyczące regulacji podatkowych, łamanie zasad kwarantanny roślin łącznie ze stworzeniem zagrożenia wojną biologiczną, zacierania granic przez próbę destabilizacji systemów rolnictwa ekologicznego. Gdy prace grupy *sursse* przyjechały do Polski, początkowo nie chciano zezwolić na wwiezienie ich na terytorium kraju. Dopiero gdy galeria wysłała tłumacza, aby wyjaśnił polskiemu celnikom na Lotnisku Chopina, o co chodzi, pozwolenie zostało wydane. Należałoby jednak rozważyć, czy artyści po prostu popełnili niewinny błąd, zapomniawszy o polskim prawie celnym, czy też ich działania były celowe.

Jeśli sytuacja ta miała stać się częścią ich pracy, mogłaby odegrać kluczową rolę w ponownym zdefiniowaniu biologicznych systemów obiegu i dystrybucji, ściślej wiążąc myślenie krytyczne z procesem empirycznym.

Wystawa „Bodies of Dispersion” sama rozczłonkuje się na wiele znaczeń i zdarzeń. Istniejące szkoły myśli filozoficznej tracą granice terytorialne wewnątrz przestrzeni galerii, stając się gestami i dając się odkodować za pomocą nieustannie zmieniających się kontekstów i zdarzeń eksperymentalnych. Każde stawanie się jest strukturą współlistnienia, a linii stawania się nie definiuje się w oparciu o punkty, z których się składa, gdyż przechodzi ona między punktami, a punkt to zawsze punkt wyjścia<sup>7</sup>.

*Denise Carvalho*, kurator wystawy

(tłumaczenie z języka angielskiego: Katarzyna Sawicka)

.....

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *The Future of the Image*, pp. 109-116. London, GB: Verso, 2009.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, p. 61. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

<sup>3</sup> Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution*, p. 208. Los Angeles, CA: Semiotex, 2008.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 192.

<sup>5</sup> W świecie rzeczywistym (*first life* oznacza dosłownie „pierwsze życie”) źle się żyje, ale dobrze niszczyje. W Second Life (w dosłownym tłumaczeniu: drugie życie) dobrze się żyje, ale źle niszczyje [przyp. tłum.].

<sup>6</sup> Emmanuel Levinas, *Entre Nous*, pp. 62-3. New York, NY: Columbia University Press, 1998.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 293. Minnesota, MN: University of Minnesota Press, 2007.

*by Denise Carvalho*

“Bodies of Dispersion: Mechanisms of Distention” examines the relationship between the singular body and its mechanisms of multiplicity in everyday life, highlighting specific critical perceptions and positionalities in regard to social, geopolitical, cultural, biological, and technological attitudes and systems. Informed by the Deleuzian concept of the rhizome, this show addresses dialogical processes as both critique and destabilization of monopolizing positions and structures—particularly those camouflaged to the point of indetection.

The symbiotic relationship between the body and space in art practices is nothing new. What makes this relationship poignant is how each work distinctly informs the perception and reorientation of the singular body in the social, collective space. In contrast to a growing prescribed urban design whose aim is trivial consumption, the presence of a collective of similitude has come to embody the global collective as an anonymous mark in the urban flux. This anonymity, however, should not disseminate a specific critical presence and a voice. With this in mind, the aim of many contemporary artists today is to address this place of in-between-ness as crucial for a critical rethinking of social space. It is through the collective mechanisms of insertion, interference, intervention, action, performance and projection that artists have fostered contingency within public social awareness and participation. These mechanisms, originating in the language of media culture, have since their inception served as the official representatives of corporate society. Their mission is to simply market projections of excessive consumption, while monopolizing public space. The corporate monopoly of public space, which has replaced the “middle space” of dialogue between the people and the city, has produced an offspring: the concept of membership. Now, we no longer

choose to participate in public space—we have been summoned to become members, to pay dues, to act identically, all in the name of entertainment, of trivial consumption, of a passive participation of culture. Our intention in this exhibition and panel is to highlight this “middle space,” to reclaim and articulate it with a growing discursive awareness, through artistic disturbances and interferences in space.

Jacques Rancière’s queries: “Are some things Unrepresentable?” and responds, “The invention of actions’ is both a boundary and a passage between two things: the events, at once possible and incredible, which tragedy links; and the recognizable and shareable feelings, volitions and conflicts of will that it offers the spectator.” It is through “distance and identification,” between being and seeing, that reality and unreality become constituted.<sup>1</sup> Simply put, some things need to be represented so that they can be destabilized within their own representation. In his video *KR WP* (2000), Artur Żmijewski shows the former Representative Guards of the Polish Army (KR WP) performing parade drills, marching and singing infantry songs, presenting arms, while answering questions about the importance of their act. In the second part of the video, the soldiers perform their drill in a gymnasium, still holding arms, but now naked, wearing only shoes and four-cornered hats. According to Żmijewski, “It’s a musical and a costume drama, and at the same time, a serious tale about a defenseless body hidden under the uniform.” The film provoked considerable controversy within the Polish media, and the artist was accused of disgracing the image of the Polish soldier and mocking national symbols. In this work, it is through absurdity that consensus is dispersed. By arranging starkly dissimilar imagery side by side, Artur Żmijewski’s extricates consensus from heavily symbolic situations. The importance of the absurd is that it can make the habitual apparent by rendering it “other.” The absurd has the ability to reveal.

Alex Villar's *Catching Up* (2009–2010) returns to the singular-within-the-collective through a sense of locality. Here, absurdity is spatially constructed via video. Villar explores the body as contingent upon its relation to everyday spaces, changing in its own perception of itself as it is forced to adapt to its surroundings. The artist states, "The advantage of focusing on the notion of singularity is that it avoids the polarization between individual and collective poles. The question of multiplicity can then be understood as a concatenation of singularities. The video deals with a singular situation that can exist in a field of multiple possibilities." Indeed, *Catching Up* shows a wet-suited man attempting to "tame" trains throughout the subway stations of Rio de Janeiro and Munich. He reacts to the train's movements, showing anticipation, frustration, and anxiety before hopping aboard the already-moving train and surfing it. In Brazil and other developing countries where trains are habitually overcrowded, commuters often begin boarding even before the train has actually stopped, sometimes hanging off the edges of the train as it moves toward its destination. This custom, in the mind of the artist contrasts sharply with the heavily regulated subway systems in wealthier countries, exemplified by metro station in Munich. Although this piece was shown in Poland, the work itself was not site-specific. According to the artist, "What it deals with is a situation of deviation from the norm, which can happen anywhere, including in Poland. Nevertheless, I surveyed the subway station in Warsaw last year while researching European train stations to use in this project, but I concluded that it was not suited to use since I was after a more stylized type of space, which I found elsewhere." *Catching Up* demonstrates how different experiences and spaces can be linked through the passage of time, between one place and another, between one's immediate experience and those of others, reminding us of an unrepresentable co-appearance that disintegrates itself into a contingent empirical exteriority. The blurring of public versus private also plays an important role in this piece. For Villar, "the capital's leveraging of the cognitive and affective capacities of human singularities, which

result in such a blurring, is typical of our post-fordist moment. The video is informed by this understanding and portrays a range of gestures that disregard distinctions between public and private; i.e. running, waiting, exercising, sleeping, surfing and so on.” In the words of Jean-Luc Nancy, “simultaneity is not a matter of indistinction; on the contrary, it is the distinctness of places taken together.” And locality cannot exist without a distended sense of time, since space needs time. And time also needs space, “the space of its own distention, the space of the passage that divides it.”<sup>2</sup>

xurban\_collective’s series *Evacuation #2* (2010) explores the idea of global social spaces as they relate to their territorialized distribution, signaling a different typology of a specific built environment. *Evacuation Series* investigates mass-produced spaces, such as offices, houses, martial arts and religious centers according to their common denominators across nationalized territories, involving designing, building and furnishing particular social spaces. These spaces are incomplete and function as a form of evacuation of some of their culturally recognizable artifacts and objects, revealing the ‘bare space’, its potentiality and its limits for democratic participation. At Arsenal, xurban\_collective examines the Turkish *mescid*—from the Arabic word *masjid* (mosque)—or smaller mosques built with cheap assembly-line style furniture, creating a sterile yet unfinished organic environment. These small, mass-produced mosques can be found in shopping malls, business centers, schools, hospitals, and apartments almost everywhere around the globe, although most of them do not officially exist in the architectural plan of the original site, taking an organic character as implementations of garages, warehouses, basements, or as temporary occupations in unclaimed spaces. Quite distinct from the sumptuous monumentality of the original mosque, the *mescid* lacks expensive medallion rugs, richly crafted *mihirabs*, or elaborate artistic calligraphy. As it appears discardable and unaesthetic, it negates a traditional connection between beauty, knowledge, and spirituality. Nevertheless, its ex-

treme religiosity entices a homogeneous environment of passivity and sameness. The display of the *mesjid* in the gallery space attempts to strip the religious iconography of its symbolic paraphernalia, decorated by plastic stones and cheap rugs, instead emphasizing its connection to the global economy. By utilizing a politically charged religious space and transforming it into a “pure social space” by covering most of its religious connotations, the artists invite viewers to peep into a *bare* space, a generic experience provided by most art museums. xurban\_collective consider evacuation as a particular conceptual operation, by which they want to specifically underline the potential problems of current participatory models, where membership based on pseudo-democratic associations dominates the political spectrum. Besides an overt economic productivity that creates high demand and leads to ethnic exclusion, the mass-produced mosque offers yet another ticket to a culture of membership in European and American societies. This membership status is intended as an antidote to immigrant stigmatization, while also causing more internal stigma among immigrants who appropriate anti-modernist, anti-European sentiments, which are nationalist, religious, and patriarchal. This conflicted ethnic identity is then contained within mass-produced spaces that foster a temporary sense of inclusion. Becoming “collective facilities,” these spaces regenerate the same self-regulating, self-forming, and self-disciplining systems that led to their exclusion in the first place.<sup>3</sup> Between the dominant inclusiveness of the corporate space and the allegories that entail a ticket to an allegorical inclusion, “there is a total absence of transit, the tension of a polarity that inexorably leads to an irreversible destruction. The particles ceaselessly agitated by the intense movement of the molecular plane are never articulated in new social forms. They never constitute new territories of desire.”<sup>4</sup>

Elin Wikström’s performance and installation ...*the need to be free*... expands on ideas of spatial discursiveness. Through interferences that destabilize the walker’s passivity, her work links urban design with consumerism. In Bialy-

stok, Wikström performed an interference of the urban flux that links walking between the gallery and the city's closest shopping mall. Through repetitive walks and videotaping, as well as showing the video in real time at the gallery, the artist commented on the geopolitics that inform collective fluxes through an increase in consumerist tendencies in social space. These reflections become even more relevant in light of Poland's current membership in the European Union, having led not only to the country's recent economic growth, but also to its rise in productivity and unemployment. Wikström explores how these shifts have influenced the articulation of social space. ...*the need to be free*... continues her earlier performance/action held at the Dundee shopping center in Scotland in 2000, commissioned by the Moderna Museet Projekt in cooperation with Dundee Contemporary Arts. As in her performance in Dundee, the piece in Białystok began as a commentary on the gentrification of the city, focusing on the walk between the new shopping center, Alfa, and the city gallery of Białystok, Galeria Arsenal. The artist and her assistant, Katarzyna Palmer, took turns walking up and down the escalators of the new shopping center, recording 59 hours or ten days of video. At the end of each recording hour, one of the women would continue the performance, walking toward Galeria Arsenal, carrying a shopping bag imprinted with the phrase "THE NEED TO BE FREE" in Polish and English. Their performance reenacts a social awareness in this new public/corporate space, possibly reengaging consumers against the blur of consumerism, offering a critical immersion in social space.

Ten years after the first performance in Scotland, Wikström reflects on how ...*the need to be free*... still provokes all kinds of reactions from mall shoppers. "Customers and shop assistants also stop and observe us from the balconies on the second and third floor. It's amazing how such a small act can have an influence on such a noisy space as a shopping centre. It's not unusual that we have people studying us for five, ten and even up to half an hour or an hour.



It was the same in Dundee. Every 60 minutes ride I have at least two or three persons coming up to me and asking what I'm doing and each day around five to ten persons who are not afraid to speak English and travel with me for 10 to 30 or even 60 minutes." Examples of customers' first reactions: "That you were mad." "That you had lost a bet and was punished by having to climb up and down the escalator". "That you were promoting eco friendly shopping bags." According to Wikström, ...*the need to be free...* (2010) led to discussions with customers about questions such as: "In what ways are the rules for the consumer in a mall slightly stricter than they are for the citizen in public spaces in general? What are the positive and negative effects of surveillance cameras within consumer culture? What is the difference of being addressed as a consumer and being addressed as a citizen in less restricted areas of public spaces?" These and other questions reflect on issues of "individuality and uniformity, standardization (similar products) and originality (locally or small scale-produced), for example: How do I know if my needs and desires are authentic or more or less forced on me?" The result showed a local consumer culture not unaware of their social roles within these new commercial spaces. As in many countries worldwide, the mall has become a meeting place. While consumption can simply serve as an excuse to meet others, to fill empty days, or to create personal and meaningful situations, social interactions are always happening in spite of the regulated or prescribed appearances of a place. At one point during the performance, a group of friends who were observing the action pressed the emergency stop button of the escalator. To their surprise and delight, Wikstrom's assistant, who was performing the piece at the time, just kept on traversing the escalator by foot. After a couple of minutes, the guards noticed and started up the escalator with their master key. According to the artist, the piece performed in Dundee ten years ago did not yield as much discussion on consumer culture as the piece in Bialystok, although in Dundee, participants were much more aware of their "activist" role, using the escalator as an alternative public space by carrying out demon-

strations with placards or their own performances and actions. In Białystok, however, a stronger dialogical participation took place, which seems to point to the direction and influence of media culture, privileging the production of ideas, rather than differences between public and private, production and consumption.

Øyvind Renberg and Miho Shimizu's *Art of Cheese* (2010) introduces another aspect of spatial interference through divergent, yet parallel processes of cannibalization. Anthropophagy, or cultural cannibalism, is a Brazilian cultural movement initiated by Oswald de Andrade in the 1920's. It aimed to resist the adoption of European art and culture by absorbing it into the idiosyncratic mechanisms of the local culture, therefore blurring the divisions between so-called "high" and "low" culture. The concept itself originated from local Indian cannibalistic practices in Brazil before colonial times, incorporating the idea of eating the enemy to absorb its power. In contemporary times, this idea has been appropriated by marketing strategies when the sales of a new brand or the extension of an established brand eat into the sales of other products within the same line, creating revenues that are identified and justified by their extension. Here, the artists explore this concept through the dissemination of the signifier (the brand), expanding the object into its constantly transforming meaning, form, and spatial trajectory within the cultural circuit. They continue earlier interventions of the same title, exploring translation of social codes within a constantly shifting formation of culture; every cultural object accumulates meaning and value, and cultural meaning is always in a state of flux. For Renberg and Shimizu, traveling becomes a performative act that allows the re-contextualization of culture and its reinsertion into the cultural circuit. An earlier version of the *Art of Cheese*, 2008, was produced in collaboration with the Korean band Fortune Cookie during travels in Brazil, resulting in the release of the LP, *Art of Cheese*. The album cover, which folds out to a large poster, is a collage made up from photos,

watercolors, and other graphics documented during their travel. Brazil's global, musical influence is further reflected in Fortune Cookie's mix of indie pop with Brazilian bossa nova, including musicians from Rio, Oslo and Seoul. The LP is distributed within both the art and music communities, feeding back into the cultural loop that inspired it. The artists also created a series of tableware porcelain at Figgio's earthenware factory at Stavanger, Norway, a project for Stavanger European Capital of Culture. This series features motifs from the *Art of Cheese* album cover. At Galeria Arsenal, *The Art of Cheese* revolves around the LP, its music, lyrics, cover art, and the Rio porcelain made as an extension of the album cover, all presented as an audio-visual diary from the artists' travels. By including different objects, such as LPs, tableware, sofas/sculptures, posters, framed pieces, etc., the work creates multiple meanings, that way playing with different ways of reading and interaction, creating links between the white cube, the home, and the kitchen, blurring public and private, connecting art, design, and music. The entire installation becomes an interactive lounge, encouraging the audience to play the LP, relax on beanbags, and engage with the materials on an individual basis. By painting the room black, the artists made it clear that the space was not a neutral one. "Our work grew out of a very democratic approach, inspired by the 90s socially oriented practices, treating gallery as a democratic meeting place, inviting anyone to take part, show their works and so on. With time, we have become increasingly interested in the visualization and staging of the social space and cultures, including art world and the gallery. While we still invite anyone to take part in our installation, we want to play with people's expectations and approach to the work. This links in with how we conceived of the donut sofa and the serving of a local dish. The *paçzek* donut is a pretty well known and iconic Polish dish, perhaps as well as bossa nova is in Brazil. Relating to the place through a popularized aspect of the culture."

The relation between the Polish donut and bossa nova becomes even more significant in light of the concept of cannibalization. Looking at the donuts' shiny glaze next to the ceramic glazes can be both effective and humorous, not just visually, but through the codes of language. It is through the mixing of experiences that the laws of production are reoriented and dispersed, as commodities become reshaped by human experience in the acts of consumption, in which consuming is also eating. This is not so different from the economic strategy of "snowballing," in which objects, ideas, and actions are coded, decoded, and recoded, that way redefining the corporate circuit that they are a part of. The exhibition in Białystok merged the gallery experience with that of everyday culture. For example, gallery visitors could simultaneously experience art objects as art objects, as consumable culture, and as everyday culture. The installation included a poster, which depicts the artists and their travels, protagonists of the history of posters contexts of the history more detached perception of objects, which are also part of consumer culture. The poster was also integral to how the artists produced their works, creating objects that become samples of continued research; it not only includes fragments of the artists' recent travels to Brazil, but also was influenced by the artists' research on English wallpaper of the Arts and Crafts Movement, from the nineteenth to twentieth centuries. As an incarnation of hybrid culture—constantly being added and changed by real experience—the exhibition enabled viewers to take some of the objects home and give them a life of their own, beyond the artists' control. The poster and LP cover illustrate just how music imagery can shape the image of culture: "the LP and the porcelain are not just props for interaction, but have qualities in their own right—musically and visually, as well as with roots in various cultures and histories (i.e. the links to musical traditions, historic design) that we see them feed back into."

eteam's *The First Life is a bad place to live, but a good place to decay. The Second Life is a good place to live but a bad place to decay* (2010) addresses

the issue of otherness and being otherwise, a space of being outside the frame of character, time, and causality. One could define Second Life, a popular virtual reality game, as a reflection of our living reality, a kind of model to articulate the game of signifiers without the signified. In its connection to otherness it can also suggest a less-than-human existence, a negative space from which to reconsider a space in which difference becomes indifferent, or better, a “Non-indifference,” a double negation that, according to Levinas, “paves a way for itself where nothing is common.”<sup>5</sup> eteam’s installation at Galeria Arsenal consisted of a platform with several monitors depicting everyday objects in Second Life. The objects, which were discarded by Bialystok residents and selected for this project, included furniture, toys, packaging, food, decoration, vehicles, kitchen supplies, clothing, etc. Each object was paired with a monitor or TV screen that showed a recording of an almost identical object slowly rotating in a parallel three-dimensional universe, (i.e. Second Life). The recorded object is decaying, as indicated by a “percentage of decay” figure hovering above the rotating object. All the real life objects disposed of by Bialystok residents for this installation were reproduced into digital photographs and selected after the artists located these objects already existing in Second Life. Even though there is no lifespan in SL, only six hours of daylight and three hours of night which serve as a structure to the virtual life, eteam’s SL Dumpster serves as a place for the displacement of objects in a virtual world that does not decay, a kind of archival system that works against the preservation of objects, highlighting instead the transitory condition of things through the representation of immediate time. Therefore, the meaning derived from these commodities—and visuals are also commodities—are inscribed in their forms, uses, and trajectories. For an owner of an original, copies need to be created so the object can continue circulating in the world of objects. The collective element in this process is the fact that copies are created in order to maintain an interconnection between people through objects. The SL Dumpster then becomes a social space where communication is mediated by alterity.

spurse's *Engines of Dispersal: Seeding the Premises* (2010) returns to the idea that all begins with the seed, specifically the apple seed. The artists claim that each apple seed holds the unique possibility of forming a new apple species. "It is a pure difference engine, as each seed's genetic material is a full variation from its source tree. To maintain the continuity of a variety, the apple tree is held in a static relationship with the farmer via grafting and cloning. We entangle with these cross species alliances every time we eat an apple. To allow a seed to propagate is to invite emergent farmers, both human and non-human, to participate in the experimentation of that seed's potential fruiting." At Arsenal, this project took the form of an everyday system of distribution, which includes adding seeds to bars of soap, which were distributed to gallery viewers, creating public exchanges that began in the gallery. Each viewer was invited to participate in the work by writing their views on the apple seed, and by taking a soap home with them, not just for cleansing, but to disperse its seeds, allowing the process of germination to continue. Viewers were encouraged to contribute to a system that fosters "ecological diversity, management practices, genetic variation, stewardship, habitat recomposition and economic diversity." This project continued with the group's collective work by asking: "How are we of the world and not simply in the world?" The artists see this system of entanglements as a series of intended engagements that makes us complicit of the larger ecosystem of social, biological, and cultural forces.

Through my observations of the on-site installation, I noted the difficulty with which artists attempted to sustain the process of selection, distribution, and collective engagement into a work that was both interactive and critical, while not becoming an object of display. It is nearly impossible for the object or idea to not become redefined by the white cube. These constraints take a toll on curatorial practices that thrive on the mutability of the gallery space. In fact, the process of critical engagement acts out more as a didactic exercise than an actual system that includes ecological diversity, management practices, and

habitat recomposition. The whole critical engagement becomes deeply entangled in a didactic workshop style, revealing the huge gap between critical ideas in an artwork and the work itself, especially if the work is removed from its formal capacity to become a system. I imagine that bringing the aspect of the game into an art as system would be more productive than trying to reconstitute the work as a critical process in action. Perhaps, as a game, the work would tend to be less didactic, succeeding through a subversive message that could be critical in scope. Accepting the entertaining part of the game could be very productive in works that engage with economic systems of organization, circulation and distribution.

Another issue involved the transportation of apple seeds to Poland as if Poland itself did not have its own apples, whether imported from other countries or cultivated in site. It just felt a bit allegorical to bring seeds from the US, which should be then replanted in Poland, transgressing Polish customs that forbid travelers to transport fruits, seeds, or other plants across borders. This transgression is in itself more interesting, since it brings to question issues pertaining tax regulation, breaking plant quarantine laws with the threat of biological warfare, in addition to the idea of blurring borders by attempting to destabilize or equalize organic agricultural systems. In fact, when arriving in Poland, Spurse's work was not allowed into the country, and only after the gallery sent a translator to explain the issue to customs at Frederic Chopin Airport, were the work materials permitted. The question is whether this innocent mistake of overlooking the custom's regulations in Poland was intentional. If used as part of the work, this experience could have played a pivotal role in rearticulating organic systems of circulation and distribution, relating more closely critical thinking with an empirical process.

Finally, "Bodies of Dispersion" disperses into a multiplicity of meanings and encounters. It is where existing systems of thought are deterritorialized with-

in the boundaries of the gallery space, allowing them to become gestures, and to be decoded through constantly shifting contexts and experimental happenings. “Every becoming is a block of co-existence” and “A line of becoming is not defined by points that it connects, or by points that compose it; on the contrary, it passes between points... A point is always a point of origin.”<sup>6</sup>

*Denise Carvalho*, curator of the exhibition

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *The Future of the Image*, pp. 109-116. London, GB: Verso, 2009.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, p. 61. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

<sup>3</sup> Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution*, p. 208. Los Angeles, CA: Semiotex, 2008.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 192.

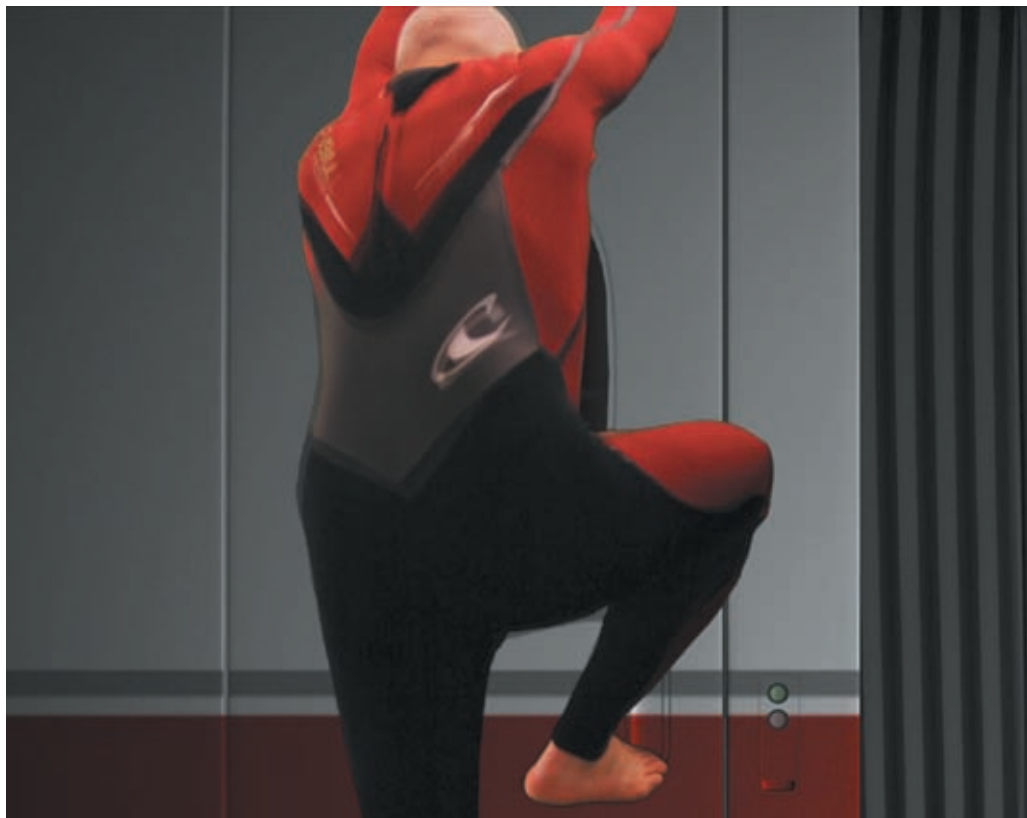
<sup>5</sup> Emmanuel Levinas, *Entre Nous*, pp. 62-3. New York, NY: Columbia University Press, 1998.

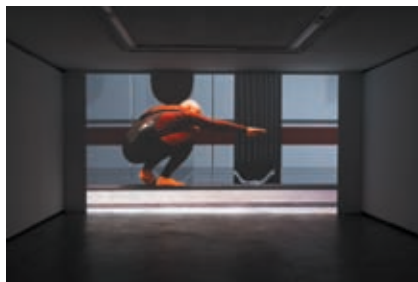
<sup>6</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 293. Minnesota, MN: University of Minnesota Press, 2007.





**WYSTAWA/  
EXHIBITION ~**





**Alex Villar**

*Catching Up/ Nadganianie*

2009–2010

wideo/ video



WE NEED TO BE FREE



**Elin Wikström**

*...the need to be free.../ ...potrzeba wolności...*

2010

performance, wideo/ video

**spurse**

*Engines of Dispersal: Seeding the Premises*

*Maszyny do rozpraszania: zasiewanie terenu*

2010

instalacja/ installation





Waż to mydło i wmyj się publicznie  
Energicznie, w serce powstrzymaj się od

Waż ten gips mydła w sercu kąpieli  
Opiekuj się nim, aż narodzi



na rynek

Jak kęczy w nas jabłko.  
Gdzie jeszcze mieszają  
się pestki jabłek.

e fra,

GALISA JARDINAK  
ul. 11 Maja 10  
00-000 0000 0000 0000

REBIAL  
ul. 11 Maja 10  
00-000 0000 0000 0000





**eteam**

*The First Life is a bad place to live, but a good place to decay.*

*The Second Life is a good place to live to but a bad place to decay*

*W świecie rzeczywistym źle się żyje, ale dobrze niszczeje.*

*W Second Life dobrze się żyje, ale źle niszczeje*

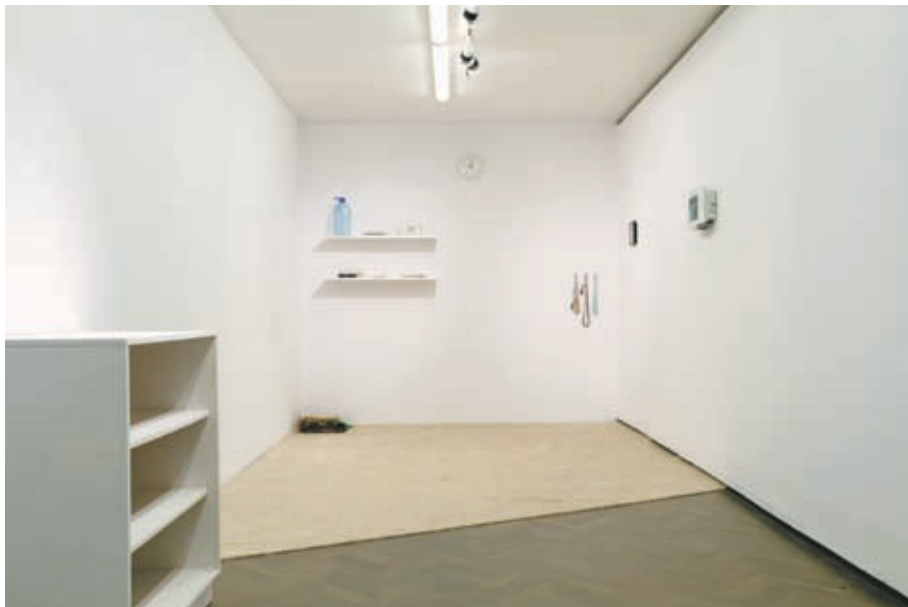
2010

instalacja/ installation









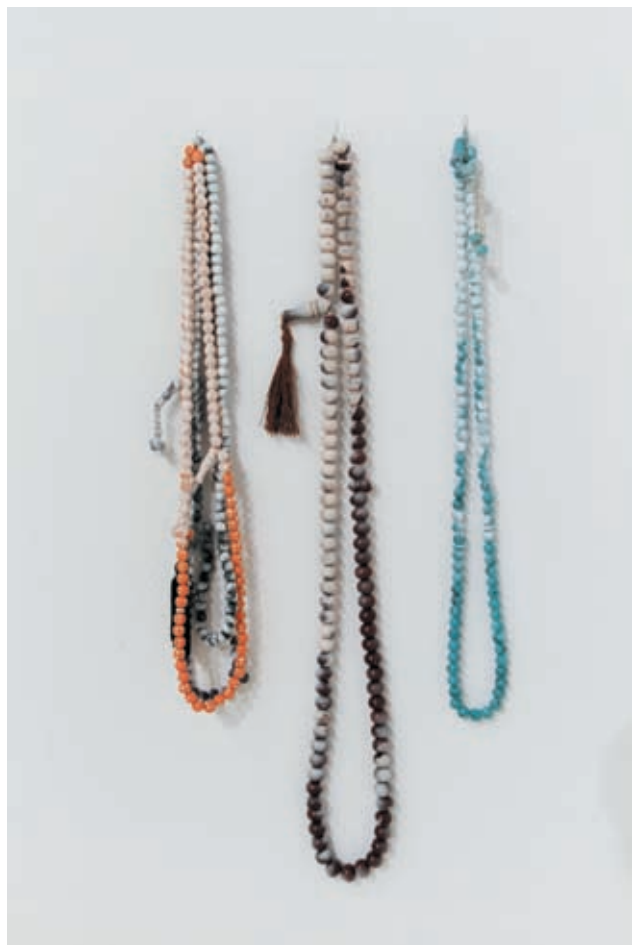
**xurban\_collective**

*Evacuation # 2/ Ewakuacja nr 2*

2010

instalacja/ installation













**Miho Shimizu & Øyvind Renberg**

*Art of Cheese*

2010

instalacija/ installation



*Pączek*

2010

tkanina wypełniona kulkami styropianu/  
textile beanbag

*Rio Porcelain/ Porcelana Rio*

2008–2009

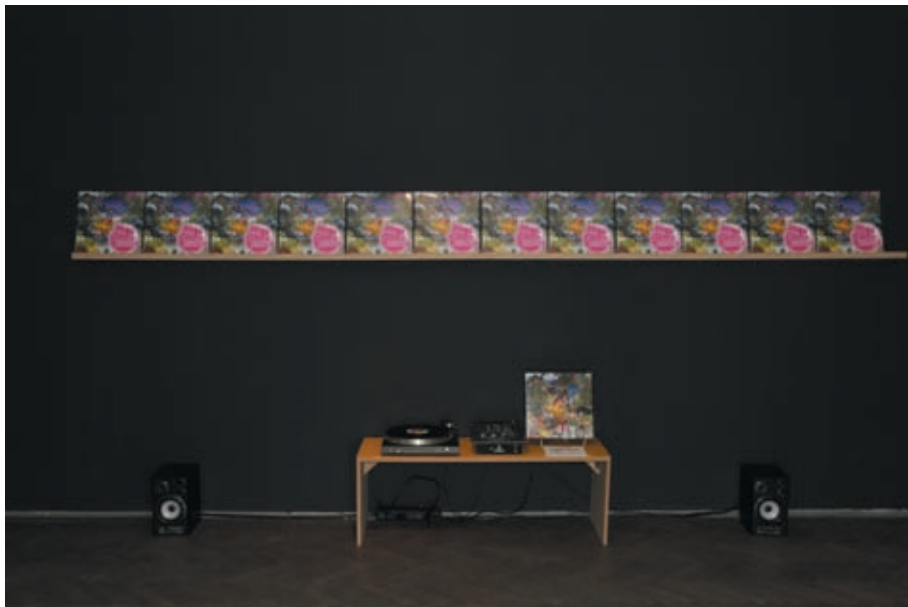
zastawa stołowa/ tableware



*Art of Cheese*

2008–2010

wydruk cyfrowy/ lightjet print



*Art of Cheese*

2008

longplay we współpracy z Fortune

Cookie, nakład: 1000

LP in collaboration with Fortune Cookie,

edition: 1000

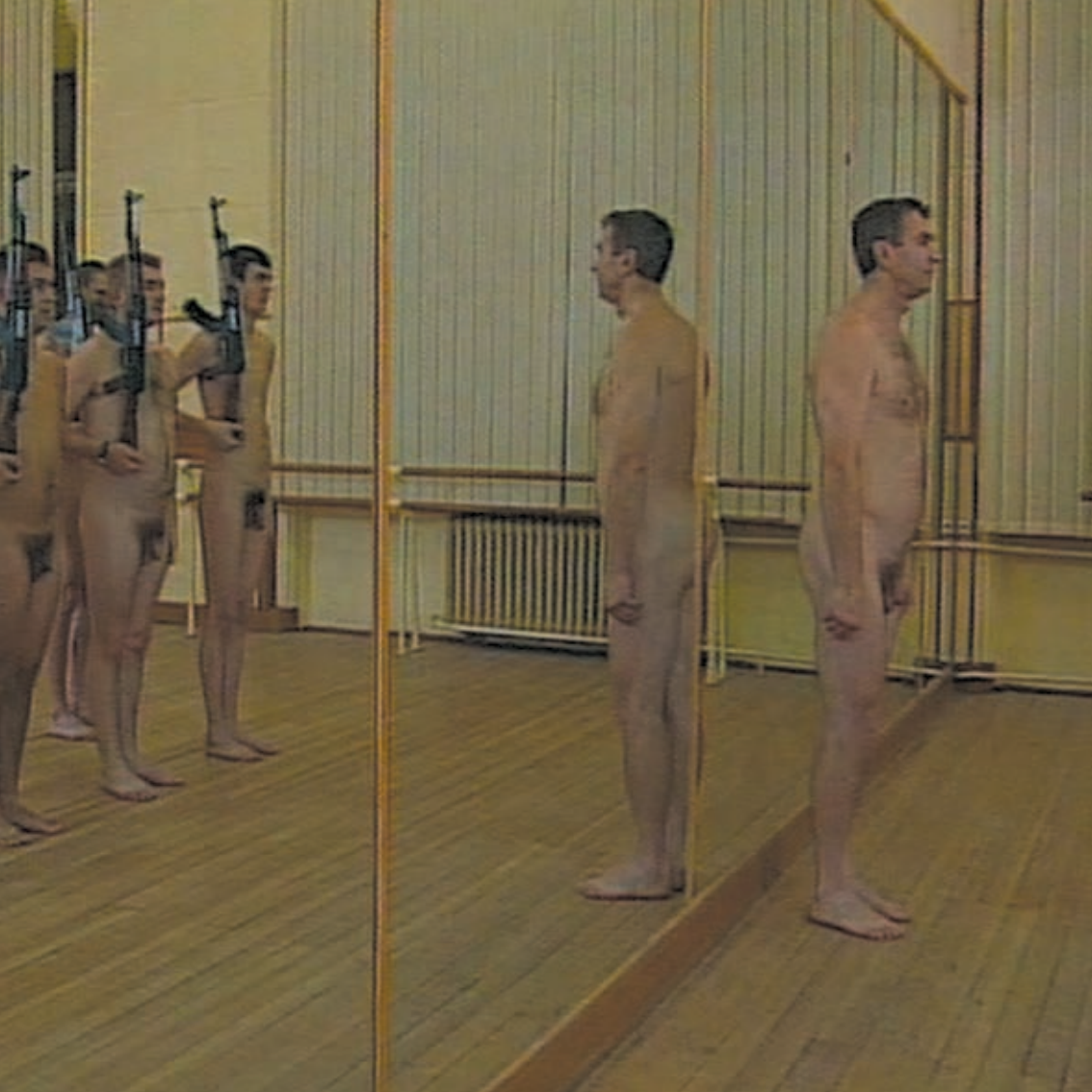
**Artur Żmijewski**

*KR WP*

2000

wideo/ video









A blue-tinted photograph showing a hand reaching out from a car window towards a building. The text "ARTISTS ~" is overlaid on the image.

**ARTISTS ~**

## Alex Villar

<http://www.de-tour.org/about/>

Born in Brazil '62, based in New York, MFA from Hunter College '98 and Whitney ISP fellow 2000. Villar's work draws from interdisciplinary theoretical sources; it employs video, installation and photography. His individual and collaborative projects are part of a long-term investigation of potential spaces of dissent in the urban landscape; it has often taken the form of an exploration of negative spaces in architecture.

Selected exhibitions include the New Museum, Mass MoCA, Drawing Center, Exit Art, Stux Gallery, Apexart and Dorsky Gallery in New York; Institute of International Visual Arts in London, Museu de Arte Moderna in Sao Paulo, Galleri Tommy Lund and Overgaden in Copenhagen, UKS in Oslo, Contemporary Art Centre in Vilnius, the Göteborgs Konstmuseum in Sweden, Galerie Joanna Kamm in Berlin, Signal in Malmö, Galeria Arsenal in Białystok, Poland, Lichthaus in Bremen and Halle für Kunst in Lüneburg. Published articles and reviews in *ReMarx*, *Texte zur Kunst*, *Tema Celeste* and *New York Times*.

## Elin Wikström

Born in 1965, lives and works in Göteborg and Umeå, Sweden.

Elin Wikström is an artist based in Göteborg, Sweden. She is known for the "constructed situations" she creates in her practice. These involve projects sited within the public domain that question the habits, behaviour and opinions of individuals and society in general. Her projects cause a disruption in the everyday flow of events that force us to reassess our understanding of accepted codes of behaviour, value systems and social conditioning.

Wikström has recently made projects for Moderna Museet, Stockholm, Sweden and Sala de Arte Publica de Siqueiros, Mexico City, Mexico.

59

.....

## spurse

[http:// www.spurse.org/](http://www.spurse.org/)

spurse is a creative consulting collaborative that catalyzes critical issues into action through research, design, building, exhibitions, events, teaching, and publication. Every curiosity is begun by asking: *how are we of the world and not merely just in it?*

spurse projects experiment with the capabilities of existing systems, whether they be urban spaces, garbage, or our ability to listen. spurse has facilitated projects, exhibitions, performances, lectures, seminars and workshops, linking across multiple systems at many scales, working with the emergent complexities of the human and nonhuman, the organic and non-organic, and engaging problems worth having and worlds worth making.

Recent projects include: Sharing the OCEA(n): Ocean Commons Entanglement Apparatus (in the Absence of a Concept of Nature), at the Kitchen, NYC, as part of the Whitney Independent Study Program's exhibition, *Undercurrents: Experimental Ecosystems in Recent Art*; Micromobilia: Machines for the Intensive Research of Interior Bio-Geographies, part of *Experimental Geography*, a traveling exhibition curated by Nato Thompson and circulated by Independent Curators International; MATR: Mobile Apparatus for Temporality Research/Time Drills, at Bemis Center for Contemporary Arts; and DeepTime RapidTime, at Grand Arts (Kansas, Missouri).

**eteam**

<http://www.meineigenheim.org/>

Since 2001 Franziska Lamprecht and Hajoe Moderegger have been collaborating under the name eteam. Most of their projects are based on random pieces of land they buy on ebay or in Second Life.

Their projects have been featured at many venues, including P.S.1, and Eyebeam in New York, MUMOK in Vienna, Neues Museum Weimar, Nelson Atkins Museum of Art in Kansas City, Centre Pompidou in Paris, and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Spain.

eteam's videos have been screened at the Transmediale in Berlin, The Taiwan International Documentary Festival in Taipei, the New York Video Festival, and the 11th Biennale of Moving Images in Geneva.

They have received grants from Art in General, NYSCA, Rhizome, the Experimental Television Center and the Henry Moore Foundation. They have been awarded residencies at MacDowell, Yaddo, Smack Mellon, Eyebeam, Harvestworks and the Center for Land Use Interpretation. In 2009 they have been awarded a Creative Capital Grant and in 2010 they received a John Simon Memorial Guggenheim Fellowship.

**xurban\_collective**

<http://www.xurban.net/>

xurban\_collective is an international art collective founded in 2000. xurban\_collective has members located in Izmir, Istanbul, Linz and New York City. Core members of the group are Guven Incirlioglu and Hakan Topal, whose transatlantic collaborations take the form of media projects and installations. Since 2002 Mahir Yavuz and Atif Akin joined the collective. xurban\_collective's mission is to instigate the questioning, examination, and discussion of contemporary politics, theory, and ideology, utilizing documentary photography, video, and text. The collective focuses specifically

on areas of regional conflicts, military spatial confinement, urban segregation and “neo-liberal” exclusion strategies.

xurban\_collective exhibited internationally including projects in institutions such as the 49th Venice Biennial (2001), the 8th International Istanbul Biennial (2003), PS1/MoMA (2005), Apexart (2004), Exitart (2005) and ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe (2004). xurban\_collective participated in the “Political/Minimal” show at KunstWerke, Berlin.

..... **Miho Shimizu & Øyvind Renberg**

Born in Tokyo and Oslo in 1976, Miho Shimizu and Øyvind Renberg graduated from Goldsmiths College, London in 2000 and 2001. Their collaborative work is inspired from travels, and explores cultural translations and discrepancies as a creative space. Works have developed in response to museum collections, the art institution and more loosely defined social scenes. Their practice embrace collage, tableaux and furniture, as well as music releases and design pieces. Until recently, they have been working under the collective name Danger Museum.

Shimizu and Renberg’s work has been exhibited at inIVA (London), Sparwasser HQ (Berlin), Art Space Hue (Seoul), Art in General (New York), Galeria Arsenal (Białystok), and Praeus Museum, Oslo Kunstforening, Stenersen Museum and UKS (Norway). Residencies include Ssamziespace (Seoul) and Peacock Visual Arts (Aberdeen). They are currently developing a commissioned project for HKS, Norway.

Artur Żmijewski was born in 1966. He graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he currently lives and works. In his films he transcends the boundaries of what is considered artistic: he introduces people into prearranged situations thus checking their reactions and their ability to make do. He touches upon unmentionable topics such as disability, disease, old age, or the Other's existence in the society (*Eye for an Eye*, 1998; *Out for a Walk*, 2001; *Singing Lesson*, 2001 and 2003). Some of Żmijewski's films deal with the traumatic historical stigma, the Holocaust and the difficult relations between the Poles and the Jews (*The Game of Tag*, 1999; *Our Songbook*, 2003; *Pilgrimage*, 2003; *80064*, 2004), while others have been inspired by group experiments. *Repetition*, for instance, which represented Poland at the 51st Venice Biennial in 2005, is a record of the Polish version of Professor Zimbardo's legendary Stanford prison study conducted in 1971. Group experiments also feature in the film *Them* presented at the Documenta exhibition in Kassel in 2007.

Artur Żmijewski is the arts editor of the *Krytyka Polityczna (Political Critique)* quarterly where in 2007 he published his manifesto *Applied Social Arts* in which he calls for restoring the influence that art used to have on the society. In 2010 he received the Ordway Prize awarded by the New Museum in New York and Creative Link for the Arts.

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego/  
Project carried out with the funds of the Ministry of Culture and National Heritage  
of the Republic of Poland



Partner projektu/ Project partner: New York Foundation for the Arts  
przy wsparciu finansowym/ with the financial aid of the Trust for Mutual  
Understanding



TRUST FOR MUTUAL UNDERSTANDING

Praca Miho Shimizu i Øyvinda Renberga została zrealizowana przy wsparciu  
finansowym/

Miho Shimizu and Øyvind Renberg's work was realized with the financial support of



Patronat medialny/ Media patronage:



**katalog/ catalog**

**tekst/ essay:** Denise Carvalho

**tłumaczenie z języka angielskiego/**

**translation from English into Polish:** Katarzyna Sawicka

**redakcja i korekta/ editing and proofreading:** Ewa Borowska

**zdjęcia/ photos:** Maciej Zaniewski, Miho Shimizu & Øyvind Renberg

**projekt graficzny/ layout:** Michał Lasota

**druk/ printed by:** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak, Poznań

**nakład/ print run:** 500 egz./ copies

© Copyright by Authors and Galeria Arsenał Białystok 2010

**wydawca/ published by**

Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland

tel. 857420353, fax 857428560

e-mail: [mail@galeria-arsenal.pl](mailto:mail@galeria-arsenal.pl)

[www.galeria-arsenal.pl](http://www.galeria-arsenal.pl)

**Dyrektor Galerii/ Director of the Gallery:** Monika Szewczyk

Galeria Arsenał jest finansowana przez miasto Białystok

The Arsenal Gallery is financed by the City of Białystok

Białystok 2010

ISBN 978-83-89778-07-9