

Die Sonne nie świeci
tak jak słońce.

Die Sonne does not
shine the same as
słońce. Trafo 2020

lewa Astahovska

Izabel Galliera

Jakub Gawkowski

Klara Kemp-Welch

RED./ED.

Jakub Gawkowski

TRAFO Trafostacja Sztuki

Szczecin 2020

Kornelia Kończal

Die Sonne does not shine the same as słońce. Die Sonne nie świeci tak jak słońce.

RED./ED.

Jakub Gawkowski
TRAFO Trafostacja Sztuki
Szczecin 2020

SPIIS TREŚCI

Jakub Gawkowski, Rok 2004 i marzenie o jednej *Europie*, 7
Kornelia Kończal, Postsocjalistyczne marzenia i mary
o *Zachodzie*, 15

Ieva Astahovska, *Europa instant*. Refleksje o polityce
tożsamości we wschodnioeuropejskich wystawach, 29

Klara Kemp-Welch, Sztuka podążania na *Wschód*
na „kontynencie, który przesuwają się na *Zachód*”, 41

Rozmowa z *Izabel Gallierą* o finansowaniu
sztuki społecznie zaangażowanej w *Europie*
Środkowo-Wschodniej, 53

Jakub Gawkowski, The Year 2004 and the Dream of
One Europe, 65

Kornelia Kończal, Fascination and Fear: Post-Socialist
Encounters with *the West*, 71

Ieva Astahovska, *Instant Europe*: Reflections on Identity
Politics at Eastern European Exhibitions, 83

Klara Kemp-Welch, The Art of Heading *East* on a
“Continent Moving *West*”, 95

A Conversation with *Izabel Galliera* on Funding Socially
Engaged Art in *Central Eastern Europe*, 105

Dokumentacja wystawy, 115

PL



Rok 2004 i marzenie o jednej *Europie*

Jakub Gawkowski jest kuratorem i badaczem. Pracuje w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi.

Niniejsza publikacja jest katalogiem i zarazem rozwinieciem wystawy, która odbyła się w Trafostacji Sztuki w Szczecinie jesienią 2020 roku. Głównym tematem katalogu i wystawy jest dynamika relacji pomiędzy europejskim Wschodem i Zachodem w momencie akcesji krajów byłego bloku wschodniego do Unii Europejskiej w 2004 roku. Celem przedsięwzięcia było przyjrzenie się, jak sztuka oraz tworzący ją artyści i artystki wpisują się w debatę związaną z uczestnictwem i wspólnym byciem w UE. Oprócz zarysowania wątków historii emocjonalnej oraz wskazania na związane z Europą marzenia i lęki kształtujące zbiorową wyobraźnię projekt bada także wpływ struktur unijnych na lokalne środowiska sztuki. Niniejsza publikacja nie ma ambicji kompleksowego ujęcia tematu. Jej celem jest raczej próba zmapowania wątków związanych z akcesją i obecnością krajów postsocjalistycznych w UE z perspektywy sztuk wizualnych. Temat ten nie został dotychczas dostatecznie zgłębniony, a zasługuje na uwagę szczególnie dziś – w momencie podawania w wątpliwość sensu istnienia wspólnoty europejskiej i rosnącego eurosceptycyzmu, podlewanego nacjonalistyczną retoryką.

Tytuł wystawy i publikacji jest zapożyczeniem z exposé wygłoszonego przez premiera RP Mateusza Morawieckiego w polskim Sejmie 12 grudnia 2017 roku¹. Przemówienie to, oprócz nacjonalistycznej retoryki i wezwania do powrotu z emigracji, zawierało także wiele cytatów i odniesień do polskich tekstów kultury, poezji i literatury. Jedno z tych nawiązań – przywołujące wizję dwóch słońc emanujących różnym światłem w polskim i niemieckim języku – zaczerpnięte zostało z wiersza Stanisława Wyspiańskiego². Zdanie: „Die Sonne nie świeci tak samo jak słońce”, w poetycki sposób oddające nie tylko charakter romantycznego patriotyzmu, ale i nacjonalistyczne napięcie współczesnej podzielonej Europy, stało się metaforą opisującą wystawę.

Chociaż kontekst transformacji ekonomicznej oraz upadku tak zwanej żelaznej kurtyny jest kluczowy dla analizy statusu byłego bloku wschodniego, w ramach tego projektu proponuję na moment przenieść uwagę z roku 1989 na 2004. Należałoby zadać pytanie, na ile ta druga data może okazać się istotna i pomocna w analizie środkowoeuropejskiej sztuki i stojącej za nią wizji świata, polityki, wspólnoty. Opisując swoje podejście do podejmowanego tematu, zaznaczam, że bardziej niż „Unia w Sztuce” i obecność symboliki unijnej interesowały mnie wpływ europejskich fantazmatów i mechanizmów na kształt sfery publicznej, przejawiające się w produkcji kulturalnej idee i systemy wartości, historia emocji i społecznych ambicji.

Kluczowym dla mnie pojęciem jest marzenie o jednej, wspólnej Europie. Marzenie, którego popowydanie w estetyce początku lat XXI wieku uosabia piosenka *Keine Grenzen* zaśpiewana przez zespół Ich Troje po polsku, niemiecku i rosyjsku w finale Eurowizji w Rydze w 2004 roku. Oprócz melodii Ich Troje tę publikację mógłby otwierać także głos innej gwiazdy muzyki pop, Bonnie Tyler: „Once upon a time I was falling in love, but now I'm only

falling apart” z piosenki *Total Eclipse of a Heart*. Tymi słowami można by opisać – drogę od entuzjastycznej euromiłości aż do obecnego chwiania się w posadach unijnej wspólnoty. Historia tych społecznych emocji, choć niepozbawiona uproszczeń, stała się punktem wyjścia do wystawy i towarzyszącej jej refleksji. Na podjęcie tematu w dużej mierze wpływ miały moje studia na Uniwersytecie Środkowoeuropejskim w Budapeszcie, a w szczególności fakt, że przypadły one na okres bezprecedensowej kampanii rządu Viktora Orbána mającej na celu usunięcie tej niewielkiej liberalnej uczelni z kraju³. Operacja, która zakończyła się sukcesem rządu Orbána, a wobec której Unia Europejska była bezsilna, skłaniała do refleksji nad sprawczością i przyszłością projektu europejskiego, którego funkcjonowanie obserwowałem przez swoje całe dorosłe życie.

Chociaż w narracji o środkowoeuropejskiej ezurą jest rok 1989, w ostatnich latach pojawiły się głosy i badania analizujące również rolę i znaczenie roku 2004 oraz obecność byłego bloku wschodniego w Unii Europejskiej. Przykładem mogą być badania Mai i Reubena Fowkesów⁴, Klary Kemp-Welch⁵ czy Izabel Gallier⁶, którzy potrafili oderwać się od ramy postsocjalistycznej i przyrzeć się znaczeniu obecności we wspólnocie europejskiej⁷. Badania te na różne sposoby odnotowują znaczenie przyłączenia do UE dla sztuk wizualnych w kontekście poruszanych przez artystki i artystów tematów (praca, migracja, nacjonalizm) czy sposobów finansowania kultury. Warto odnotowania są także realizowane w ostatnich latach liczne wystawy powstałe jako reakcja – czy komentarz – na zjawisko nacjonalizmu, gościnności i granic, sprowokowane wydarzeniami kryzysu uchodźczego, które również w pewnym stopniu dają wpisać się w tę dyskusję. Chociaż te przedsięwzięcia artystyczne, wystawiennicze czy badawcze skupiały się przede wszystkim na kwestii granic i władzy, przy okazji niektóre z nich poświęcały uwagę również instytucjom i agencjom europejskim, choćby takim jak Frontex⁸.

Przeniesienie tej dyskusji i poruszenie tematu w Szczecinie, mieście położonym przy granicy polsko-niemieckiej, wymagało jego zaktualizowania. Unia Europejska dla niektórych funkcjonuje z jednej strony pod postacią dostatniej, acz biurokratyzowanej „Brukseli”, z drugiej zaś – Niemiec i niemieckiej władzy będącej wyimaginowanym zagrożeniem dla polskiej niezależności. Oprócz niemieckiej historii Szczecina i bliskiej granicy, która sprawia, że promienie *die Sonne* i *słońca* padają jednocześnie na ten sam region, ważny stał się sam kontekst przestrzeni wystawienniczej. Historyczny budynek wybudowany na początku XX wieku, zaadaptowany na cele kulturalne i udostępniony publiczności dzięki współfinansowaniu ze strony Unii Europejskiej⁹, był przejawem konkretnej wizji kultury i sztuki współczesnej w budowaniu nowoczesnego i prestiżowego wizerunku miasta i regionu. Podobna wizja związana była również z projektem regionalnych kolekcji sztuki współczesnej o nazwie „Znaki Czasu”, powołanych kilka lat wcześniej

w różnych miejscach Polski. Wizja, w której nowoczesna, liberalnie podjęta kultura staje się dźwignią dla wizerunku miasta, turystyki i ekonomii¹⁰.

Charakter miejsca, które samo jest istotnym eksponatem w opowieści o wykorzystaniu funduszy unijnych oraz ich wpływu na pojmowanie kultury, użyty został w aranżacji przestrzennej wystawy zaprojektowanej przez Karolinę Babińską. Scenografka przeniosła rzut przestrzenny budynku galerii na podłogę głównej sali wystawowej. Rzut, wykreślony białym kolorem na szarym podłożu, nie był jednak dokładnym odwzorowaniem technicznego schematu przestrzeni, ale jej uproszczoną siatką przesuniętą względem realnej o kilka centymetrów. Realizacja Babińskiej, działającej w Szczecinie artystki, była wyrazem i kontynuacją jej długoterminowych zainteresowań twórczych: piętrzeniem wieloznaczności, grą z widzem oraz kwestionowaniem ram wystawy jako takiej i przestrzeni architektonicznej. W kontekście tematu wystawy taka aranżacja pełniła natomiast podwójną funkcję. Po pierwsze, za pomocą uwidocznienia planu architektury zwracała uwagę na fizyczną przestrzeń galerii oraz historię jej modernizacji i tworzyła z tego wątku „tła” ważny element narracji. Po drugie, zabieg przeniesienia planu przestrzeni na podłogę sali wystawowej wprowadzał także istotną metaforę projektu w odniesieniu do działalności Unii Europejskiej. Innymi słowy, propozycję spojrzenia na UE jako *procesu* modernizacyjny, działanie całościowe, zdefiniowane w czasie i ukierunkowane na określony cel.

Wystawę, skonstruowaną na zasadzie eseju wizualnego, tworzyły zarówno prace powstałe na przestrzeni dwóch dekad, jak i te przygotowane specjalnie na wystawę. Wielogłos ukazywał i prace przedstawiające przemiany ekonomiczne (Nomedas & Gediminas Urbonas), i modernizacyjne (Grażyna Monika Olszewska / Rufus) oraz dzieła ukazujące europejskie mechanizmy władzy i wykluczenia (Tanja Ostojic), wątki podróży, migracji ekonomicznej oraz stojących za nimi marzeń i pytań o własną pozycję (Michał Iwanowski, Marko Raat, Adam Chodzko). Obok komentarzy do środkowoeuropejskiej obecności we wspólnocie i wykorzystywania przez artystów symboliki unijnej (Kijewski / Kocur) znalazły się dzieła prezentujące postawy wobec niej sceptyczne (Franciszek Starowieyski), wyrażające niepokoje związane z akcesją (Ive Tabar, Flo Kasearu) oraz odnoszące się do tych napięć współczesne refleksje (Mikołaj Biberstein). Wystawa niuansowała odwołującą się do państw narodowych dyskusję przez przedstawienie między innymi prac związanych z transnarodową społecznością romską (Małgorzata Mirga-Tas) czy dzieł rozbudzających wyobraźnię geopolityczną za sprawą akcentowania umowności granic i tożsamości (Slavs and Tatars i Société Réaliste). Na wystawie znalazły się prace operujące na różnym poziomie szczegółowości. Obok tych dotyczących konkretnych zjawisk, jak choćby emancypacja osób LGBT+ i idąca za tym homofobia (Karolina Breguła, Archiwum Lambdy), znalazły się także te zakreślające szersze związki estetyki, polityki historycznej

i modernizacji (Henrike Naumann, Zuzanna Czebatul) czy wypowiedzi akcentujące osobiste doświadczenie pozbawione wiary w wielkie narracje i projekty polityczne (APART).

Publikacja ta składa się z tekstów, które nie tylko stanowią rozwinięcie wątków czy opisanie prac obecnych na wystawie. Teksty przybliżają wątki wystawy zarówno w kontekście historii intelektualnej, historii wystawiennictwa, poetyki konkretnych projektów artystycznych, jak i relacji struktur unijnych i mechanizmów finansowania produkcji kulturalnej.

W tekście pierwszym, tworzącym także kontekst dla dalszym rozważań, Kornelia Kończal dokonuje historycznego opisu emocjonalnego napięcia w postrzeganiu „Zachodu” z perspektywy krajów Europy Środkowej. Sięgając do źródeł historii intelektualnej *Polski, Węgier i Czech*, badaczka ukazuje panoramę uczuć rozpiętą między dwoma biegunami, które określa jako strach i fascynację. Z jednej strony Kończal wskazuje na kontrast między „tutejszym zacofaniem” i „tamtejszą nowoczesnością” określający historyczny horyzont marzeń o zachodniej stronie Europy. Z drugiej zarysowuje inny historyczny topos środkowoeuropejskiej kondycji, czyli strach przed fizyczną i symboliczną zależnością od silniejszych sąsiadów.

Drugi tekst, autorstwa lewy Astahovskiej, jest propozycją wglądu w panoramę zjawisk i narracji dotyczących europeizacji w najnowszej historii wystawiennictwa w Europie Środkowo-Wschodniej. Analizując zarówno lokalne, jak i międzynarodowe projekty wystawiennicze oraz towarzyszącą im retorykę, autorka przedstawia szerokie spektrum postsocjalistycznej polityki tożsamości: od entuzjazmu wobec otwarcia granic i dążeń do uwspólnienia przestrzeni europejskiej do obecnej sytuacji wobec kryzysu demokracji i nacjonalistycznej retoryki oraz jednoczesnej potrzeby budowania planetarnej, ponadnarodowej wspólnoty.

Trzeci w kolejności jest esej Klary Kemp-Welch, która przenosi refleksję na temat migracji, pracy i znaczenia europejskości na poziom konkretnego dzieła: wielowymiarowego projektu Michała Iwanowskiego *Polacy do domu*, na który składają się fotografie i rozmowy przeprowadzone podczas liczącej ponad sto dni podróży przez Europę. Dokładna analiza projektu oraz otwieranych przez Iwanowskiego wątków – zarówno tych artystycznych, jak i społecznych – umożliwia autorce rozpatrywanie go w szerszym kontekście przynależności i transnarodowej wspólnoty, widzianej z perspektywy postbrexitowej Wielkiej Brytanii.

Czwartym tekstem składającym się na publikację jest wywiad z Izabelą Gallierą, którego punktem wyjścia są badania autorki nad sztuką społecznie zaangażowaną w postsocjalistycznych Węgrzech, Bułgarii i Rumunii. Rozmowa skupia się na opisywanych przez badaczkę projektach, które zostały zrealizowane około roku 2000 dzięki – lub przy wsparciu – funduszom z Unii Europejskiej. Uzupełnia ona dyskusję o niezwykle istotny wątek: w jaki

sposób struktury unijne i związane z nimi systemy finansowania wpływają na kierunek rozwoju środkowoeuropejskiej sztuki.

Tak zakrojona perspektywa łącząca różne metody i spojrzenia badawcze, poszerzona o opisy i dokumentację prezentowanych dzieł, pozwala nie tylko skonfrontować się z pytaniem o znaczenie akcesji w 2004 roku dla lokalnych światów sztuki i zbiorowej wyobraźni (oraz roku 2007 w przypadku innych postsocjalistycznych krajów). To spojrzenie wstecz na nieodległą przeszłość umożliwia również podjęcie refleksji nad naszą teraźniejszością i postawienie pytania o przyszłość, jaką przyjdzie nam budować i z jaką będziemy musieli się zmierzyć.

1 „Celem naszego rządu będzie więc zachęcenie do powrotu do ojczyzny jak największej liczby Polaków zarówno z Kazachstanu, jak i z Londynu. Die Sonne nie świeci tak samo jak słońce”, Zob. <http://www.sejm.gov.pl/Sejm8.nsf/wypowiedz.xsp?posiedzenie=54&dzien=1&wyp=001> [dostęp: 16.01.2021]

2 Die Sonne nie tak świeci jak słońce, 6-go sierpnia 1904. Zob. Stanisław Wyspiański, *Pisma pośmiertne 2. Wiersze, fragmenty dramatyczne*, uwagi, Kraków 1910.

3 Ferenc Laczó, The Tragedy of Central European University, „Current History”, March 2020, s. 83–88.

4 Maja and Reuben Fowkes, *The Post-national in East European Art: From Socialist Internationalism to Transnational Communities*, [w:] *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, ed. Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril, MoMA, New York 2018, s. 366–371; *The Return of the East European: Identity Crisis*, „Art Monthly” 2013, № 365 (April), s. 11–14.

5 Klara Kemp-Welch, ‘The Romanians are Coming’. *Labour Migration and the Politics of the Observational Documentary*, „Third Text” 2020, vol. 34 (July).

6 Izabel Galliera, *Socially Engaged Art after Socialism Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, I.B.Tauris & Co. Ltd, London–New York 2017.

7 Tematu Europejskiej kondycji i tożsamości dotyczyły także między innymi *Niewczesne historie* realizowane w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2015 roku, będące częścią międzynarodowego projektu wystawienniczego *Europa (do potęgi)*.

8 Sposób, w jaki artyści i artystki komentowali tak zwany kryzys uchodźczy, to niezwykle szeroki temat. Spośród wystaw poświęconych tej kwestii w regionie Europy Środkowej wymienić należy między innymi następujące: *Uwaga! Granica!* (Galeria Labirynt, Lublin / Galeria Arsenat, Białystok, 2017), *Sąsiedzi* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2018), *The Wall. Face to Face with Borders* (Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2017), *Universal Hospitality 2* (MeetFactory / Futura, Praga, 2016), *Cold Wall* (FKSE, Budapeszt, 2015), *Fear of the Unknown* (Kunsthalle Bratislava, Bratysława, 2016).

9 Projekt TRAF0 Trafostacji Sztuki był współfinansowany przez Unię Europejską z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Zachodniopomorskiego na lata 2007–2013.

10 Zob. Agnieszka Pindera, *Kolekcjonowania trzeba się nauczyć. Rozmowa z Waldemarem Dąbrowskim*, [w:] *Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 42.

Post- socjalistyczne marzenia i mary o *Zachodzie*

Kornelia Kończal wykłada historię na Uniwersytecie Ludwika i Maksymiliana w Monachium; jest autorką publikacji na temat historii europejskiej historiografii oraz społecznej i kulturowej historii Europy Środkowej.

Postsocjalistyczne marzenia i mary o Zachodzie

Niektórzy twierdzili, że to koniec historii; inni, że historia ze szczęśliwym zakończeniem. Ze szczęśliwego zakończenia niewiele jednak zostało, a historia toczy się dalej. Rozpad Związku Radzieckiego, przebieg transformacji ustrojowej w krajach leżących na wschód od Łaby i bilans ich członkostwa w Unii Europejskiej – te trzy procesy pokazują, jak bardzo nieprzewidywalna okazała się późna nowoczesność. Mogłoby się wydawać, że rewolucyjne zmiany polityczne i gospodarcze, które zaszły w tym czasie w Europie Środkowej, musiały też przeorać zbiorowe emocje jej mieszkańców. Nic bardziej mylnego. Marzenia i mary, które kształtują tożsamość zbiorową Europy Środkowej, nadal krystalizują się wokół dwóch biegunów: fascynacji Zachodem i strachu przed nim. Zmieniały się co prawda formy i funkcje tych emocji, ale ich natężenie i napięcie między nimi pozostają niezmiennie – od ponad dwustu lat¹.

Paradoksalnie, obie postawy Europy Środkowej wobec Zachodu, czyli fascynacja i strach, mają wspólne źródło. Jest nim asymetria między dominującą i pretendującą do uniwersalizmu kulturą Zachodu a resztą świata. Europa Środkowa jest tym samym jednym z wielu regionów osadzonych w globalnej konstelacji różnic między centrum i peryferiami. Ze względu na geograficzną i kulturową bliskość dwa podstawowe wyznaczniki kondycji Europy Środkowej w relacji z Zachodem, czyli zacofanie i zależność, mają tu jednak zdecydowanie większą moc sprawczą niż w jakiegokolwiek innej części świata.

Fascynacja Zachodem

Punktem wyjścia środkowoeuropejskiej fascynacji Zachodem jest kontrast między tutejszym zacofaniem i tamtejszą nowoczesnością. Realne różnice cywilizacyjne i kulturowe odgrywały przy tym nie mniejszą rolę niż różnice wyobrażone, a granica między rzeczywistością i fantazmatem często pozostawała rozmyta². Jedynym wyjątkiem od tej środkowoeuropejskiej reguły wydają się Czesi, których zbiorowa tożsamość zasadza się nie na postulowaniu, lecz na pielęgnowaniu przynależności do Zachodu³.

W zależności od czasu i miejsca fascynacja Zachodem materializowała się w Europie Środkowej na różne sposoby. Ci, którzy mogli, i ci, którzy musieli, decydowali się na wyjazd do Berlina, Wiednia czy Paryża⁴. Ci, którzy chcieli lub musieli zostać, mniej lub bardziej świadomie przejmowali zachodni styl życia przez dobór odpowiednich lektur, potraw i sposobu ubierania się. Najbardziej spektakularnym przejawem środkowoeuropejskiego ciężenia ku Zachodowi jest jednak rozwój miast. Dziewiętnastowieczne aspiracje

Warszawy czy Bukaresztu do bycia Paryżem oraz ambicje Krakowa i Lwowa do bycia Wiedniem do dzisiaj określają charakter tych miast⁵.

Na przełomie XIX i XX wieku środkowoeuropejskie pojęcie Zachodu uległo rozszerzeniu i polaryzacji. Najpierw na mentalnej mapie mieszkańców Europy Środkowej pojawił się Londyn, a wraz z nim anglofilia, której trzonem był podziw dla brytyjskiej demokracji, później Stany Zjednoczone, potocznie nazywane Ameryką. W miarę upływu czasu ta ostatnia stawiała się nie tylko globalnym symbolem technologicznego postępu i innowacji, ale też głównym kreatorem kultury popularnej – wbrew wojującemu w krajach socjalistycznych antyamerykanizmowi.

Po kilkudziesięciu latach przymusowej sowietyzacji środkowoeuropejski zwrot ku Zachodowi po 1989 roku był tyleż zakorzeniony w długim trwaniu, ile kompulsywny i gorączkowy. Skok postsocjalistycznej Europy w odmetę deregulacji, liberalizacji i prywatyzacji wynikał mianowicie nie tylko z tęsknoty za tym, co zachodnie, czyli nowoczesne, kolorowe i różnorodne, ale był też efektem globalnej hegemonii neoliberalizmu i siły przekonywania zachodnich ekspertów. Środkowoeuropejscy reformatorzy optymistycznie patrzyli w przyszłość – w przekonaniu, że dogonienie Zachodu to jedynie kwestia czasu⁶.

Stosowanie neoliberalnej teorii w praktyce dokonywało się w poszczególnych krajach w różnym tempie i zakresie. Polska, w której wprowadzanie reform rozpoczęto najwcześniej, szybko zaczęła się cieszyć opinią wzorowego ucznia. Program reform, który Leszek Balcerowicz realizował od jesieni 1989 roku, przewidywał radykalną redukcję dopłat i subwencji, szybką prywatyzację przedsiębiorstw państwowych, uwolnienie cen i otwarcie rynku dla zagranicznych produktów. Po krótkim okresie przejściowym polska gospodarka miała dzięki tej terapii odzyskać równowagę, którą zaburzyły centralne planowanie i upaństwowienie własności. Społeczne i gospodarcze koszty terapii szokowej okazały się jednak dużo wyższe, niż zakładał Balcerowicz. Na początku 1990 roku inflacja przekroczyła w Polsce 1000 procent, w 1991 roku produkcja przemysłowa zmniejszyła się o jedną trzecią, w 1992 roku stopa bezrobocia przekroczyła 16 procent. To, że Czechosłowacja i Węgry zmagaly się w tym czasie z mniejszymi problemami niż Polska, wynikało nie tylko z lepszej sytuacji makroekonomicznej tych krajów, ale też z łagodniejszego przebiegu reform. Z kolei gorsze niż w Polsce wskaźniki gospodarcze Litwy i Ukrainy były w znacznej mierze efektem głębokich powiązań ekonomicznych, które łączyły te kraje z popadającą w coraz głębszy kryzys gospodarką rosyjską⁷.

Polska terapia szokowa wykazuje tym samym najwięcej podobieństw z przebudową gospodarki w Niemczech Wschodnich. Choć neoliberalna retoryka była wówczas w Bonn i Berlinie zdecydowanie mniej rozpowszechniona niż w Warszawie, to transformacja wschodnioniemieckiej gospodarki

opierała się na jeszcze radykalniejszych założeniach niż plan Balcerowicza. W połowie 1990 roku jedynym legalnym środkiem płatniczym na terenie Niemiec Wschodnich stała się marka zachodnioniemiecka, a przeliczenie niemal wszystkich świadczeń po kursie 1:1 oraz sum przekraczającym określone limity po kursie 2:1 pozwoliło co prawda – początkowo – uniknąć katastrofy społecznej, ale sprawiło zarazem, że wschodnioniemieckie zakłady przemysłowe nie miały szans konkurować z oferującymi tańsze produkty przedsiębiorstwami z Polski czy Czechosłowacji oraz z dysponującymi lepszymi produktami firmami z Niemiec Zachodnich. Urząd Powierniczy, który miał chronić wschodnioniemieckie zakłady pracy przed upadkiem, okazał się ich grabarzem. Pod koniec 1992 roku prawie 60 procent wschodnioniemieckich przedsiębiorstw zostało sprywatyzowanych, ponad 30 procent zlikwidowano, a Urząd Powierniczy zamiast zysku z prywatyzacji pozostawił olbrzymie długi. W ciągu zaledwie dwóch lat produkcja przemysłowa spadła w Niemczech Wschodnich o jedną trzecią, a stopa bezrobocia przekraczała kolejno 10 (1991), 15 (1994) i 20 procent (2003). Poza wyniszczoną wojną Bośnią i Hercegowiną żaden inny kraj postsocjalistycznej Europy nie doświadczył wówczas tak dramatycznego załamania gospodarki jak Niemcy Wschodnie⁸.

Programy ochronne i świadczenia socjalne, które również nie miały odpowiednika w żadnym innym postsocjalistycznym kraju, nie były w stanie zapobiec rodzeniu się w tak zwanych nowych landach antyzachodnich emocji. Ich wyrazem są powszechne w Niemczech Wschodnich do dziś i dobrze udokumentowane przez socjologów poczucie wykorzystania, niedoceny i porzucenia oraz „ostalga”, czyli tęsknota za NRD⁹.

Jak to możliwe, że najbardziej antyzachodnie emocje wykształciły się właśnie w tym postsocjalistycznym społeczeństwie, które zarówno geograficznie, jak również kulturowo i językowo leżało najbliżej Europy Zachodniej? Skala ekonomicznej i symbolicznej deprywacji spowodowana przystąpieniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej do Republiki Federalnej Niemiec, które potocznie określa się mianem zjednoczenia Niemiec, tylko częściowo wyjaśnia tę zagadkę¹⁰. Nie mniej istotne jest to, że zarówno architekci, jak i wykonawcy przeprowadzonych w Niemczech Wschodnich reform pochodzili z Niemiec Zachodnich, podczas gdy reformy ustrojowe przeprowadzone w innych postsocjalistycznych krajach firmowali lokalni politycy. Poza tym w żadnym innym postsocjalistycznym społeczeństwie rozdźwięk między oczekiwaniami i doświadczeniami nie był tak duży jak w Niemczech Wschodnich. Słynna obietnica Helmuta Kohla z 1990 roku, że dzięki wspólnemu wysiłkowi „nowe landy” w ciągu kilku lat przemienią się w „kwitnące krajobrazy”, okazała się mrzonką¹¹. Równie ważna jak te niemiecko-niemieckie uwarunkowania transformacji, choć z reguły pomijana przez badaczy historii najnowszej, jest jednak rola integracji europejskiej.

Podczas gdy Niemcy Wschodnie weszły do Wspólnoty Europejskiej automatycznie i niepostrzeżenie – jako „apendyks” jednego z państw założycielskich – wszystkie inne kraje postsocjalistyczne aspirujące do członkostwa w Unii Europejskiej musiały przystąpić do długotrwałego i wymagającego olbrzymiego wysiłku procesu przygotowawczego, który na kilkanaście kolejnych lat określił horyzont zbiorowych marzeń i zarazem umocnił prozachodnie sympatie.

Nadzieja na członkostwo w Unii Europejskiej, czyli skupienie uwagi na nieodległej – jak mniemano – przyszłości, koncentrowała w latach 90. tyle energii i emocji, że mało kogo w Europie Środkowej interesowało wówczas analizowanie niedalekiej przeszłości. Bezalternatywność kierunku i tempa transformacji ustrojowej dopiero później stała się przedmiotem krytycznej refleksji. Impulsem do jej podjęcia nie były jednak społeczne i gospodarcze koszty wprowadzania neoliberalnych reform, lecz kryzys liberalnej polityki, którego najwidoczniejszym przejawem są sukcesy polityczne populistów pokroju Viktora Orbána i Jarosława Kaczyńskiego¹².

Krytykując przebieg transformacji ustrojowej i bezkrytyczne przyjmowanie zachodnich rozwiązań, środkowoeuropejscy populiści ozywają stary zarzut imitacji¹³. Jedną z jego wielu wersji są słynne „puste formy”, o których pod koniec XIX wieku – na długo przed powstaniem teorii o rozwoju zależnym i krytyki postkolonialnej – pisał rumuński polityk i krytyk literacki Titu Maiorescu:

Zanim wykształcono nauczycieli wiejskich, założono szkoły. [...] Zanim mieliśmy najmniejszy cień oryginalnej twórczości naukowej, założono Rumuńską Akademię Nauk. [...] Zanim stworzyliśmy choćby jedną wartościową sztukę teatralną, otwarto Teatr Narodowy. [...] Z pozoru [...] Rumuni posiadają dziś cywilizację zachodnią niemalże w całym znaczeniu tych słów. Mamy politykę i naukę, mamy czasopisma i akademię, [...] mamy teatr, mamy nawet konstytucję. Ale w rzeczywistości są to twory martwe, pretensje bez podstaw, [...] złudzenia bez prawdy¹⁴.

O ile jednak Maiorescu i pokoleniom przyklaskujących mu krytyków lokalnej wtórności przyświecały promodernizacyjne i tym samym prozachodnie cele, o tyle Orbán i Kaczyński rozprawiają się z imitowaniem Zachodu w imię obrony zagrożonej rzekomo swojskości.

Strach przed Zachodem

Ten ostatni przykład dobitnie pokazuje, jak bardzo w antyzachodnich emocjach rezonuje fascynacja Zachodem. To sprzężenie nie jest bynajmniej nowe. Jerzy Jedlicki, analizując dziewiętnastowieczne zmagania Polski z Zachodem, pisał: „Im bardziej atrakcyjne okazywały się u nas zachodnie idee, technologie czy

wzory konsumpcyjne i im szybsze było ich przenikanie do różnych klas społeczeństwa, tym silniej artykułowana była w literaturze i prasie pogarda dla Zachodu¹⁵. Siłą napędową antyzachodniej retoryki jest jednak nie tylko prosty mechanizm akcja–reakcja, ale też drugi obok zacofania wyznacznik środkowoeuropejskiej kondycji, czyli zależność. Środkowoeuropejski strach przed Zachodem żywi się mianowicie historią fizycznej i symbolicznej zależności mieszkańców tego regionu od silniejszych sąsiadów. I nawet jeśli dominacja nie zawsze przychodziła z Zachodu, to agresywna polityka sąsiadów ze Wschodu zaskakująco łatwo dawała się interpretować jako efekt zachodniej ignorancji, niewdzięczności i braku solidarności lub dobitniej: zdrady.

Topos cierpienia i sponiewierania doczekał się w Europie Środkowej niezliczonych lokalnych wariantów. Analizujący ich przyczyny węgierski historyk István Bibó pisał o „nędzy małych państw”¹⁶. Jego przejmujący esej powstał tuż po drugiej wojnie światowej, której przebieg miał niewątpliwie wpływ na to, jakie autor stawiał diagnozy. Praprzyczyn środkowoeuropejskiej „nędzy” Bibó upatrywał jednak w zdecydowanie odleglejszej przeszłości: w odróżnieniu od Europy Zachodniej, w której granice państwowe w znacznej mierze odpowiadały granicom między narodami, nowożytnie dzieje niemal całej Europy Środkowej to historia nieprzystawalności narodowych i państwowych granic. Jej dziedzictwem są, zdaniem Bibó, „histeria polityczna” i „egzystencjalny lęk o los wspólnoty”.

Wspólnotowe lęki Europy Środkowej przed Zachodem to zarówno historia oddzielnych, jak i wspólnych emocji. Na pierwszą z nich składa się suma etniczno-narodowych strachów przed silniejszymi sąsiadami: polskie i czeskie poczucie zagrożenia ze strony Niemców, słowackie poczucie zagrożenia ze strony Czechów i Węgrów, ukraińskie i litewskie poczucie zagrożenia ze strony Polaków. Zachód jest w tych napędzanych strachem opowieściach raczej przesuwającym się stale horyzontem niż wartością stałą. Jedynym przednowoczesnym wyjątkiem od tej narodowo-etnicznej reguły jest ideologia sarmatyzmu, którą w XVI i XVII wieku stworzyła – w opozycji wobec Zachodu – polska szlachta¹⁷.

Wspólny strach przed Zachodem żywiony ponad narodowo-etnicznymi różnicami i napięciami pojawił się w Europie Środkowej dopiero w XIX wieku i wynikał z dwóch procesów. Czarna legenda Zachodu była początkowo efektem obaw przed zbyt daleko idącym przejmowaniem zachodniego stylu życia, który jawił się wielu mieszkańcom tego regionu jako zagrożenie dla ich tożsamości. Kolejna fala antyzachodniej retoryki towarzyszyła industrializacji i urbanizacji, w której widziano zagrożenie dla rodzimej tradycji. Powodzenie różnego rodzaju antyzachodnich kampanii było jednak znikome, a apoteoza swojskości nie była w stanie ani zatrzymać, ani nawet spowolnić procesu okcydentalizacji¹⁸.

Po drugiej wojnie światowej status antyzachodnich emocji uległ w Europie Środkowej radykalnej zmianie: zarządzanie strachem przed Zachodem stało się instrumentem sprawowania władzy. Traktowany jako uosobienie faszyzmu, kapitalizmu i imperializmu Zachód urósł do rangi największego zagrożenia dla socjalistycznego projektu i jego wroga publicznego numer jeden¹⁹. Siła rażenia antyzachodniej retoryki osłabła co prawda wraz z odwilżą 1956 roku, ale prawdziwą zmianę przyniosło dopiero złagodzenie zimnowojennych napięć w latach 70.²⁰ W kontekście kryzysu gospodarczego kolejnej dekady i wprowadzania w niektórych krajach bloku wschodniego mechanizmów rynkowych rytualnie powtarzane hasła o płynących z Zachodu zagrożeniach robiły co najmniej groteskowe wrażenie.

O nieskuteczności uprawianej w socjalizmie antyzachodniej propagandy najlepiej świadczy to, jak znikomy był w okresie transformacji ustrojowej opór wobec idei i innowacji, które wartkim nurtem płynęły z Zachodu. Antyzachodnie poglądy ograniczały się początkowo do sfery wartości. Wielu konserwatystów obawiało się, że galopująca okcydentalizacja doprowadzi do upadku instytucji rodziny i małżeństwa, przyspieszy laicyzację i doprowadzi do kulturowego relatywizmu. Dopiero po pewnym czasie na marginesie imperatywu integracji europejskiej zaczął odżywać stary strach przed Zachodem. Jego nowym symbolem stała się kontrolowana rzekomo przez Paryż i Berlin brukselska biurokracja.

Postrzeganie współpracy francusko-niemieckiej jako zagrożenia, które nie ogranicza się bynajmniej do Europy Środkowej, wyrasta z dwóch powszechnych przekonań na temat funkcjonowania europejskiej polityki. Pierwsze z nich głosi, że w Unii Europejskiej nie ma szans na realizację żaden projekt, który byłby niekorzystny dla Francji i Niemiec. Zgodnie z drugim żaden projekt polityczny Unii Europejskiej nie ma szans na realizację bez francusko-niemieckiego przyzwolenia. Każde z tych założeń jest oczywiście olbrzymim uproszczeniem i żadne z nich nie uwzględnia tego, jak bardzo w historii integracji europejskiej zmieniały się relacje władzy i jak różnicowany był i jest wpływ Francji i Niemiec na poszczególne obszary europejskiej polityki. Krytycy i przeciwnicy francusko-niemieckiego tandemu nie interesują się jednak tego typu szczegółami. W ich oczach francusko-niemiecki tandem stanowi niezmienny, niezależny i nieprzypadkowy byt polityczny²¹.

W krajach, które wstąpiły do Unii Europejskiej w 2004 roku, obawy dotyczące silnej pozycji Francji i Niemiec artykułowali zarówno eurosceptycy, jak i euroentuzjaści. Ci pierwsi wolą widzieć swój kraj poza UE, ci drudzy są zwolennikami integracji, choć wielu z nich domaga się reform unijnych struktur. Linia podziału między eurosceptycyzmem i euroentuzjazmem w znacznej mierze pokrywa się z różnicą między konserwatyzmem i liberalizmem – przy czym zakres znaczeniowy obu tych pojęć jest w postsocjalistycznej Europie zdecydowanie mniej stabilny niż w krajach o dłuższej tradycji demokratycznej.

Dzielący obawy o rolę Francji i Niemiec w procesie integracji europejskiej postsocjalistyczni eurosceptycy i euroentuzjaści stawiają odmienne diagnozy. Zdaniem eurosceptyków bliska współpraca francusko-niemiecka stanowi zagrożenie dla suwerenności ich państw. W opinii euroentuzjastów francusko-niemiecki tandem jest widmem Europy dwóch prędkości i tym samym zagrożeniem dla zjednoczonej Europy. Eurosceptycy i euroentuzjaści snują też odmienne wizje przyszłości. Podczas gdy euroentuzjaści wypatrują kresu francusko-niemieckiego partnerstwa i marzą o ustanowieniu w Unii nowych relacji władzy między tak zwaną starą i nową Europą²², eurosceptycy interpretują potencjał francusko-niemieckiego „kondominium”, „dyrektoratu” czy też „duumwiratu” przez pryzmat różnego rodzaju historycznych paralel i teorii spiskowych²³.

Pozycje postsocjalistycznych eurosceptyków i euroentuzjastów są nie tylko dalekim echem dawnych sporów, które toczyli w Europie Środkowej zwolennicy konserwatywnych i progresywnych projektów politycznych. Z głosów eurosceptyków przebijają się stary strach przed niemieckim parciem na Wschód (*Drang nach Osten*)²⁴ i nawiązania do niedawnej zależności od Związku Radzieckiego²⁵. Rozpowszechniona w wielu krajach Europy Środkowej tendencja do traktowania Brukseli jako nowego wcielenia Moskwy pokazuje, jak mocno wyobraźnia polityczna postsocjalistycznej Europy zakorzeniona jest w jej socjalistycznych doświadczeniach²⁶.

*Plus ça change, plus c'est la même chose?*²⁷

Dryfowanie Europy Środkowej między fascynacją Zachodem i strachem przed nim niesie poważne konsekwencje dla tożsamości politycznej i siły sprawczej mieszkańców tego regionu. Wydaje się, że bycie „za” lub „przeciw” pochłania tyle energii, że niewiele jej zostaje na branie spraw na swoje ręce – zarówno przez tych, którzy dążą do zbliżenia z Zachodem, jak i przez ich przeciwników. Efektem tego zatoru jest długa lista niewykorzystanych okazji do zrekonfigurowania dwóch podstawowych wyznaczników środkowoeuropejskiej kondycji, czyli zacofania i zależności.

Przykładami straconych okazji na produktywnie sfunkcjonalizowanie strachu przed Zachodem są podejmowane kolejno próby stworzenia projektów politycznych, które mogłyby być alternatywą lub uzupełnieniem dla zacieśniającej się współpracy europejskiej (i atlantyckiej). Na liście tego typu niepowodzeń znajdziemy Inicjatywę Środkowoeuropejską (1989), Grupę Wyszehradzką (1991) i Radę Państw Morza Bałtyckiego (1992) oraz – na co wskazują wszystkie znaki na niebie i ziemi – Trójmorze (2016). O tym, czy Trójkąt Lubelski (2020) podzieli los Trójkąta Weimarskiego (1991), przekonamy się za jakiś czas.

Przykładem niewykorzystanej szansy na przekucie fascynacji Zachodem na konkretne zmiany jest z kolei droga państw postsocjalistycznych do członkostwa unijnego. Dostosowywanie prawa do *acquis communautaire* sprowadzało się w gruncie rzeczy do serii aktów proceduralnych i zamykania kolejnych rozdziałów negocjacyjnych – w atmosferze rywalizacji z innymi krajami aspirującymi do członkostwa w Unii. Te potężne transakcje prawne nie miały jednak przełożenia na debatę publiczną o politycznych i ekonomicznych konsekwencjach kryteriów kopenhaskich, do których przestrzegania się wówczas zobowiązywano. Przedakcesyjny entuzjazm nie został tym samym wykorzystany do pobudzenia zbiorowej refleksji na temat tego, jak można i jak należałoby urządzić postsocjalistyczną wspólnotę polityczną²⁸.

Także bilans rozszerzenia Unii Europejskiej o dziesięć państw postsocjalistycznej Europy nie wypada dla nich korzystnie: ani euroentuzjaści, ani eurosceptycy nie byli jak dotąd w stanie zaproponować konkretnych rozwiązań, które miałyby realny wpływ na kształt integracji europejskiej lub przynajmniej stały się przedmiotem międzynarodowej debaty.

Procesy uruchomione w Unii przez jej nowych członków dokonywały się do tej pory niezależnie od ich politycznej woli i władzy, czyli poniekąd samoistnie. Koronnym przykładem tego mechanizmu są niezamierzone efekty migracji zarobkowej z tak zwanej nowej do starej Europy, której świadkami byliśmy w latach 2004–2008. Kiedy Wielka Brytania (podobnie jak Irlandia) w krótkim czasie zyskała kilkaset tysięcy pracowników, a stopa bezrobocia w Polsce, Słowacji i krajach bałtyckich raptownie spadła, nic nie wskazywało na to, że właśnie masowa obecność migrantów z postsocjalistycznej Europy stanie się w Wielkiej Brytanii jednym z kamieni, który uruchomi lawinę brexitu. Z kolei wynik brytyjskiego referendum w sprawie członkostwa w Unii z 23 czerwca 2016 roku sprawił, że w debacie publicznej nowych państw członkowskich pojawiły się nieznane dotąd słowa polexit, hungexit i czexit²⁹.

Antyzachodnią retorykę postsocjalistycznej Europy można oczywiście traktować jako przejaw postakcesyjnego chuliganizmu³⁰, ale nie da się nie zauważyć, że jest też odbiciem peryferyjnych zmagarów z nowoczesnością. Choć obecność Europy Środkowej w Unii Europejskiej traktowana była dotąd jako pewnik, raptem okazało się, że jej przyszłość wcale taka pewna nie jest, co z kolei oznacza, że wahadło środkowoeuropejskiej tożsamości może dalej poruszać się między fascynacją Zachodem i strachem przed Zachodem.

- 1 *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770–1945): Texts and Commentaries*, vol. 1–4, ed. Ahmet Ersoy, Maciej Górny, Vangelis Kechriotis, Michal Kopeček, Boyan Manchev, Diana Mishkova, Balázs Trencsényi, Marius Turda, Central University Press, Budapest 2006–2014; Balázs Trencsényi, Maciej Janowski, Monika Baar, Maria Falina, Michal Kopeček, *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, vol. 1: *Negotiating Modernity in The 'Long Nineteenth Century'*, Oxford University Press, Oxford 2016; Balázs Trencsényi, Michal Kopeček, Luka Lisjak Gabrijelčić, Maria Falina, Mónika Baár, Maciej Janowski, *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, vol. 2: *Negotiating Modernity in The 'Short Twentieth Century' and Beyond*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- 2 *The Origins of Backwardness in Eastern Europe: Economics and Politics from the Middle Ages until the Early Twentieth Century*, ed. Daniel Chirot, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1991; Andrew C. Janos, *East Central Europe in the Modern World: The Politics of the Borderlands from Pre- to Postcommunism*, Stanford University Press, Stanford, Calif. 2000; Ivan T. Berend, *From the Soviet Bloc to the European Union: The Economic and Social Transformation of Central and Eastern Europe since 1973*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 177–179.
- 3 Ivan Pfaff, *Česká přínaléžitost k Západu v letech 1815–1878 – k historii českého evropanství mezi vídeňským a berlínským kongresem*, Doplněk, Brno 1996; Vladimír Macura, *Český sen*, Nakl. Lidové noviny, Praha 1998.
- 4 Franciszek Ziejka, *Paryż młodopolski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993; *Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, hrsg. von Elisabeth Röhrlich, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2006.
- 5 Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte: kulturelle Verflechtungen. Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2010; Błażej Brzostek, *Paryże innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, W.A.B., Warszawa 2015.
- 6 Jerzy Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Znak & Fundacja Batorego, Kraków 1994; Frank Boers, 'No Pain, No Gain' in a Free Market Rhetoric: A Test for Cognitive Semantics?, „Metaphor and Symbol” 1997, № 12, s. 231–241; Paul D. Aligica, Anthony J. Evans, *The Neoliberal Revolution in Eastern Europe: Economic Ideas in the Transition from Communism*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, UK–Northampton, MA 2009; Johanna K. Bockman, *Markets in the Name of Socialism: Left-Wing Origins of Neoliberalism*, Stanford University Press, Stanford, CA 2011; Jacek Kochanowicz, *Private Suffering, Public Benefit: Market Rhetoric in Poland, 1989–1993*, „East European Politics and Societies” 2014, № 1, s. 103–118; Rudolf Kučera, *Making Standards Work: Semantics of Economic Reform in Czechoslovakia, 1985–1992*, „Zeithistorische Forschungen. Studies in Contemporary History” 2015, № 3, s. 427–444; Marcus Böick, *Die Treuhand: Idee – Praxis – Erfahrung*, Wallstein, Göttingen 2018.

- 7 David Lane, Martin Myant, *Varieties of Capitalism in Post-Communist Countries*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007; Dorothee Bohle, Béla Greskovits, *Capitalist Diversity on Europe's Periphery*, Cornell University Press, Ithaca 2012; Zenonas Norkus, *On Baltic Slovenia and Adriatic Lithuania: A Qualitative Comparative Analysis of Patterns in Post-Communist Transformation*, Apostrofa Publishers–Central European University Press, Vilnius–Budapest 2012; János M. Kovács, Violetta Zentai, *Capitalism from Outside? Economic Cultures in Eastern Europe after 1989*, Central European University Press, Budapest 2013; Philipp Ther, *Nowy ład na starym kontynencie. Historia Europy neoliberalnej*, tłum. Urszula Szyndarska, Sergiusz Lipnicki, Kurhaus Publishing, Warszawa 2015.
- 8 *Treuhandanstalt. Das Unmögliche wagen*, hrsg. von Wolfram Fischer, Herbert Hax, Hans Karl Schneider, Akademie-Verlag, Berlin 1993; Jürgen Kocka, *Vereinigungskrise. Zur Geschichte der Gegenwart*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995; Rolf Reißig, *Die gesplittene Vereinigungsgesellschaft. Bilanz und Perspektiven der Transformation Ostdeutschlands und der deutschen Vereinigung*, Dietz Verlag, Berlin 2001; Nicolas Offenstadt, *Le pays disparu: sur les traces de la RDA*, Stock, Paris 2019.
- 9 Niemieckie słowo *Ostalgie* powstało z połączenia słów *Osten* (wschód) i *Nostalgie* (nostalgia). O jego roli w niemiecko-niemieckiej komunikacji: Wolfgang Ludwig Schneider, *Ossis, Wessis, Besserwessis: Zur Codierung der Ost/West-Differenz in der öffentlichen Kommunikation*, „Soziale Welt” 1997, № 2, s. 133–150; Thomas Ahbe, *Ostalgie – Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*, Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, Erfurt 2005; Petra Köpping, *Integriert doch erst mal uns! Eine Streitschrift für den Osten*, Christoph Links Verlag, Berlin 2018.
- 10 Mimo popularności frazy „zjednoczenie Niemiec” (niem. *deutsche Wiedervereinigung*) w Umowie zjednoczeniowej (niem. *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschland*) podpisanej przez przedstawicieli obu państw niemieckich 31 sierpnia 1990 roku explicite mowa o „wstąpieniu” NRD do RFN (niem. *Beitritt der Deutschen Demokratischen Republik zur Bundesrepublik Deutschland*), co dobrze charakteryzuje nie tylko przygotowanie i faktyczny przebieg procesu zjednoczeniowego, ale też jego prawne umocowanie. Punktem odniesienia dla Umowy zjednoczeniowej jest mianowicie artykuł 23 zachodniemieckiej Ustawy zasadniczej z 1949 roku, w którym mowa o możliwości wstąpienia (niem. *Beitritt*) „innych części Niemiec” (niem. *andere Teile Deutschlands*) do RFN.
- 11 Paul Windolf, Ulrich Brinkmann, Dieter Kulke, *Warum blüht der Osten nicht? Die Transformation der ostdeutschen Betriebe*, Ed. Stigma, Berlin 1999.
- 12 Wojciech Sadurski, *Poland's Constitutional Breakdown*, Oxford University Press, Oxford 2019; *Brave New Hungary: Mapping the 'System of National Cooperation'*, ed. János Mátyás Kovács, Balázs Trencsényi, Lexington Books, Rowman & Littlefield, London–Lanham, MD 2020.

- 13 Zbigniew Krasnodębski, *Demokracja peryferii. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003; Tomasz Zarycki, *Imitation oder Substanz: Polen in Europa und die Europäisierung Polens*, „Osteuropa” 2011, № 5–6, s. 117–124; Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011; Iwan Krastew, Stephen Holmes, *Światło, które zgąsło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020.
- 14 Titu Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*, „Convorbiri Literare II” 1868, № 19 (1 grudnia), s. 301–307; cyt. za: Maciej Janowski, *Wdrażamy mechanizmy z Zachodu, a w naszym kraju wszystko po staremu*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Ale Historia”, 27 maja 2019.
- 15 Jerzy Jedlicki, *Świat zwyrodniały: lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Sic, Warszawa 2000, s. 79; zob. również: tegoż, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
- 16 István Bibó, *Nędza małych państw wschodnioeuropejskich* [1946], tłum. i oprac. Jerzy Snopek, Alkano, Podkowa Leśna 2010.
- 17 Martin Faber, *Sarmatismus: Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert*, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden 2018; *Nowoczesność i sarmatyzm*, red. Przemysław Czapliński, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2011.
- 18 *Prowestliche und antiwestliche Diskurse in den Balkanländern/Südosteuropa*, hrsg. von Gabriella Schubert, Holm Sundhaussen, Verlag Otto Sagner, München 2008.
- 19 Darina Volf, *Über Riesen und Zwerge tschechoslowakische Amerika- und Sowjetunionbilder 1948–1989*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017; Bruno Kamiński, *Fear Management Foreign Threats in the Post-war Polish Propaganda. The Influence and the Reception of the Communist Media (1944–1956)*, Peter Lang, Berlin 2019; Rósa Magnúsdóttir, *Enemy Number One. The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda 1945–1959*, Oxford University Press, New York 2019.
- 20 *Hidden Paths within Socialism*, „Journal of Modern European History” (special issue) 2010, vol. 8, № 2, ed. Włodzimierz Borodziej, Jerzy Kochanowski, Joachim von Puttkamer; *Bocznymi drogami. Nieoficjalne kontakty społeczeństw socjalistycznych 1956–1989*, red. Włodzimierz Borodziej, Jerzy Kochanowski, Joachim von Puttkamer, Wydawnictwo Trio – Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- 21 Por. Ulrich Krotz, Joachim Schild, *Shaping Europe. France, Germany, and Embedded Bilateralism from the Elysée Treaty to Twenty-First Century Politics*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- 22 Na przykładzie Polski: Marek Cichocki, *Północ i Południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Teologia Polityczna, Warszawa 2018; Radosław Sikorski, *Polska może być lepsza. Kulisy polskiej dyplomacji*, Znak Horyzont, Kraków, 2018; Krzysztof Szczerski, *Utopia Europejska: Kryzys integracji i polska inicjatywa naprawy*, Biały Kruk, Kraków 2017.

- 23 Na przykładzie Polski: Filip Adwent, *Dlaczego Unia Europejska jest zgubą dla Polski*, Antyk Marcin Dybowski, Komorów 2003; Czesław Stanisław Bartnik, *Czyżby to już „post-Polska”?*, Polihymnia, Lublin 2009; Dariusz Hybel, *Unia Europejska w drodze do totalitarnego superpaństwa*, Fundacja Pomocy Antyk, Komorów 2003.
- 24 Pierre-Frédéric Weber, *Timor Teutonorum. Angst vor Deutschland seit 1945: eine europäische Emotion im Wandel*, Schöningh, Paderborn 2015.
- 25 *Representations of Europe and the Nation in Current and Prospective Member-States. Media, Elites and Civil Society: the Collective State of the Art and Historical Reports*, ed. Anna Triandafyllidou, Bo Stråth, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg 2003.
- 26 Zob.: Brian Porter-Szűcs, *The Triumph of National Communism*, [w:] *Poland's Memory Wars. Essays on Illiberalism*, ed. Jo Harper, Central University Press, Budapest 2018, s. 65–79.
- 27 Francuskie powiedzenie głoszące, że „im bardziej rzeczy się zmieniają, tym bardziej pozostają takie same”.
- 28 Jiří Přibáň, *Legal Symbolism. On Law, Time and European Identity*, Ashgate, Aldershot et al. 2009, s. 93–113; tenże, *From 'which Rule of Law?' to 'the Rule of which Law?'. Post-communist Experiences of European Legal Integration*, „Hague Journal on the Rule of Law” 2009, № 1 (2), s. 337–358.
- 29 Zob.: Maria Bucur, *Brexit: A Tipping Point towards New Tribalism*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 65–68; Adam Hudek, *The United Kingdom and Central Europe: A Dream of an Alternative*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 61–64; Maciej Janowski, *Steampunk Nationalism*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 53–56; Michal Kopeček, *Sovereignty, 'Return to Europe' and Democratic Distrust in the East after 1989 in the Light of Brexit*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 73–76; Ferenc Laczó, Mate Rigo, *New Versailles or a Velvet Revolution? Brexit and the Exits of Central and Eastern European History, 1916–2016*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 57–60; Vladimir Tismaneanu, *What Went Wrong and Why? Nationalism versus Democracy in Eastern and Western Europe*, „Contemporary European History” 2019, № 28, s. 69–72.
- 30 Venelin Ganev, *Post-Accession Hooliganism: Democratic Governance in Bulgaria and Romania after 2007*, „East European Politics & Societies” 2012, № 27 (1), s. 26–44.

Europa instant. Refleksje o polityce tożsamości we *wschodnio- europejskich* wystawach

Ieva Astahovska jest badaczką, krytyczką i kuratorką.
Pracuje w Łotewskim Centrum Sztuki Współczesnej (LCCA),
gdzie prowadzi projekty badawcze związane ze sztuką okresu
socjalizmu i postocjalizmu.

W potransformacyjnej Europie Wschodniej wystawy artystyczne odzwierciedlają doświadczenie postsocjalistyczne oraz ukształtowane przez nie kwestie tożsamości i przynależności. Jednym z bardziej znaczących zjawisk w tym kontekście były wystawy z regionu tak zwanej Nowej Europy, organizowane na Zachodzie z okazji rozszerzenia Unii Europejskiej w roku 2004. Niniejszy artykuł stara się zmapować złożoność narracji o europeizacji, zarówno propagowanych przez tamte wystawy, jak i towarzyszących szerszemu procesowi historii wystawianictwa, związanemu z refleksją na temat polityki tożsamości. Jego kolejne fazy ujawniają pełne spektrum postsocjalistycznej polityki tożsamości, począwszy od entuzjazmu wobec otwarcia granic i dążeń do uwspólnienia przestrzeni europejskiej po 1989 roku, a skończywszy na obecnym niepokojącym kryzysie demokracji. Dziś prawicowi populiści i nacjonalisci, zarówno w Europie Wschodniej, jak i Zachodniej, znów pogłębiają podziały między Wschodem a Zachodem. Wstrząsają nie tylko integracją europejską, lecz także wiarą w świat otwartych granic. Wygląda na to, że są gotowi stawiać mury w tych samych miejscach, w których trzydzieści lat temu zostały one obalone.

Wystawy odbywają się jednak w przestrzeni publicznej, a zatem ich rola nie ogranicza się do udzielania metakomentarza na temat historii sztuki czy kondycji sztuki współczesnej. Mogą one również przyjmować perspektywę emancypacyjną i krytyczną przez interpretowanie i przekładanie złożoności rzeczywistości politycznej i społecznej. Jako takie podmioty emancypacyjne czy krytyczne mogą łączyć myślenie wystawiennicze ze świadomością społeczno-polityczną, a zatem uosabiać moc sztuki – jej zdolność nie tylko do namysłu, lecz także do konfrontowania się z dominującymi narracjami i proponowania innych w ich miejsce.

Od peryferii do planetarnych współistnień

Dreams and Conflicts [Marzenia i konflikty] oraz *Peripheries Become the Centre* [Peryferie stają się centrum] to tytuły dwóch przełomowych wystaw prezentowanych odpowiednio na 50. Biennale w Wenecji i 1. Biennale w Pradze¹, które odbyły się w 2003 roku, na krótko przed tym, jak kraje Europy Środkowo-Wschodniej oficjalnie stały się „byłym Wschodem”, gdy dołączyły do Unii Europejskiej w 2004 roku. „Pomimo istnienia globalnego społeczeństwa wciąż na nowo zdają się pojawiać bariery i dyskryminacja ze względu na szereg różnorodnych okoliczności: politycznych, gospodarczych, religijnych, etnicznych i geograficznych”² – pisał kurator Francesco Bonami w katalogu 50. Biennale w Wenecji. Wydarzenie miało być według Bonamiego, „światem, w którym konflikty globalizacji spotykają się

romantycznymi marzeniami o nowej nowoczesności”³. Z kolei koncepcja Biennale w Pradze miała się opierać na rozwiązaniu dychotomii centrum–peryferie oraz wyzwoleniu wielości, zarówno jeśli chodzi o tożsamość, jak i praktykę artystyczną doby globalizacji zmieniającej nie tylko relacje centrum i peryferii, lecz także definicje tych miejsc⁴.

Choć żadna z tych wystaw nie koncentrowała się szczególnie na sztuce Europy Środkowo-Wschodniej (która jednak była wyraźnie obecna)⁵, obejmowały swym zakresem decentralizację globalnego świata, kwestionowanie pozycji centrum i peryferii, wkluczenie i wykluczenie, geopolityczne granice i hierarchie, nacjonalizm i internacjonalizm oraz relacje między tym, co globalne, a tym, co lokalne. Wszystkie te kwestie były istotne wobec panującej rzeczywistości politycznej, zwłaszcza nowego projektu politycznego Europy, nastawionego na zniesienie rozbieżności pomiędzy dawnym Wschodem a Zachodem poprzez rozszerzenie Unii Europejskiej w połowie pierwszej dekady XXI wieku.

Przykładami nowszych wystaw oddających zmiany zarówno dyskursów nowoczesności i polityki tożsamości, jak i narracji terytorialnych, regionalnych i narodowych w ostatnich dekadach w Europie i na świecie są *Planetary Garden*, *Cultivating Coexistence* oraz *Give Up the Ghost*. Tytuł *Planetary Garden* nadano nomadycznemu europejskiemu biennale sztuki współczesnej Manifesta 12, które odbyło się w Palermo w 2018 roku. Jego pierwsza edycja w połowie lat 90. miała być odpowiedzią na nową rzeczywistość społeczną, kulturową i polityczną, która wyłoniła się w następstwie zimnej wojny. Metaforyczny planetarny ogród oznaczał miejsce, w którym „ogrodnicy” dostrzegają swoją zależność od innych gatunków oraz ze wspólną odpowiedzialnością reagują na klimat, czas i szereg czynników społecznych. „Jak pielęgnować świat, poruszany niewidzialnymi sieciami informacyjnymi, transnarodowymi interesami prywatnymi, inteligencją algorytmów, procesami środowiska i wciąż pogłębiającymi się nierównościami?” – pytali kuratorzy i kuratorki⁶. Odnosili się do dzisiejszych problemów, które w rzeczywistości nie różniły się aż tak bardzo od tych rozważanych na wspomnianych wystawach z 2003 roku.

Również 13. Triennale Bałtyckie, zatytułowane *Give Up the Ghost*, zorganizowane w 2018 roku w formie trzech odrębnych epizodów w Wilnie, Tallinie i w Rydze zogniskowało się wokół złożoności kwestii tożsamości globalnej i narodowej oraz jej kryzysów politycznych, osobistych i fizycznych. Tam także dokonywano ponownego przemyślenia norm społecznych, relacji i struktur obowiązujących we współczesnej estetyce. Wystawa miała ironiczny wymiar, ponieważ choć odbywała się w ramach narodowych obchodów stulecia trzech państw bałtyckich⁷, prowokowała do myślenia o takich pojęciach, jak bezkształtna podmiotowość, antykategoryzacja, płynność, hybrydyczność, wielość, a nie o koncepcjach ustalonej tożsamości i przynależności. Jej dyrektor artystyczny Vincent Honoré odnosił się

do takich inspiracji, jak metafora ogrodu kreolskiego zaproponowana przez filozofa Édouarda Glissanta. Honoré podkreślał, że geograficzne rozszerzenie triennale stanowiło widzialną formę współistnienia różnic. Nawet bez otwartego zajmowania jakiegokolwiek stanowiska politycznego wystawa jasno okazywała pragnienie odejścia od wszelkich sztywnych struktur, zauważalne we współczesnym świecie w związku z kryzysem politycznym, ekologicznym i migracyjnym. Zwracała też uwagę na niepokojący rozrost nacjonalizmu i autorytaryzmu, a w ten sposób naświetlała wewnętrzne napięcia i sprzeczności dzisiejszych społeczeństw.

Dziś nikt nie wątpi, że historia wystawiennictwa odgrywa istotną rolę w mapowaniu procesów sztuki nowoczesnej i jej epoki, czynników społecznych, politycznych i gospodarczych czy też złożoności i relacji sztuki i estetyki oraz władzy i ideologii. Wystawy są miejscami wymiany w ramach politycznej ekonomii sztuki, gdzie konstruuje się – a czasem i dekonstruuje – znaczenie⁸, toteż interpretują i pomagają śledzić przemiany współczesności. W Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku wiążą się one z kwestiami przynależności i tożsamości powstałymi w wyniku dość drastycznego przesunięcia od rzeczywistości socjalistycznego odizolowania do zglobalizowanej rzeczywistości postsocjalistycznej. Przesunięciu temu towarzyszyły dychotomie: marzenia – konflikty oraz centra – peryferie, a wkrótce dołączyła do niego problematyka koegzystencji planetarnej i postludzkiej.

Mosty ponad podziałem na dwie Europy

W ciągu trzydziestu lat po zniesieniu żelaznej kurtyny konstrukcja i dekonstrukcja tożsamości wschodnioeuropejskiej – odzwierciedlona również przez wystawy i projekty artystyczne – wchodziła w kolejne fazy stanowiących za każdym razem „krytyczny spłot okoliczności historycznych, w których jako tło postsocjalistycznego dramatu wyłaniał się duch postkolonialny” – jak pisała badaczka Madina Tlostanova⁹. Najpierw wybuchła euforia związana ze zburzeniem muru berlińskiego i otwarciem granic. Towarzyszyło jej pragnienie zapomnienia o komunistycznej przeszłości i możliwie najszybszego nadążenia za Zachodem. Wschód już nie chciał różnić się od Zachodu. Pragnął przyjąć ten sam model demokracji liberalnej i kapitalizmu, który jednak często szedł ramię w ramię z konserwatywnym nacjonalizmem i populizmem, ale wkrótce nastąpiło rozczarowanie drugorzędym statusem Wschodu. Nierówności między nim a Zachodem nie zniknęły, a jego rodzący się kapitalizm wypadał blade w porównaniu z późnym kapitalizmem Zachodu. Wschód tkwił w gospodarczym zacołaniu, które zdawało się niezmiennie. Wtedy kraje Europy Środkowo-Wschodniej zaczęły skupiać się na swojej kondycji postsocjalistycznej, położeniu

geopolitycznym oraz istotności wspólnych doświadczeń przeszłych i przyszłych, w tym negocjacji tożsamości postsocjalistycznych. Wreszcie zaczęły pojawiać się coraz częstsze diagnozy dotyczące znikania Europy Wschodniej jako pojęcia¹⁰. Dziś mieszkańcy Europy Wschodniej szukają nowych modeli, wolnych od nacjonalizmu i etnocentryzmu, ale jednocześnie podtrzymujących „niewymazywalne poczucie odrębności”¹¹.

Znaczącym momentem tego złożonego postsocjalistycznego procesu transformacji była instytucjonalizacja projektu zjednoczonej, zregionalizowanej Europy bez granic, czyli rozszerzenie Unii Europejskiej w połowie pierwszej dekady XXI wieku. Nie zaskakuje to, że kulturze i sztuce powierzono wzmocnienie narracji europeizacyjnej. Choć zimna wojna skończyła się piętnaście lat wcześniej, różnice polityczne, a zwłaszcza gospodarcze, wciąż dzieliły Europę na dwie części. Sztuce wyznaczono zadanie zadzierzgnięcia dialogu między Wschodem i Zachodem oraz przerzucenia symbolicznego mostu ponad podziałami.

Wielka fala wystaw z „Nowej Europy” przetoczyła się przez zachodnie muzea i galerie. Oczekiwano, że uwydatnią one ideę jednej europejskiej tożsamości kulturowej i politycznej. Prezentacje te nie służyły jednak tylko celom dyplomatycznym i programowi kulturowo-politycznemu, ale przynajmniej w niektórych przypadkach dążyły do krytycznego namysłu nad rzeczywistością polityczną. Odnosiły się do złożoności transformacji, marzeń, pragnień, złudzeń, nierówności, niepewności, wyzysku oraz postaw neo- i autokolonialnych. Niektóre obnażały fakt, że podział Europy tak naprawdę tylko zmienił swój charakter i zewnętrzną formę, ale wcale nie zniknął¹².

„Chociaż te kraje należą dziś do Europy, wciąż pozostają nieznanymi rzeczywistościami, których problemy, cechy charakterystyczne i tożsamości często ignorujemy” – przyznawali zachodni organizatorzy wystaw, deklarując, że powinny one promować dialog i dostarczać wiedzy o nowych ziemiach Europy¹³. „Mosty, przejścia, wychodzenie poza granice, przekraczanie progów i burzenie murów pojawiały się jako centralne metafory tekstów kuratorskich tamtego czasu” – zauważała antropolożka kultury Svetla Kazalarska, kiedy analizowała narracje propagowane przez te wystawy¹⁴. Ich tytuły były przykładami utartych zwrotów dotyczących odnawiania zerwanych więzi historycznych i konstruowania nowej, wspólnej europejskiej tożsamości. Choć powitania „nowych sąsiadów” mieszały się z ostrożnymi oczekiwaniami co do przyszłości, kuratorzy informowali, że „Europa istnieje” (*Europe Exists*, Saloniki, 2003), diagnozowali „Europę instant” (*Instant Europe*, Passariano, 2004) i ogłaszali „nadejścia – sztukę nowej Europy” (*Arrivals. Art from the New Europe*, Oxford, Margate, 2005–2007). Twierdzili, że Europa Wschodnia jest „szybsza od historii” (*Faster Than History*, Helsinki, 2004) i że wreszcie dokonała „przełomu” (*Breakthrough*, Haga, 2004). Promowali „check-in w Europie”

(*Check-In: Europe*, Monachium, 2006) oraz „żyjącą sztukę – na krawędzi Europy” (*Living Art – On the Edge of Europe*, Otterlo, 2006). Łączyli się geograficznie przez „przejście Europy” (*Passage Europe*, Saint-Étienne, 2004) i „ustalenie położenia w nowej rzeczywistości Europy” (*Positioning – in the New Reality of Europe*, Osaka, 2005). Zastanawiali się nad „obrazem Europy” (*The Image of Europe*, Bruksela, 2004), „nową dziesiątką” (*The New Ten*, Duisburg, Wiedeń, Mannheim, Ostenda, 2004) oraz „nową Europą – kulturą mieszaną i polityki reprezentacji” (*The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, Wiedeń, 2005). Pytali, „kto jak nie my ma przynajmniej spróbować sobie wyobrazić przyszłość tego wszystkiego?” (*Who if Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This?*, Budapeszt, Amsterdam, Utrecht, Rotterdam, Lublana, Wilno, Warszawa, 2004), radzili, by „skonfrontować się z tym, co nieoczekiwane” (*Face the Unexpected*, Dortmund, 2006), i tak dalej.

Poprzez mapowanie „nowej” Europy i promowanie koncepcji tożsamości europejskiej wystawy te prezentowały przedstawienia geografii i narodowości, a w ten sposób miały dawać „panoramiczny ogłąd” nowych państw członkowskich przy udziale sztuki. Obiecywały zakreślenie „odmiennych sytuacji i kontekstów”, ale jednocześnie „wspólnego położenia”. Mówiły, że poruszają „kwestie społeczne i polityczne” oraz problemy „zmian gospodarczych napotykaných w warunkach neoliberalnych”, a także odwołują się do „doświadczeń osobistych i zbiorowych, marzeń i konfliktów, wspomnień i oczekiwań, refleksji i reakcji, osobnych kontekstów i doświadczeń uniwersalnych”¹⁵.

Poza tym, że omawiały symboliczne relacje w wymianach kulturowych pomiędzy Wschodem a Zachodem, wystawy te ujawniły również swoją pragmatyczną stronę. Ważne było ich uwikłanie instytucjonalne i ekonomiczne: często zlecały je różnorodne instytucje europejskie, a wspierały Program UE Kultura 2000, fundacje rządowe, ministerstwa kultury czy zagraniczne instytucje. Kuratorami zostawali zazwyczaj znani przedstawiciele i przedstawicielki zachodnich instytucji, jak między innymi Harald Szeemann, Rosa Martínez, Francesco Bonami, Lóránd Hegyi, Hamza Walker, Mária Hlavajová, Gerardo Mosquera, Marius Babias czy Inke Arns. Często prezentowały one prace tych samych artystów i promowały nową sztukę z Europy Wschodniej o międzynarodowym potencjale rynkowym, a do gry wkraczały także interesy zachodniego rynku sztuki.

Mapowanie Wschodu

Międzynarodowe wymiany wystaw otworzyły przestrzeń Europy Wschodniej na „nietypową dynamikę” nie tylko bieżącego procesu sztuki.

Stały się one „narzędziem, które decentralizuje, a jednocześnie recentralizuje historię sztuki”¹⁶.

Wystawy na okoliczność rozszerzenia Unii Europejskiej były tak naprawdę drugą falą wydarzeń artystycznych – pierwsza miała miejsce w latach 90. W tamtym okresie Europa Wschodnia cieszyła się zainteresowaniem mieszkańców Zachodu jako miejsce nieodkryte i egzotyczne. Pewna liczba wystaw z krajów byłego bloku wschodniego została zorganizowana w zachodnich muzeach. Te wystawy „pierwszej fali” zostały już dobrze przebadane w kontekście historii wystawiennictwa oraz narracji sztuki Europy Środkowo-Wschodniej w ogóle. Wiele z nich miało przełomowy charakter dla historii sztuki, pierwszy raz bowiem prezentowały różnorodność dorobku artystycznego regionu, jako że miały zintegrować wschodnią sztukę nowej awangardy z zachodnim kontekstem sztuki nowoczesnej, kładły więc nacisk na podobieństwa i paralele. Jednocześnie jednak kuratorzy zastrzegali, że do napisania jest jeszcze wiele historii sztuki środkowo- i wschodnioeuropejskiej. Wystawy, takie jak *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Bonn, 1994), *Body and the East* (Lublana, 1998), *Aspekte/ Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949–1999* (Wiedeń, 1999), *After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe* (Sztokholm, Budapeszt, Berlin, 1999–2000), *Ausgeträumt* (Wiedeń, 2001–2002), tworzyli głównie kuratorzy pochodzący z Europy Wschodniej, starający się ujawnić specyfikę regionalnej kultury i sztuki w kontekście jej dwudziestowiecznej historii. Odegrali oni pionierską i kluczową rolę w ustalaniu położenia oraz w konstruowaniu wschodnioeuropejskiej historii sztuki jako transnarodowej i niezhierarchizowanej.

Pierwszej fali wystaw towarzyszyły pewne oczekiwania dotyczące otwartości i równości między Wschodem i Zachodem. Wkrótce jednak stało się jasne, że zakorzenione modele hegemonii zachodniej historii sztuki oraz ustalone pozycje centrum – peryferii nie zniknęły pomimo pojawienia się nowych konstelacji w geografii artystycznej. Sztuka wschodnioeuropejska pozostała dla Zachodu „peryferiami o uderzającej historii”. Rozczarowanie to spowodowało wschodnioeuropejskich artystów i kuratorów do bardziej świadomego skupienia się na powodach tych nierówności. Zaczęli się im przyglądać nie tylko przez pryzmat warunków współczesnych, lecz także przeszłości jako związanej z dziedzictwem postkomunistycznym i doświadczeniami, które złożyły się na ich pamięć kulturową. Takie wątki, jak pamięć, czas i historia, zastąpiły amnezję, dominującą wcześniej w rezultacie traumatycznego zerwania z przeszłością. Emancypacyjne deklaracje w rodzaju: „Historia nie jest dana. Trzeba ją skonstruować”, rzucały również wyzwanie skanonizowanym modelom historii sztuki i postulatом wyjątkowości zachodniego modernizmu. Różnorodne projekty artystyczne podkreślały współistnienie równoległych modernizmów na Wschodzie

i na Zachodzie. Przywoływały również kontekst innych globalnych niezachodnich regionów artystycznych, którym z powodów politycznych i gospodarczych nie udało się dołączyć do procesów modernizacyjnych. Obnażały one też konsekwencje braku usystematyzowanej historyzacji w przestrzeniach poza światem Zachodu i podsuwały metody potrzebne do przyspieszenia procesu takiej historyzacji¹⁷.

Projekty i wystawy, takie jak *East Art Map* (2001–2006), *Interrupted Histories* (2006), *Parallel Chronologies* (2009), *Monument to Transformation* (2009), *Former West* (2008–2016)¹⁸, miały na celu krytyczną (re)konstrukcję historii sztuki współczesnej w Europie Wschodniej, w której większość sztuki neoawangardowej, nieoficjalnej, a w niektórych przypadkach nawet modernistycznej pominięto w oficjalnych zapisach. Zamiast jednak doszukiwać się podobieństw dorobku artystycznego Wschodu i Zachodu albo sięgać po perspektywę porównawczą, projekty te stawiały na specyfikę treści i kontekstu. Dążyły do ukazania złożoności i zmapowania tej sztuki w jej szerszym kontekście, aby w ten sposób organizować „relacje pomiędzy artystami wschodnioeuropejskimi tam, gdzie te relacje jeszcze nie zostały zorganizowane”, a ponadto „zamiast [prowadzić] dyskusję o zasadach, dyskutowały o konkretach”¹⁹.

Zarówno te pogłębione projekty badawcze, jak i „diplomatyczne” wystawy wokół rozszerzenia Unii Europejskiej, skierowane do publiczności transnarodowej, odbijały się szerokim echem i tłumaczyły kondycję post-socjalistyczną czy też postkomunistyczną, która od lat 90. znajdowała się w centrum dyskursu naukowego i artystycznego – a w pewien sposób również angażowały się w nią i ją rozwijały. Odnosząc się do wspólnych doświadczeń regionu, poddawały krytycznemu namysłowi jego inność, w tym też różnice kulturowe, które nie zniknęły, mimo że zażegnany został polityczny antagonizm między Wschodem a Zachodem. Europa Wschodnia „została już objęta tymi samymi ramami politycznymi, gospodarczymi i kulturowymi co kraje zachodnie, a jednak w tych ramach pozostawała zasadniczo od nich odmienna”²⁰. Wystawy obu fal stawały się platformami prezentacji złożoności, regionalnych perspektyw, połączy, podejść wielokierunkowych oraz interakcji między warstwami współczesnymi a historycznymi w regionie. Jak stwierdziła Madina Tlostanova, „najbardziej odkrywcze przypadki złożonych skrzyżowań dyskursów i imaginariów postkomunistycznych, postimperialnych i postkolonialnych znaleźć można nie w publikacjach naukowych czy oficjalnej polityce państw, ale w sztuce”²¹.

W ostatniej dekadzie wystawy w regionie również dokonują namysłu nad kondycją postsocjalistyczną i wciąż się do niej odwołują. Zamiast jednak podsuwać zderzenia, dychotomie czy modele konfrontacyjne, takie jak centrum–peryferie, lokalność–globalność czy wkluczenie–wykluczenie,

starają się dokonywać kontekstualizacji. Stosują one strategie dekonstruowania i demitologizacji jednorodności kontekstu regionalnego. Skupiają się na różnorodności i specyfice kontekstów oraz na problemach zajmujących artystów z całego regionu, takich jak krytyka społeczna, historia najnowsza, pamięć zbiorowa, podmiotowość osoby i artysty/artystki, ciało czy płeć²². Ponadto wciąż istnieje konieczność podjęcia debaty o kondycji postsocjalistycznej, zwłaszcza w związku z wzrostem niepokojących tendencji nacjonalistycznych i niedemokratycznych w Europie Wschodniej (a także Zachodniej) oraz kruchości Unii Europejskiej w konfrontacji z nimi, czyli poważnego zagrożenia dla projektu integracji europejskiej.

Również wystawy odbywające się w danym regionie powinny podjąć to wyzwanie i zacząć szukać nowych modeli, nieopartych już na konstruowaniu eurocentrycznych tożsamości, ale na ich transformacji wykraczających poza nacjonalizm czy regionalizm. Jak proponowała teoretyczka feminizmu Rosi Braidotti, zasadnicze pytanie nie dotyczy tego, kim jesteśmy, ale tego, kim potrafilibyśmy się stać. Metodologiczny nacjonalizm musi ustąpić miejsca samokrytyczności i nomadycznym transformacjom zrodzonym z odpowiedzialności za naszą skomplikowaną historię. W proponowanej przez Braidotti perspektywie nomadycznej misja, której Europa musi się podjąć, wiąże się z krytyką zaściankowego interesu własnego, nietolerancji i ksenofobicznego odrzucenia inności. Przestrzeń oporu wobec tego nastawienia i forum dla nieustannych dyskusji zostaną ustanowione w wielości kontrdefinicji wartości kosmopolitycznych²³.

1 Biennale w Pradze odbyło się z udziałem trzydziściorga kuratorów z całego świata oraz dwóchset trzydziściorga artystów. Było blisko związane z międzynarodowym magazynem poświęconym sztuce „Flash Art” (siłą rzeczy spotkało się więc z krytyką za typowe neokolonialne asymetrie władzy). Promowano ją jako ważne wydarzenie artystyczne roku w tym regionie „doprowadzające do spotkania kultur i postaw z każdego centrum artystycznego oraz peryferii”. Miało charakter klasycznego biennale, toteż oprócz wystaw międzynarodowych przygotowano takie, które miały prezentować sztukę z poszczególnych państw, na przykład z Chin, Czech, Grecji, Islandii, Polski, Rosji, Szkocji, Szwajcarii, Węgier i Włoch. Zob. Louis Armand, *Prague Biennale I*, „Art Margins”, 20.12.2003, <https://artmargins.com/prague-biennale-1/> [dostęp: 9.01.2021].

2 Francesco Bonami, *I Have A Dream*, [w:] *Dreams and Conflicts. Dictatorship of a Viewer. 50th International Art Exhibition*, Marsilio, Venice 2003, s. xxi–xxii.

3 Tamże.

4 *Prague Biennale 1 – „The Peripheries Become the Center”/ „Periferie se stávají centrem”*, Euromuse.net, https://www.euromuse.net/en/exhibitions/view_exhibition/view-e//Exhibitions/show/prazske-bienale-1/en/ [dostęp: 9.01.2021].

5 Do przygotowanie edycji Biennale w Wenecji z 2003 roku po raz pierwszy zaproszono kuratora z regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Igor Zabel był odpowiedzialny za wystawę prezentowaną w programie głównym, zatytułowaną *Individual Systems*, która była poświęcona refleksji nad nowoczesnością i kondycją nowoczesną, jej sprzecznościami oraz przeciwieństwami i antagonizmami. Zob. Igor Zabel, *Individual Systems*, [w:] *Dreams and Conflicts...*, dz. cyt., s. 150–153.

6 Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis, *The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*, Manifesta.org, <http://m12.manifesta.org/planetary-garden/> [dostęp: 9.01.2021].

7 Podzielenie Triennale Bałtyckiego pomiędzy trzy stolice było eksperymentem mającym na celu dekonstrukcję zarówno powiązania z jedną lokalizacją (od 1979 roku zawsze odbywało się w Wilnie), jak i formatu wielkiej wystawy.

8 Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne, *Introduction*, [w:] *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg et al., Routledge, London–New York 1996, s. 2.

9 Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, Palgrave Macmillan, London 2017, s. 4.

10 Zob. Jacob Mikanowski, *Goodbye, Eastern Europe!*, „LA Review of Books”, 27.01.2017.

11 Madina Tlostanova, dz. cyt., s. 3.

12 Igor Zabel, *Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art?*, [w:] *Contemporary Art Theory*, ed. Igor Španjol, JRP-Ringier–Les presses du réel, Zurich–Dijon 2012, s. 101.

13 *Instant Europe: Photography and Video from the New Europe*, ArtDaily [2004], <https://artdaily.cc/news/11819/Instant-Europe-Photography-and-Video-from-the-New-Europe#.X06rTC-w2fV> [dostęp: 9.01.2021].

14 Svetla Kazalarska, *Re-drawing the Art Map of 'New Europe'. Narratives for Europe*, [w:] *Exhibiting the 'Former East': Identity Politics and Curatorial Practices after 1989. A Critical Reader*, ed. Catalin Gheorghe, Cristian Nae, University of Arts George Enescu, Iasi 2013, s. 28.

15 Sarah Cosulich Canarutto, *The East Doesn't Ex-East*, [w:] *Instant Europe. Photography and Video from the New Europe*, Villa Manin Centre for Contemporary Art, Passariano 2004, s. 20.

16 Maria Oriskova, *Curating „Eastern Europe”: From the Politics of Representation to Collaboration and Networking*, [w:] *Curating „Eastern Europe” and Beyond: Art Histories Through the Exhibition*, VEDA–Peter Lang, Bratislava–Frankfurt am Main 2013, s. 75.

17 Materiały prasowe do wystawy *Interrupted Histories*, e-flux, 9.03.2006, <https://www.e-flux.com/announcements/41481/interrupted-histories/> [dostęp: 9.01.2021].

18 Projekt *Former West* [Były Zachód] zainicjowało BAK, basis voor actuele kunst w Holandii. Miał on wielu partnerów instytucjonalnych w Europie Wschodniej i Zachodniej. Jako cel deklarowano „poszukiwanie sposobów ubytowania trwale

hegemonicznego stanu rzeczy, jakim jest «Zachód»; mówienia o nim po prostu jako «zachodzie», w ten sposób proponowano możliwość wytworzenia nowych konstelacji, innego świata, innego uświatowienia”. Projekt krytykowano jednak za „zacieranie historii byłej Europy Wschodniej przez fikcjonalizację historii” oraz homogenizację Europy, która zwalnia Zachód z odpowiedzialności za historię, w tym za kolonializm i dominującą władzę. Zob. *From Biopolitics to Necropolitics: Marina Gržinić in Conversation with Maja and Reuben Fowkes*, „Art Margins”, 10.09.2012, <https://artmargins.com/from-biopolitics-to-necropolitics-marina-grini-in-conversation-with-maja-and-reuben-fowkes/> [dostęp: 9.01.2021].

19 IRWIN, *General Introduction*, [w:] *East Art Map*, ed. IRWIN, Afterall, MIT Press, Cambridge 2006, s. 12, 14.

20 Igor Zabel, *Intimacy and Society*, dz. cyt., s. 81.

21 Madina Tlostanova, *Postsocialist ≠ postcolonial? On Post-soviet Imaginary and Global Coloniality*, „Journal of Postcolonial Writing” 2012, № 48 (2), s. 138.

22 Svetla Kazalarska, dz. cyt., s. 25.

23 Rosi Braidotti, *'Becoming-world'*, [w:] *After Cosmopolitanism*, ed. Rosi Braidotti, Patrick Hanafin, Bolette B. Blaagaard, Routledge, London 2013, s. 17.

Sztuka podążania na *Wschód* na „kontynencie, który przesuw się na *Zachód*”

Klara Kemp-Welch wykłada dwudziestowieczny modernizm w Courtauld Institute of Art w Londynie, gdzie prowadzi kursy z zakresu kulturowej zimnej wojny, kontrkultur i sztuki eksperymentalnej. Jest autorką *Antipolitics in Central European Art 1956–1989* [Antypolityka w sztuce środkowo-europejskiej 1956–1989] (IB Tauris, London, 2014), *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1968–1981* [Sieciowanie bloku: sztuka eksperymentalna w Europie Wschodniej 1968–1981] (MIT Press, Cambridge Massachusetts–London, England, 2018), oraz współredaktorką publikacji online, z której można korzystać w ramach wolnego dostępu, *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956* [Przewodnik po modernizmie Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1956] (Courtauld Books Online, London, 2019). Obecnie pracuje nad monografią poświęconą sztuce, pracy i migracji w Unii Europejskiej.

Rezultat referendum w sprawie wyjścia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej przeprowadzonego w 2016 roku skłonił fotografa Michała Iwanowskiego do ponownej refleksji nad niewielkim napisem na murze, który zobaczył pewnego dnia osiem lat wcześniej – w roku „kryzysu finansowego” – w swojej dzielnicy w walijskim Cardiff. Ktoś nasprejował: „Polacy do domu”. Iwanowski wspomina: „Zastanawiałem się nad tym przez dłuższą chwilę. Nie byłem pewien, czy naprawdę powinienem dokąś sobie iść, czy też może właśnie tam byłem w domu”¹. Wyjaśnił, że nigdy wcześniej nie czuł się „w Walii traktowany z niechęcią”². Odczuwał niepokój związany z tym, że „przez Europę zaczęła się przetaczać wzbierająca fala nacjonalizmu”³. Iwanowski wspomina, że referendum przyniosło w Wielkiej Brytanii „zmianę nastrojów – nie wobec mnie, ale imigrantów w ogóle”⁴. Po zwycięstwie brexitowców artysta mówił: „Poczułem, że chcę [...] zareagować”.

Jego odpowiedzią była dosłowność. Postanowił „iść do domu”, do Polski – odbyć pieszą podróż na trasie mierzącej niemal 2 tysiące kilometrów. Miała mu zająć sto pięć dni. Iwanowski opowiadał: „W kwietniu 2018 roku rozpocząłem liczącą 1900 kilometrów pieszą podróż pomiędzy moimi dwoma domami – Walią i Polską – z brytyjskim paszportem w jednej ręce, a polskim w drugiej. Narysowałem na mapie prostą kreskę, kupiłem parę dobrych butów, wyszedłem z mojego mieszkania w Cardiff i obróciłem się na wschód: Walia. Anglia. Francja. Belgia. Holandia. Niemcy. Czechy. Polska. Celem mojej podróży [...] było pytanie ludzi o dom”⁵.

Dzięki otrzymanemu z Arts Council of Wales wsparciu finansowemu Iwanowski robił zdjęcia w podróży i rozmawiał z innymi Europejczykami o tym, co znaczy dla nich dom. Te rozmowy wiele mówiły o przynależności, migracji i relacjach pomiędzy „bliskimi innymi” w Europie – w przeszłości i obecnie. W tym krótkim eseju chcę przyrzeć się niektórym kwestiom poruszonym przez Iwanowskiego w jego pracy *Polacy do domu* w perspektywie szerszej problematyki charakteru sztuki współczesnej i transnarodowego pola społecznego dzisiejszej Europy.

Iwanowski narysował „prostą kreskę” na mapie Europy i postanowił udokumentować swoją podróż na zdjęciach. W ten sposób stał się kontynuatorem metody pracy działającego wcześniej brytyjskiego artysty, Richarda Longa, który również krzyżował fotografię z wędrówką⁶. Projekt Iwanowskiego jest „postkonceptualny” w takim sensie, w jakim tego terminu używał Peter Osborne, gdy pisał, że „fundamentalna koncepcja sztuki do nieskończoności rozszerza jej możliwe środki materialne”⁷; że „jedność poszczególnego dzieła wobec całokształtu jego wielu materialnych wydań w każdym konkretnym momencie”⁸ jest „radikalnie dystrybutywna – to znaczy relacyjna w sposób nieredukowalny”⁹; a wreszcie, że „granice tej jedności” są „otwarte i podatne na formowanie przez historię”¹⁰. Ponieważ projekt *Polacy do domu* operuje na styku performansu, wydarzenia, praktyki relacyjnej/

uczestniczącej/społecznej, fotografii, antropologii, dokumentu i wielu innych kategorii dzisiejszej praktyki artystycznej, wykazuje każdą z cech postkonceptualności podanych przez Osborne’a.

Mimo że praca powstała jako odpowiedź na konkretną sytuację społeczno-polityczną (zmiana doświadczenia, postbrexit, dwoistość obywatelstwa UE/UK), podróż Iwanowskiego zaowocowała stworzeniem archiwum przeszłych i teraźniejszych historii, opowiedzianych przez napotykanych ludzi, którzy dzielili się własnymi doświadczeniami przemierzania Europy wzdłuż i wszerz. Na przykład pod koniec podróży – zaraz przed tym, jak prawie się poddał i zabrakło mu wody – Iwanowski poznał dziewięćdziesięcioczworolatkę, która opowiadała mu o przymusowym wyjściu ze Smolca na Dolnym Śląsku po drugiej wojnie światowej. Artysta opisał tę historię na Instagramie.

Matka Polka¹¹ na moim kompasie nie próżnowała. Zaprowadziła mnie do Cäcilie, dziewięćdziesięcioczworolatniej piękności. Cäcilie dorastała w Smolcu, wsi pod Wrocławiem, dziś położonej w Polsce [...]. Do 1945 roku Smolec był niemiecki, ale gdy wojna się skończyła, większość Niemców zmuszono do opuszczenia go. Rzeka ludzi i wozów zaczęła płynąć na zachód. Ruszyli przy temperaturze -30 stopni. Dzieci nie wiedziały, jak jeść zamrożony racjonowany chleb. Szli po dwadzieścia-trzydzieści kilometrów dziennie, tak jak ja teraz. Procesja nie miała końca, maszerowała w stałym tempie, trzeba było nadążyć. Jeśli ktoś zwolnił albo został w tyle, miał małe szanse dogonić swoich. Wiele dzieci zginęło. W pewnym momencie jej matka Gertruda była tak zmęczona, że usiadła na kamieniu milowym i powiedziała, że ma dość, że dalej już nie idzie. Wtedy Cäcilie złapała ją i powiedziała: „Będę cię bić po twarzy, dopóki nie pójdziesz dalej”. Matka posłuchała. Wszyscy przeżyli. Spędziłem z Cäcilie kilka godzin, śmiejąc się serdecznie. Przypominała mi moją babcię – przesiedlona z Litwy do Wrocławia. W tych domach, które zostawili po sobie Niemcy, zamieszkać mieli przesiedleni Polacy. Zmiana dla obu stron stała się raną jęczącą się całe życie. Cäcilie cudownie się przytula. Będę o tym pamiętał następnym razem, kiedy siądę i będę chciał się poddać¹².

Iwanowski wyjaśnia: „Muszę wykonywać fizyczną pracę. Jeśli tylko robię zdjęcia, wydaje mi się, że nie zrobiłem swojego”. I dodaje: „Wysiłek fizyczny – krew, pot, mózół – definiuje i uzasadnia to, co robię. I przydaje temu znaczenia. Obrazy, które tworzę, nie miałyby większego sensu, gdybym nie pracował nad nimi fizycznie”¹³.

To nie była jego pierwsza długa wędrówka. Ta pierwsza była hołdem złożonym dziadkowi i sposobem na zrozumienie doświadczenia historycznego własnej rodziny. Iwanowski podążał tropem pieszej ucieczki dziadka z radzieckiej niewoli i przemierzył 2 tysiące kilometrów ze Wschodu do Polski.

Kiedy porównywał drugą podróż do pierwszej, zauważył nie tylko pewne podobieństwa, ale i różnice:

Dostrzegłem jakiś związek z moim dziadkiem. On bardzo dobrze wiedział, gdzie jest jego dom, i nie miał wątpliwości co do swojej tożsamości: był Polakiem i chciał iść do domu, do Polski. A ja siedemdziesiąt lat później jako uprzywilejowany biały facet rozważałem: czy jestem w domu? Czy nie jestem? Jak się zastanowić, to jest bardzo luksusowa sytuacja – jestem spokojny i bezpieczny, suchy, mogę myśleć o swojej pracy artystycznej. Paralela była taka, że obie historie zmierzały do tego samego miejsca – ale z różnych kierunków, różnych momentów w historii, nie aż tak dalekich¹⁴.

Iwanowski wyruszył, aby zadawać pytanie: „Gdzie jest dom?”. Twierdzi, że znalazł odpowiedź w zagadce, „która przekracza czas i władzę” – dzięki spotkaniu z kobietą o imieniu Ursula.

[Jestem] na północ od Olpe w Niemczech [...]. Wiesz, w której kiedyś mieszkała Ursula, zniknęła pod powierzchnią wody, kiedy wybudowano tamę [...]. Około sześćdziesięciu lat później dzieci przywożą Ursulę w to samo miejsce, na brzeg jeziora, które połknęło jej dom. Ma siedemdziesiąt kilka lat, ale pamięta doskonale, gdzie jest dom – jej palec jak igła kompasu drży delikatnie i wskazuje: tam! Dzieci wchodzią do wody i płyną w to miejsce. Unoszą się nad widmowym domem, którego nie mogą zobaczyć ani odwiedzić, łączą się z nieosiągalnym miejscem, czują jego puls w swoim jestestwie. A chociaż czują go głęboko, wiedzą, że nie można do niego dotrzeć ani go objąć. To jest hiraeth. To jest Heimat. Dom¹⁵.

Svetlana Boym napisała:

Kiedy jesteśmy w domu, nie musimy o nim rozmawiać. Czuć się u siebie to znaczy wiedzieć, że rzeczy są na swoim miejscu i ty też; to stan umysłu, który nie zależy od rzeczywistego położenia. Obiektem tęsknoty nie jest więc tak naprawdę miejsce nazywane domem, ale to poczucie intymności ze światem; nie jest to przeszłość w ogóle, ale ta wyobrażona chwila, kiedy mieliśmy czas i nie znaleźliśmy pokusy nostalgii¹⁶.

Diagnoza Boym zgadza się z tym, co Iwanowski stopniowo uświadamiał sobie w miarę rozwoju projektu: „Nie muszę się tłumaczyć. Mam swoje warstwy – mieszkam tu, mieszkam tam – ale jako jeden człowiek jestem całością. Cudownie było to poczuć. Czuję się u siebie, kiedy jestem w Niemczech, w Polsce, w drodze – nie muszę być zakorzeniony w jednym miejscu”¹⁷ – powiedział „Czułem się całkowicie u siebie, kiedy przemierzałem wszere europejski krajobraz. Żaden człowiek ani żaden rząd nie musi mi

mówić, gdzie jest mój dom, a gdzie go nie ma. Przynależę do ziemi, którą mam pod stopami, a nie do kraju, którego paszportem akurat dysponuję”¹⁸.

Zdjęcia, które robił w podróży, mają charakter żartobliwy i performatywny. Ton bezpośredniości nadaje cyklowi uderzająca fotografia wykonana na francuskiej granicy. Iwanowski uchwycił gniazdo – dom – uwite przez wronę na zwieńczonym drutem kolczastym ogrodzeniu stojącym na granicy dwóch państw, Francji i Wielkiej Brytanii. Podczas gdy ptak swobodnie może lecieć na tę stronę ogrodzenia, którą akurat woli, ludzie poniżej muszą mieć odpowiednie dokumenty. Iwanowski na Instagramie tak opisał swoje przeżycie przekroczenia granicy:

Dalekie przedmieścia Dunkierki. Upilem się słońcem i muzyką. [...] Istnieje, i to w pełni, w tym momencie. Dwie minuty później przechodzę obok patrolu policyjnego, który na poboczu przepytuje grupkę mężczyzn. Mężczyzn z ciężkimi walizkami. Mężczyzn w dresach. Mężczyzn, którzy przez swoje ciemne rysy stają się podejrzani. W oddali widzę pojedynczego funkcjonariusza brodzącego w łanie pszenicy, metodycznie przeczesującego go wzduż, żeby sprawdzić, czy nikt się tam nie schował – jak pies, który wygania przepiórki z ukrycia. [...] Przez dłuższy czas przyglądam się funkcjonariuszowi, odprowadzam go wzrokiem, od czasu do czasu powracając do dwóch policyjnych furgonetek. Po mojej prawej widzę hotel dla owadów – duże pudelko z przegródkami postawione po to, by wprowadziły się do niego insekty. Dom dla owadów zrobiony przez ludzi¹⁹.

Uwypuklony tu kontrast postrzegania sytuacji w tym samym miejscu przez różnych graczy, ludzkich i nie tylko, wydobywa ironię z zestawienia politycznych granic stworzonych przez ludzi z bezgranicznością świata natury. To powtarzający się motyw zdjęć Iwanowskiego.

Na wielu fotografiach widać, jak artysta bawi się z widzem w chowanego, zaprasza go do rozszyfrowania przekazu. Jedno ze zdjęć przedstawia leśną polanę pokrytą kwiatami dzwoneczków. W polu widzenia istnieje jednak pewne zakłócenie. Po przyjrzeniu się zauważamy, że pośrodku pionowo umieszczono nadtluczone lustro odbijające kwiaty naprzeciwko. Dostrzegamy głowę i dłonie artysty wystające nieco zza lustra. Gra Iwanowskiego przypomina *Mirror Displacements* Roberta Smithsona. Jednak w przeciwieństwie do prac z lat 60. lustro Iwanowskiego jest obiektem znalezionym, a w dodatku pękniętym. Tak Iwanowski porzuca beznamietność terażniejszości i ścisłą konwencję traktowania obecności człowieka jako tabu, którymi charakteryzowały się instalacje Smithsona. Fotograf wpuszcza nas za kulisy i śmieje się z niedoskonałości wybranego przez siebie środka.

Wydaje się, że w innych obrazach artysta również chce wtopić się w krajobraz, ale nigdy mu się to nie udaje do końca. Aparat stale demaskuje

jego starania – tak jak na zdjęciu, na którym Iwanowski zakrywa nogi korą drzewa, by zakamufłować się na tle ściętych pni. Aparat łapie go na gorącym uczynku, zanim będzie gotów – jest to niepokojąco autorefleksyjne. Inne zdjęcie przedstawia artystę chowającego się w betonowym cylindrze, co też przypomina Smithsonianą „wycieczkę” po „zabytkach”, którymi wciąż rozrastająca się ludzka infrastruktura zaśmieca krajobraz. Ale znów wiemy, że to artysta tam jest: z rury wystaje jego dłoń, wyciągnięta, jak gdyby sygnalizował: „Akcja!” ekipie filmowej, która jednak za wcześniej uruchomiła kamerę.

Inne performatywne spotkanie ze znalezionymi pozostałościami po budowie ma miejsce w lesie, gdzie Iwanowski natrafia na zwoje sztywnej drucianej siatki. W jakiś sposób udało mu się owinąć siatką na stojąco i tym samym stworzyć obraz uwięzienia, wiele mówiący o absurdzie stawiania ludzkich granic w krajobrazie przyrodniczym. Las w tle jest dziki i wolny, zaś artysta skrępowany drutem jak schwytane w pułapkę zwierzę. Iwanowski wyjaśnia: „Chciałem stać się częścią tego krajobrazu. Byłem w takim cudownym, rozmarzonym stanie umysłu: «Czy to jest moje miejsce? Czy nie?». To była dychotomia żywiołów. Byłem ciekaw, gdzie przebiega granica, żeby odbiorca powiedział: «Tak, to ze sobą współgra, to jest jego miejsce», a kiedy powiedzą: «Nie, to się gryzie»”²⁰.

Te wychodzące poza historycznosztuczne gry prace performatywne były również metaforą dla innego zestawu pytań dotyczących przynależności. Podczas wędrowki Iwanowski zastanawiał się: „Czy jestem wystarczająco brytyjski? Czy pasuję? [...] Ciekawi mnie też, jak natura odzwierciedla to, co my robimy. Ponieważ jestem Polakiem, można by mnie postrzegać jako hubę żerującą na drzewie Wielkiej Brytanii. Kto wyzyskuje kogo?”²¹. Po zakończeniu projektu napisał: „Mam nadzieję, że osoba, która nasprejowała: «Polacy do domu», zobaczy to i pomyśli: napisałem tak i ten facet przeszedł tysiące kilometrów. Język niesie ze sobą konsekwencje”²².

Iwanowski przyznaje: „Pod koniec byłem już w trybie przetrwania. Chciałem znajdować się z dala od wszystkich, stroniłem od towarzystwa. Gdy szedłem moją rodzinną ulicą, grupa bliskich wyszła mi naprzeciw iniosła transparent z napisem: «Witaj w domu». Czułem się, jakby to był kondukt pogrzebowy. Bardzo surrealistycznie. Oczywiście wtedy nie myślałem, że coś osiągnąłem. Tylu ludzi chodzi na długie dystanse”²³. Zauważa też: „Choć spodziewałem się konfrontacji, polemiki, niezręczności, wrogości nie było. Przeciwnie. Ludzie odpowiadali na pytanie w sposób bardzo osobisty: jak człowiek człowiekowi, a nie jak miejscowy obcemu. Większość kładła sobie rękę na piersi, by mi powiedzieć, gdzie jest ich dom”²⁴.

Doszło do wielu pozytywnych spotkań.

Jeśli zapytasz każdego, kogo napotkasz, gdzie jest jego dom, nie odpowiada, że to Niemcy albo inny kraj. Zazwyczaj dotyka klatki piersiowej i mówi,

że dom to tam, gdzie mama, gdzie mąż, gdzie dorastałem. To zawsze coś głębszego. Tak jest we wszystkich krajach. Tylko niektórych ludzi interesowała rozmowa o polityce. To dodało mi otuchy, bo pod tyłoma względami wszyscy jesteśmy jednością. Naprawdę przywróciło mi to wiarę w ludzi”²⁵.

Iwanowski chciał w swojej wypowiedzi zareagować na brexit. Mówił, że zamierzał „zakwestionować język, który dehumanizuje innego, [...] sprzeciwić się uogólnieniu”²⁶ oraz „spójrzeć na agendę geopolityczną z perspektywy każdej jednostki”²⁷. Przecież „skoro dążymy do brexitu, potrzeba więcej współczucia i empatii, ponieważ znaczenie «domu» dla wielu ludzi się zmieni. [...] Ja powinienem odsunąć na bok swój cynizm i pamiętać, że – jak pokazała mi wędrowka – większość ludzi jest wyrozumiała i większość ludzi jest dobra”²⁸.

Jako dzieło sztuki projekt ten jest niewątpliwie bogaty i wielowarstwowy. Można stwierdzić, że jego polityczność tkwi właśnie w rozdźwięku między postawami indywidualnymi a zbiorowymi (na przykład narzekaniem ksenofoba, że w Wielkiej Brytanii „za dużo się ich zrobiło”, ale i szybkim zapewnieniem, że „nie chodzi o lksińskiego”, on jest w porządku). Aby jednak przeprowadzić solidną analizę krytyczną, trzeba wyjść poza to, co pojedyncze, i dowodzić na poziomie ogólnym. Trzeba też wyciągnąć jakieś generalne wnioski interpretacyjne, jakkolwiek wstępne. Jeśli pozostajemy na poziomie indywidualnym, grozi nam niemożność zmierzenia się z mentalnością tłumy, która tak skutecznie podsyca ksenofobię.

T.J. Demos słusznie wypunktował ograniczenia argumentu Jacques’a Rancière’a mówiącego, że „sztuka ma potencjał reorganizacji domeny widzenia tak, że – w przeciwieństwie do polityki władzy i hierarchii kanałów dostępu mediów masowych – reprezentacja staje się równościowa”²⁹. Dziś pytanie powinno brzmieć: czy to wystarczy? W sytuacji, gdy rola „generowania dyskursu i debaty” przez sztukę została zawłaszczona przez media chcące stosować równościową reprezentację jako formę prowokacji, jak sztuka ma znajdować nowe, skuteczne i moralnie odpowiedzialne sposoby oddziaływania społecznego? Jak ma wykorzystać swój wyjątkowy dostęp do ekonomii uwagi ludzi superbogactw, by lobbowali wśród osób wpływających na decyzje polityczne przekładające się bezpośrednio na codzienne doświadczenie różnych grup społecznych? Jak może działać, by gromadzić różne grupy na wspólnej płaszczyźnie i to poza światem sztuki?

W 2010 roku wydano ważną pracę zbiorową, której podtytuł brzmiał *EU Enlargement and Labour Migration from Central and Eastern Europe* [Powiększenie UE a migracja zarobkowa z Europy Środkowo-Wschodniej], a tytuł przyjął formę pytania: *A Continent Moving West?* [Kontynent przesuwający się na Zachód?]. Autorzy prezentowali dane opisujące zmiany wzorców migracji ze wschodu na zachód Europy przed akcesją do Unii i po niej oraz

badali między innymi takie kwestie społeczno-ekonomiczne, jak drenaż mózgów, warunki pracy dla budowlanców i sprzątaczek, demograficzne konsekwencje migracji oraz wyzwania stawiane europejskiemu państwu opiekuńczemu przez dyrektywę o swobodnym przepływie osób³⁰. Zebrane tam teksty stanowiły ważny intelektualny *fact check*, dzięki któremu można odeprzeć wiele z nieuzasadnionych mitów o migracji stojących za referendum o brexicie. Autorzy dowodzili, że wzorce migracji w Europie są dużo płynniejsze, niż wskazywałyby na to ksenofobiczne lęki przed migrantami, którzy chcą osiedlić się na zawsze. Badacze wykazali, że migracja zarobkowa w Europie ma charakter obiegu, czyli pomiędzy byłym Wschodem a byłym Zachodem trwa ruch w obie strony.

Socjolożka Swanie Potot stwierdziła, że dla wielu ludzi migracja jest „sposobem na życie, który polega na ruchu tam i z powrotem między względnie wygodnym domem a niezdefiniowanym gdzie indziej”³¹. Zauważyła, że takie „tymczasowe wyjazdy do pracy w bogatszych krajach można skojarzyć ze starszym obyczajem «kursowania» między miastem a wsią”, który niegdyś „pozwaliał mieszkańcom wsi poprawić warunki życia dzięki pracy w mieście, do której dojeżdżali, a bez jednoczesnego wejścia w obieg miejskiej gospodarki”³². Potot nadmieniła, że „paralela z dzisiejszą mobilnością międzynarodową jest wyraźna, a polega na tym, że celem pozostaje rozwinięcie swojej działalności na nowym terenie bez społecznego czy ekonomicznego zerwania z dawnym”³³.

Migracja nie jest więc bynajmniej zaledwie symptomem transformacji. Można ją też postrzegać jako pomoc przy procesie transformacji: „Migranci na wiele sposobów przyczynili się do gospodarczej restrukturyzacji swoich ojczyzn. Za sprawą inwestowania przekazów pieniężnych [...] oraz tworzenia transnarodowej kultury i transnarodowych sieci tak naprawdę przyspieszyli transformacje krajów w stronę europejskich stylów życia i standardów”³⁴ – przekonuje Potot. Transnarodowość mieszkańców przynosi nie tylko gospodarcze skutki. Migranci „przejmują zachowania, zdobywają wiedzę i umiejętności, które również są reinwestowane w ich ojczystych regionach. W ten sposób, z dala od projektów współpracy międzynarodowej czy programów wymiany kulturowej sponsorowanych przez ministerstwa, sieci migrantów promują europejski standard życia, coraz bardziej przenikający kraje dopiero od niedawna należące do Unii Europejskiej”³⁵.

Już w latach 90. Alejandro Portes przekonywał, że słowo „migracja” często jest niewłaściwie używane. Czasem powinno się raczej mówić o transnarodowości stanowiącej „formę oddolnej globalizacji”³⁶. W kolejnych dekadach Portes i inni dowodzili, że „sieci migracyjne tworzą «transnarodowe pole społeczne»”³⁷. Takie pole charakteryzuje się różnorodnymi miejscami przejściowymi, które leżą „ani tu, ani tam, ale też jednocześnie tu i tam”³⁸.

Sądzę, że podróż Iwanowskiego była podobnie ambiwalentna. Upadły w niej dychotomie domu i zagranicy. Nie dlatego że jest artystą współczesnym, a artyści współcześni są z definicji bardziej mobilni, ani dlatego że jego podróż jest motywowana kulturowo, a nie ekonomicznie, jak już wyjaśniałam – ale dlatego że Europa jest sama w sobie transnarodowym polem społecznym. Ponadto, jeśli migracja ze wschodu na zachód wzmogła się po akcesji państw Europy Środkowo-Wschodniej do Unii Europejskiej, ruch ten należy również do „globalnych konsekwencji zakłócającej, restrukturyzującej działalności kapitalizmu przemysłowego”³⁹, jak pisał James Clifford. Clifford dobitnie stwierdził, że „umiejscowienie człowieka [jest] ustanowione tak przez przemieszczanie się, jak przez bezruch”, a zamiast szukać definicji tożsamości przez odwoływanie się do miejsca, powinniśmy pytać, „jakich doczesnych umiejętności przetrwania i interakcji można się doszukać w tym całym przychodzeniu i odchodzeniu?”⁴⁰. Jego zdaniem trzeba też badać „konkretne, zapośredniczone przez kulturę” doświadczenia „zamieszkiwania i podróżowania” i pytać, „czy wciąż istnieją możliwości ruchu pełnego sprzeczności?”⁴¹. Ta relacja między ruchem a bezruchem jest dialektyczna, wyjaśnia Clifford – jedno wytwarza obraz drugiego. „Każdy się porusza, i to od wieków, zamieszkuje-w-podróż”⁴² – pisze badacz.

Tożsamość nie jest więc naturalnym przywilejem tych, którzy „zostają”, choć często w ten sposób konstruuje się je z powodów politycznych. Czerpiąc z koncepcji narodu Benedicta Andersona jako „wspólnoty wyobrażonej”, Clifford problematyzuje „aktualne traktowanie kultury i tożsamości jako aktów performatywnych”, którego pochodzenia, jego zdaniem, „można się doszukać w tym, w jaki sposób artykułują ojczyzny, bezpieczne przestrzenie, gdzie można skontrolować ruch przez granice”⁴³. Historyk zauważa, że „takie akty kontroli, utrzymania spójnego wnętrza i zewnątrz są zawsze taktyczne”⁴⁴. Zamiast nieruchomych aktów performowania kultury i tożsamości (mogłabym tu podać przykład prowadzonej przez Nigela Farage’a kampanii za brexitem), Clifford proponuje, żeby „Do działań kulturowych, tworzenia i przetwarzania tożsamości dochodziło w strefach kontaktu, wzdłuż policjonowanych, a jednocześnie transgresyjnych międzykulturowych granic narodów, ludów, miejsc. Bezruch i czystość są ustanawiane – twórczo i przemocowo – wbrew historycznym siłom ruchu i kontaminacji”⁴⁵.

Podczas gdy socjologowie badają to pole spojrzeniem makro, Iwanowski przypomina bardziej antropologa kultury. Wyrusza w teren, w Europę, z Zachodu na Wschód, osobiście, i próbuje się odnaleźć w toku tej pełnej sprzeczności wędrówki. Wydaje się, że dla artysty podróż jest formą medytacji. Kiedy o niej czytałam, przypominałam sobie kultową książkę Roberta M. Pirsiga z 1974 roku *Zen i sztuka obsługi motocykla*. Narrator opowiada o ogromnej radości odkrywania wiejskich dróg, o których wiedzą tylko miejscowi.

Uświadamia sobie, że marzenie o mieście jest kłamstwem. Dziś wielu ludzi zaczyna myśleć podobnie. Podejmują „pełen sprzecznosci ruch” z miasta na wieś. Biennale są odwoływane, mało kto lata – wydaje się, że hipermobilność nagle się skończyła. Ale migracja zarobkowa w Unii Europejskiej nie zwolniła tempa. Na całym kontynencie ludzie wciąż żyją życiem prekariuszy. Dom zabierają ze sobą w podróż, czy to na obozowisko we Francji, gdzie zrywają jabłka, czy do baraków w Hiszpanii podczas zbiorów pomidorów i sałaty. Jaką rolę odegrają w tym wszystkim realia brexitu bez porozumienia, jak zaostrzą się nierówności na tym transnarodowym polu społecznym, tego dziś nie wie nikt, ale rezultaty raczej nie będą zen.

- 1 Michał Iwanowski, *Go Home Polish Graffiti Prompts Photographer's 1,200-mile Walk*, „BBC News Wales”, 5 października 2018, <https://www.bbc.com/news/uk-wales-45642960> [dostęp: 24.11.2020].
- 2 Tamże.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże.
- 5 Michał Iwanowski, *Go Home, Polish*, MichalIwanowski.com, 2018, <http://www.michaliwanowski.com/go-home-polish/4594130098> [dostęp: 23.11.2020].
- 6 Co ciekawe, na początku lat 70. Long miał dużą wczesną wystawę swoich prac konceptualnych w Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu, niedaleko miejsca, do którego szedł Iwanowski.
- 7 Peter Osborne, *The Postconceptual Condition. Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today*, „Radical Philosophy” 2014, № 184 (marzec/kwiecień), s. 26.
- 8 Tamże.
- 9 Tamże.
- 10 Tamże.
- 11 Ponieważ angielskie słowo pole oznacza zarówno „Polkę/Polaka”, jak i „biegun”, Iwanowski mówi o „matce Polce”, ale też o „matczynym biegunie” – przyp. tłum.
- 12 Post Iwanowskiego na Instagramie z 8 lipca 2018 roku: <https://www.instagram.com/p/Bk-7HVKF6s7> [dostęp: 24.11.2020].
- 13 Sophie Wright, *Go Home, Polish* [wywiad z Michałem Iwanowskim], *Lens Culture*, 2018, <https://www.lensculture.com/articles/michal-ivanowski-go-home-polish> [dostęp: 24.11.2020].
- 14 Tamże.
- 15 Michał Iwanowski, *Go Home, Polish*, MichalIwanowski.com, 2018, <http://www.michaliwanowski.com/go-home-polish/4594130098> [dostęp: 23.11.2020].
- 16 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. 251.
- 17 Sophie Wright, dz. cyt.

- 18 Tamże.
- 19 Post Iwanowskiego na Instagramie z 27 maja 2018 roku, <https://www.instagram.com/p/BjRgAjDFekX/> [dostęp: 23.11.2020].
- 20 Sophie Wright, dz. cyt.
- 21 Tamże.
- 22 Tamże.
- 23 Michał Iwanowski, *„Go Home, Polish” Graffiti...*, dz. cyt.
- 24 Sophie Wright, dz. cyt.
- 25 Tamże.
- 26 Michał Iwanowski, *„Go Home, Polish” Graffiti...*, dz. cyt.
- 27 Tamże.
- 28 Tamże.
- 29 T.J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham, NC 2013, s. XIX.
- 30 *A Continent Moving West?: EU Enlargement and Labour Migration from Central and Eastern Europe*, ed. Richard Black et al., Amsterdam University Press, Amsterdam 2010. Wolny dostęp: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n229> [dostęp: 23.11.2020].
- 31 Swanie Potot, *Transitioning Strategies of Economic Survival*, [w:] *A Continent Moving West?...*, dz. cyt., s. 250.
- 32 Dumitru Sandu, *Spatiu social al tranziției*, Polirom, București 1999, cyt. za: Swanie Potot, dz. cyt., s. 255.
- 33 Tamże.
- 34 Swanie Potot, dz. cyt., s. 250.
- 35 Tamże, s. 266.
- 36 Alejandro Portes, *Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities*, Princeton University Press Papers, Princeton 1992.
- 37 Nina Glick-Schiller, Peggy Levitt, *Conceptualizing Simultaneity. A Transnational Social Field Perspective on Society*, [w:] *Rethinking Migration: New Theoretical and Empirical Perspectives*, ed. Alejandro Portes, Josh De Wind, Berghahn Books, New York 2007, s. 181–218.
- 38 Alain Tarrius, *Territoires circulatoires et espaces urbains*, „Annales de la Recherche Urbaine” 1993, № 59–60, s. 50–60.
- 39 James Clifford, *Preface*, [w:] *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 1997, s. 7.
- 40 Tamże, s. 2.
- 41 Tamże, s. 5.
- 42 Tamże, s. 2.
- 43 Tamże, s. 7.
- 44 Tamże.
- 45 Tamże; wyróżnienie K. K.-W.

Rozmowa z *Izabel Gallierą*

o finansowaniu sztuki społecznie
zaangażowanej w Europie Środkowo-Wschodniej

Izabel Galliera wyklada historię sztuki na Uniwersytecie Susquehanna w Pensylwanii, USA. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na współczesnej sztuce zaangażowanej społecznie i politycznie oraz roli sztuki w zagrożonych demokracjach, ze szczególnym uwzględnieniem Europy Środkowej i Wschodniej.

Jakub Gawkowski: W czasie swoich badań nad wystawą zainteresowałem się twoją książką *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe* [Sztuka społecznie zaangażowana po socjalizmie. Sztuka a społeczeństwo obywatelskie w Europie Środkowo-Wschodniej], przede wszystkim dlatego że uznajesz w niej daty akcesji Węgier, Bułgarii i Rumunii do Unii Europejskiej za cezury na tamtejszych scenach kulturalnych. Opisujesz między innymi, jak lata 2004 i 2007 wpłynęły na rozwój sztuki zaangażowanej w regionie ze względu na dostępność funduszy z Unii Europejskiej oraz transfer „europejskich” idei i wartości, od których finansowanie było częściowo uzależnione. Swoją analizę zaczynasz jednak od lat 90. Wyjaśniasz, że zachodnie prądy i dyskursy, które promowały sztukę społecznie zaangażowaną, pierwotnie rozprzestrzeniały się w byłym bloku wschodnim za sprawą sieci Centrów Sztuki Współczesnej George’a Sorosa¹.

Izabel Galliera: Fundowane przez Sorosa projekty i wystawy prowadzono niezależnie w każdym z wymienionych przez ciebie teraz i przeze mnie w książce krajów. Jednak pomimo odmiennych kontekstów – jeśli dobrze im się przyjrzyć – miały one ze sobą wiele wspólnego. Społeczne praktyki sztuki czy też sztuka społecznie zaangażowana (rozmaiti autorzy stosują nieznacznie różną terminologię, ale z powodów omówionych w książce wybrałam to drugie określenie) były popularne w latach 90. w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych.

Na przykład w 1993 roku miała miejsce wystawa *Culture In Action*². Artyści zostali zaproszeni do tworzenia prac przy uczestnictwie członków konkretnych społeczności z Chicago. Współpraca między społecznością a artystami, którą zaproponowała i pomogła uruchomić organizacja Sculpture Chicago, stanowiła punkt zwrotny w dyskursie i praktyce sztuki publicznej. Pokazała innowacyjne formy tworzenia sztuki – wraz z przedstawicielami określonych społeczności i w sferze publicznej.

Z drugiej strony uczono, takie jak na przykład Miwon Kwon, zwróciły uwagę na złożoności i problemy rodzące się wtedy, gdy artysta decyduje się tworzyć społecznie zaangażowany projekt ze społecznością i w społeczności, do której sam nie należy, albo kiedy nie poświęca wystarczająco dużo czasu na zapoznanie się z wewnętrzną dynamiką wspólnoty i poznawanie jej członków. Personel instytucji zamawiającej prace musi wtedy pośredniczyć między członkami społeczności a artystami, a społeczność staje się wręcz surowym materiałem do „obróbki” ze strony artysty. Takie układy nie sprzyjają ważnym wymianom ani nie prowadzą do twórczo transformacyjnego procesu, który by zaszedł między społecznością a artystą.

Osoby pracujące przy projektach Sorosa, które już miały takie doświadczenia z Zachodu, próbowały wskazać inspirację artystom

z Europy Środkowo-Wschodniej, którą można czerpać z zainteresowania takimi trendami w sztuce poprzez organizowanie konkretnych wystaw, o których szczegółowo piszę w książce. Dzięki tym projektom kuratorskim i samemu istnieniu centrów Sorosa pojawiło się pokolenie wytwórców kultury posiadających wiedzę z zakresu biurokracji instytucjonalnej oraz doświadczenie w pisaniu grantów czy raportów i ubieganiu się o wsparcie finansowe.

Ponadto, gdy skończyły się pieniądze i centra Sorosa zniknęły, część tych praktyków i praktyczek działających w latach 90. dalej prowadziła projekty kuratorskie w Budapeszcie, Bukareszcie i Sofii. Wtedy finansowały je międzynarodowe fundacje z krajów Unii Europejskiej czy takie podmioty jak rząd federalny Niemiec, który wspierał wieloletnie, międzynarodowe projekty.

W książce pokazujesz, że to właśnie artyści, artystki, wytwórczyne i wytwórcy kultury, którzy uczestniczyli w społecznie zaangażowanych projektach na początku XXI wieku, pomogli stworzyć transnarodową sferę publiczną dostrojoną do wartości Unii Europejskiej. Pielęgnowali także poczucie przynależności do wspólnoty europejskiej.

Dzięki finansowaniu ze strony europejskich organizacji również kuratorzy zyskali swobodę przygotowywania lokalnych, eksperymentalnych wystaw i wspierania artystów w inicjowaniu nowych projektów w sferze publicznej. Tego typu przedsięwzięcia najprawdopodobniej nie rozwijałyby się tak, gdyby finansowanie zależało tylko od poszczególnych państw, zwłaszcza tych przejawiających tendencje nacjonalistyczne czy konserwatywne.

Jednocześnie projekty lokalne uzgadniają swój zakres z celami czy misjami międzynarodowej instytucji, która je funduje, jakakolwiek by ona była. Myślę o przykładzie publicznego projektu artystycznego *Moszkva tér (Gravity)* w Budapeszcie³. Pieniądze na projekt przekazało Muzeum Sztuki Współczesnej im. Petera Ludwiga, a ono z kolei było beneficjentem funduszy z programu Unii Europejskiej „Kultura 2000 (2000–2006)”. Po lekturze deklaracji misji tego programu widać, że podkreślano rolę kultury w rozwoju gospodarki UE i jako nośnika współpracy pomiędzy obecnymi i potencjalnymi członkami UE. W okresie akcesji kolejnych krajów Europy Środkowej i Wschodniej do Unii Europejskiej (rozpoczętej wkrótce po upadku muru berlińskiego w 1989 roku) zachęcano twórców kultury – wraz z tymi zajmującymi się sztuką współczesną – do wspierania integracji europejskiej. Domyślnie traktowano je tylko jako smar do zwiększania mocy rynkowych coraz popularyzowania ideologii neoliberalnej w większej części kontynentu europejskiego.

Tak działa proces finansowania współczesnej sztuki społecznie zaangażowanej – a właściwie wszelkiej sztuki. Gdy kuratorka czy artystka dostaje grant na projekt, musi dostosować się do programu instytucji.

Dostajesz pieniądze, ponieważ twój projekt zgadza się z misją grantodawcy. Działa zasada wzajemności. W przypadkach niektórych projektów przejawia się ona też w przejętej w końcu retoryce.

Twoja analiza nie pomija „biurokratycznej” strony opisywanych projektów, czyli wniosków grantowych i mechanizmów finansowania. To bardzo interesujące. W jaki sposób takie podejście wpłynęło na twoje badania z dziedziny historii sztuki? Czy jakoś je ułatwiło?

Pomogło mi wydobyć i zrozumieć szerszy historyczny obraz: okoliczności, w których pojawiła się i funkcjonuje – w swoim niewielkim zakresie – sztuka zaangażowana po upadku socjalizmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Dowodzę, że jej obecność w regionie wzięta się częściowo z dostępności finansowania wspierającego tego typu sztukę, poczynwszy od ośrodków Sorosa. Powiedziałabym, że dzięki projektom kuratorskim realizowanym z funduszy centrów Sorosa praktykę sztuki społecznie zaangażowanej nie tylko przedstawiono lokalnym artystom, ale wręcz im narzucono poprzez konkursy propozycji. W takiej sytuacji artyści albo mogli się dostosować, jeśli chcieli mieć szansę zaistnienia na scenie międzynarodowej, albo nie. Sądzę, że w latach 90. często to tak wyglądało.

Następne pokolenie praktyków kultury, które kończyło edukację w latach 90. i w początkach XXI wieku (w przeciwieństwie do pokolenia poprzedniego, kształcącego się przed 1989 rokiem), nieco inaczej podchodziło do swojej praktyki artystycznej czy kuratorskiej. Te osoby wypracowały sobie własne rozumienie i metody sztuki społecznie zaangażowanej.

Badałam źródła finansowania pod kątem tego, czy misja grantodawcy zgadzała się, czy nie z zakresem projektów społecznie zaangażowanych, i tego, w jaki sposób kształtowało to charakter, przebieg i czas trwania konkretnych projektów. Dzięki temu jako historyczka sztuki mogłam rozszerzyć moje kryteria oceny i krytyczne omówienie takich praktyk sztuki, które łatwo (albo wcale) nie poddają się tradycyjnej dla historii sztuki praktyce analizy wizualnej.

Na przykład byli tacy artyści i artystki, którzy w ramach swojej twórczości na stałe związali się z członkami konkretnych wspólnot i zmarginalizowanych grup, by długoterminowo realizować projekty społecznie zaangażowane. Starali się kultywować politycznie subwersywny potencjał współpracy i sieci wzajemnego wsparcia albo zwrócić uwagę na pewne problemy systemowe. Z drugiej strony można wyróżnić artystów, których do realizacji projektów sztuki zaangażowanej skłoniła dostępność funduszy. Część takich projektów, tworzonych w ramach pewnej konkretnej, zmarginalizowanej wspólnoty, promowała rozwój indywidualny, a jej jedynymi rezultatami było samozadowolenie. Nie tworzyła platformy i strategii koniecznych do osiągnięcia ustalonych, zbiorowych celów politycznych.

Takie projekty często ograniczają się do tworzenia przestrzeni do wspólnego spędzania czasu. Nie wypracowują długoterminowego oddziaływania politycznego. Choć używają takich pojęć, jak „uczestnictwo”, „współpraca”, „wspólnota”, tak naprawdę brakuje im potencjału emancypacyjnego. Jest nie tylko tak, że pojawiają się one w odpowiedzi na dostępność funduszy, ale wręcz służą planom potężnych instytucji i organizacji głęboko wmontowanym w neoliberalną gospodarkę rynkową.

Są więc zarówno praktycy i praktyczki, którzy wykazują się niesłabnącym poświęceniem sztuce zaangażowanej, jak i osoby przejawiające oportunistyczne, krótkotrwałe zainteresowanie takimi projektami.

Jak odróżniasz te dwa rodzaje praktyk? Jak podchodzisz do nich w swoich badaniach?

Użycie właściwego języka było dla mnie wyzwaniem, ponieważ nie zamierałam pisać wartościująco: to jest dobre, a to złe.

Wiele o projektach mówi to, czy i na jakie sposoby kwestionują one relacje władzy. Kiedy myślę „władza”, chodzi mi zarówno o władzę zmaterializowaną w prawie stanowionym przez lokalne i państwowe rządy, jak również o priorytety organizacji międzynarodowych, które chcąc zabezpieczyć sobie zyski, tworzą warunki powodujące marginalizację pewnych grup. Często są to nawet te grupy, którym te organizacje „pomagają” w formie finansowania działań pracowników kultury.

Do jednej kategorii należą projekty krytycznie prześwietlające własne procesy i strategie zaangażowania oraz nagłaśniające systemowe problemy poprzez zadawanie ważnych, trudnych pytań. Druga kategoria obejmuje projekty zachęcające do samopomocy i sprowadzające się do tymczasowych platform wspólnego spędzania czasu. Jedne od drugich można odróżnić, gdy zwraca się uwagę na źródło finansowania i sposób zainicjowania, opracowania i realizacji projektów.

Wielokrotnie rozmawiałam artystami i artystkami o procesie jako takim. Można na przykład dostrzec, że niektóre projekty charakteryzują się strukturą odgórną, a ich realizacja polega na nieostrym rozumieniu tego, czym jest społeczność – co zresztą widać w deklaracjach organizacji grantodawczej. Z drugiej strony istnieją projekty, które wyłaniają się ze współpracy i współautorstwa, ujawniają relacje władzy i różnice istniejące wewnątrz danej wspólnoty, transparentnie mówią o źródłach finansowania, a ponadto starają się wzmocnić swoich współtwórców tak, by mogli walczyć o swoje prawa.

Mogłabyś wymienić przykłady projektów, w których postawiono właściwe pytania i dobrze rozpatrzono dynamikę władzy?

Jak sobie przypominam studia przypadków z mojej książki, to większość artystów zadających najistotniejsze pytania tworzyła w ramach kolektywów.

Myślę tu na przykład o projektach Big Hope⁴ na Węgrzech i w innych krajach. W swoim projekcie *Re:route*, realizowanym między grudniem 2001 roku a majem 2002 roku, artyści nawiązali kontakt z dwadzieścioro ośmiorgiem imigrantów i z prawie dwudziestoma organizacjami wspierającymi prawa imigrantów w Turynie. Wraz z uczestnikami stworzyli hierarchię poziomą, w której przyjęli role koordynatorów i utrzymywali otwarty, płynny tryb uczestnictwa. Zostali zaproszeni do zrealizowania projektu w ramach turyńskiego biennale zatytułowanego *Big Social Game* [Wielka Gra Społeczna] i wykorzystali publiczny kontekst tej imprezy, aby ułatwić komunikację między miejscowymi a imigrantami.

Pamiętam też projekt Mateiego Bejenaru *Art for Social Change* w Jassy w Rumunii, który miał zupełnie inny przebieg, zakres i rezultat⁵. Najpierw muszę przyznać Bejenaru, że w niektórych swoich projektach zdecydowanie kwestionuje taktyki wykluczenia prowadzące do marginalizacji pewnych grup. Na przykład w *Travel Guide*, który opracował w 2005 roku, wyjaskrawił wykluczające skutki przepisów Unii Europejskiej zabraniających Rumunom swobodnie podróżować do Wielkiej Brytanii. Skonfrontował swoich widzów z prekarycznymi warunkami życia rumuńskich imigrantów w Wielkiej Brytanii. Jednak w innych projektach, na przykład właśnie w *Art for Social Change*, ufundowanym przez Swiss Culture Program Romania – Pro Helvetia / SDC, trudnych pytań nie słyhać, a metody wykluczenia zostały przemilczane. Społeczne włączenie i odnowa wspólnoty, które miały nastąpić w zmarginalizowanej części miasta, ograniczyły się do zabawy sztuką przy wykorzystaniu medium spektakli tanecznych i muzycznych, wystaw prac dzieci oraz kolorowych murali na ścianach bloków przedstawiających słoneczniki i nurków w skafandrach. Projekt miał obudzić „ducha obywatelskiego” w biernych mieszkańcach, których uczono dbać o parki i ławki. Nie zwrócono się natomiast z problemem różnic strukturalnych i nierówności między mieszkańcami zmarginalizowanych dzielnic będącymi w trudnej sytuacji ekonomicznej a resztą miasta; nie krytykowano lokalnych i państwowych praw.

Takie projekty sztuki zaangażowanej z udziałem społeczności pasują do celów organizacji grantodawczej, ponieważ zamieniają sztukę w spektakl, rozrywkę i festyn, a pomijają pytania i przedstawienia, które rzuciłyby wyzwanie systemowym nierównościom.

Festyn sztuki jako wspólna rozrywka?

Festyn, w ramach którego zapominamy o swojej tożsamości narodowej i tańczymy całą, szczęśliwą, unijną rodziną. Jako badaczka obserwująca i studiująca takie praktyki staram się być czujna i odróżniać społecznie zaangażowaną praktykę sztuki, stosowaną jako narzędzie krytycznego kwestionowania ograniczeń, od podrabianych praktyk, zawłaszczanych, aby stworzyć fasadę wsparcia społecznego.

Dziś niemal wszystkie instytucje kultury pragną być społecznie zaangażowane, również dlatego że wzbudza to zainteresowanie darczyńców, choć nie ma żadnego znaczącego wpływu na świat. W ten sposób z zaangażowanej praktyki sztuki wysysa się krytyczność i dewaluje ją. Deklaracje instytucji sztuki i korporacji składają się z frazesów typu: „tworzenie wspólnoty” czy „zaangażowanie społeczności”, ale co to tak naprawdę znaczy dla artystki czy kolektywu artystów angażować się i tworzyć we wspólnocie i wraz z nią? Jakie pytania mamy zadać? Czy artyści i instytucje mogą naprawdę uzyskać dostęp do którejkolwiek wspólnoty? Czy bezkrytyczne filantropijne ingerencje w zmarginalizowane wspólnoty nie są przynajmniej częściowo nieetyczne, nie są jakimś nadużyciem?

Kwestia finansowania – skąd ono pochodzi, pod jakimi warunkami je przyznano, jak oddziaływało na projekt – komplikuje i wzbogaca analizę sztuki społecznie zaangażowanej. Wróć jeszcze do projektu Big Hope *Re:route*. Przypominam sobie, jak oficjalne źródło finansowania wpłynęło na przebieg i rezultaty projektu. Artyści nie mogli zapłacić uczestnikom za poświęcony czas, ponieważ nie mieli funduszy od organizatora biennale. Część swojego honorarium otrzymanego od biennale zamienili więc na bony żywnościowe i dali je najbardziej potrzebującym uczestnikom. Inni byli zbyt dumni, żeby je przyjąć. Artyści chcieli też wydrukować oficjalny plan Turynu, na którym znalazłyby się mapy miasta nałożone przez migrantów. Ale biennale w partnerstwie z samorządem nie poparło produkcji i dystrybucji proponowanej mapy.

Oceniając, opisując i analizując przebieg projektów, tworzymy również dyskurs, który potem pomaga kierunkować przyszłe pokolenia zainteresowane praktyką. Sądzę, że moja praca jako historyczki sztuki jest w pewien sposób aktywnym uczestnictwem w tej debacie. Na praktykach sztuki i kuratorach ciąży wielka odpowiedzialność. Jak rodzi się projekt? Jak wyglądają jego ramy kuratorskie? Jakie są przesłanki i zamiary tej inicjatywy kuratorskiej czy artystycznej? Tak brzmią te najważniejsze pytania.

Wspomniałaś, że pieniądze z Unii Europejskiej i z programu „Kultura 2000” dostarczyły narzędzi kuratorom i artystom. Co twoim zdaniem było pierwsze? Czy dostępność pieniędzy z determinowała zaistnienie społecznie zaangażowanych praktyk sztuki? Czy może te praktyki już istniały?

To dobre pytanie. Powiedziałabym, że pieniądze uwypukliły coś, co już istniało, czego pragnienie już dało się odczuć. Pragnienie transnarodowości i przynależności do Europy istniało zawsze, a wzmocniła je jeszcze dostępność funduszy unijnych. Obietnica wolności była bardzo atrakcyjna. W zdecydowanie dobrym momencie zapewniły odpowiednie możliwości artystom, którzy chcieli utrzymywać się z takiej praktyki. Bez wahania mogę stwierdzić, że przyczyniły się do rozwoju tego typu działań.

Można powiedzieć, że wyzwoliły inicjatywę kuratorską w regionie Europy Środkowo-Wschodniej, na przykład w Sofii czy Budapeszcie, gdzie teraz nie trzeba odpowiadać przed lokalnymi instytucjami konserwatywnie nastawionymi do sztuki współczesnej. Dzięki dostępowi do funduszy unijnych lokalni praktycy mają w pewnym stopniu swobodę wyboru alternatywnych sposobów działania w sferze publicznej.

Podejrzewam, że wszystko to sprowadza się do kwestii sprawczości. Sprawczość nadało finansowanie, czy sprawcy już byli ludzie, którym udało się skorzystać z wsparcia finansowego dla ich projektu?

Powiedziałabym, że dostępność finansowania z UE ułatwiła uwidocznienie i wcielenie tej sprawczości – sprawczości, którą już istniała. Artyści i kuratorzy na całym świecie chcą znaleźć się na scenie międzynarodowej (a przez „międzynarodową” rozumiem tu Zachód: Europę Zachodnią i Stany Zjednoczone). Europa Środkowo-Wschodnia nie jest w tym pragnieniu odosobniona. Jednak kiedy przyjrzymy się polityce w tym konkretnym regionie na początku XXI wieku, dostrzeżemy chęć „powrotu” do Europy – a dołączenie do UE oznaczało dla krajów postkomunistycznych, że wreszcie są w domu – oraz chęć uczestnictwa w dyskursie europejskim. Pokolenie praktyków sztuki czynnych na początku XXI wieku chciało przyłączyć się do szerszej, międzynarodowej rozmowy artystycznej. A jednocześnie Unia Europejska chciała kultywować transnarodową europejską sferę publiczną, co komunikowała w kilku programach grantowych dostępnych w tamtym czasie.

Weźmy na przykład sieć ośrodków Tranzit, która niestety przynajmniej w Budapeszcie chyba będzie kończyć działalność. Gdy rozmawiałam z kuratorami i kuratorkami w Budapeszcie i Bukareszcie, mówili o wolności programowej, którą się cieszą. To świetnie, że istnieją te międzynarodowe platformy, ponieważ dostarczają ram, a często też fizycznej przestrzeni, do krytycznych rozmów i eksperymentalnych praktyk. Jednocześnie musimy pamiętać o konsekwencjach i komplikacjach, które pojawiają się, gdy odkrywamy, że sieć Tranzit funduje Erste Bank, powiększający swoją korporacyjną kolekcję sztuki tworzonej przez artystów z tego regionu przed upadkiem komunizmu i po nim⁶. Ale z drugiej strony nie ma czegoś takiego jak bezstronny projekt artystyczny. Naiwnością byłoby nawet sobie go wyobrażać.

Wierzę, że badania historyczki sztuki mogą się przydać w praktyce kuratora sztuki współczesnej, ponieważ skłaniają do rozmów takich jak ta, którą właśnie prowadzimy. Pomagają nam wspólnie odkryć kolejne niuansy związane z wieloma sposobami, w jakie źródło finansowania może kształtować cele, przebieg i wynik projektu artystycznego i kuratorskiego. Takie rozważania i rozmowy być może stanowią dla nas okazję do krytycznej autorefleksji nad własną praktyką zawodową i realizowanymi w niej wartościami.

1 The SCCA (Soros Centers for Contemporary Arts) była regionalną siecią instytucji założonych przez Open Society Institute (OSI) w Europie Wschodniej na początku lat 90. Ufundował ją George Soros z myślą, że będzie się ona przyczyniać do tworzenia nowoczesnych społeczeństw otwartych w krajach postsocjalistycznych. Ośrodki działały w Budapeszcie, Bratysławie, Moskwie, Pradze, Tallinie, Bukareszcie, Rydze, Wilnie, Kijowie, Lublanie, Zagrzebiu, Sofii, Sankt Petersburgu, Belgradzie, Kiszyniowie, Sarajewie, Odessie i Alma Acie. Wspierały, organizowały i koordynowały produkcję artystyczną, wystawy i wydarzenia dyskursywne, zwłaszcza związane z nowymi mediami i sztuką efemeryczną.

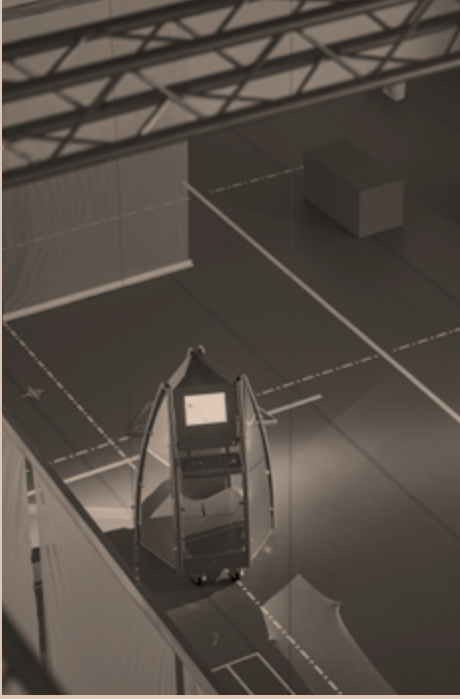
2 Wystawa *Culture in Action* zorganizowana pod kierunkiem kuratorki Mary Jane Jacob dotyczyła sztuki publicznej. Można było ją oglądać w Chicago od maja do września 1993 roku. Zob. *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993*, ed. Helmut Draxler, Joshua Decker, Afterall Books, London 2014.

3 *Moszkva tér (Gravity) Moscow Square (Gravitation)* zorganizowało Muzeum Sztuki Współczesnej im. Petera Ludwiga w Budapeszcie. Ten projekt sztuki publicznej za swój punkt wyjścia wziął plac Moskwy Budapeszcie. „Zasadnicza strategia kuratorska przyjmuje postać dialogu. Jest to uwarunkowane faktem, że w krajach postkomunistycznych sztuka w przestrzeni publicznej docierała do odbiorców tylko w formie pomników, podczas gdy w dyskursie międzynarodowym oznacza ona komunikację między lokalnym a globalnym, tożsamość, wielokulturowość, postkolonializm i tak dalej. Ten projekt tworzy miejsce spotkań do zbudowania przestrzeni dyskursywnej, częściowo w wyniku warsztatu, który odbył się w Muzeum w 23 i 24 listopada 2002 roku” (Ludwig Múzeum, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/gravity-moszkva-square> [dostęp: 30.01.2021]). Projekt powstał przy współudziale następujących osób: Róza El-Hassan, Little Warsaw, Tamás St. Auby, Balázs Beöthy, Andreja Kulunčić, Bik van der Pol, Stefan Keller, Carey Young i inni.

4 Kolektyw Big Hope (węgierski artysta Miklós Erhardt i szkocki artysta Dominic Hislop) stworzył *Reroute* w 2002 roku w Turynie w ramach Turyńskiego Międzynarodowego Biennale Młodych Artystów BIG. Twórcy wyjaśniają na stronie internetowej: „Z około trzydziestoma osobami, które niedawno emigrowały (z Bangladeszu, Bośni, Chin, Konga, Ekwadoru, Etiopii, Kenii, Kurdystanu, Mołdawii, Maroka, Nigerii, Rumunii, Senegalu, Sierra Leone, Somalii, Tunezji, krajów byłej Jugosławii), [...] skontaktowali się pracownicy opieki zdrowotnej i socjalni oraz grupy aktywistów i zaprosili tych ludzi do udziału w projekcie. W rozmowach prosiliśmy, żeby każdy uczestnik narysował «wewnętrzną mapę», jak postrzega i doświadcza miasta. Potem dostali aparaty fotograficzne, żeby zilustrować swoje mapy zdjęciami” (Big Hope, *Reroute*, <http://www.bighope.hu/reroute/index.html> [dostęp: 30.01.2021]).

5 „Trwający cztery lata program *Art for Social Change* rozpoczęto w 2000 roku w bułgarskiej Sofii. Przez pierwsze dwa lata koordynowało go miejscowe Centrum Sztuki Sorosa. Po kwietniu 2002 roku przejął je Red House Centre for Culture and Debate, który narodził się z tego poprzedniego, ponieważ większość jego personelu tam się przeniosła” (Izabel Galliera, *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, I.B. Tauris, London–New York 2017, s. 432).

6 „Tranzit jest siecią stowarzyszeń obywatelskich działających w polu sztuki współczesnej w Austrii, Czechach, Słowacji, Rumunii i Węgrzech. Sieć Tranzit jest finansowana przez Erste Foundation, związaną z Erste Bankiem. Jednocześnie Erste tworzy kolekcję powojennej sztuki współczesnej z regionu Europy Południowo-Wschodniej, reprezentującą obecnie ponad stu artystów z piętnastu krajów” (Tranzit.org, <https://tranzit.org/en/about/> [dostęp: 30.01.2021]).



The Year 2004 and the Dream of *One Europe*

Jakub Gawkowski is a curator and writer. He works at the Modern Art Department of the Muzeum Sztuki in Łódź.

In the autumn of 2020, Trafostacja Sztuki in Szczecin hosted an exhibition on the relationship dynamics between the European East and West at the time when in 2004 the former socialist countries acceded to the European Union. This publication is the catalogue of that exhibition, its physical record and its extension. It does not aspire to fully exhaust the subject. Instead, it is an attempt to map the variety of themes surrounding the accession and subsequent presence of those post-socialist countries, Poland being one of them, in the EU from the perspective of the visual arts. While this broader set of problems has not been sufficiently explored, it is especially relevant today as the European community's *raison d'être* is being undermined by nationalist rhetoric which in turn fuels the rising Euroscepticism.

The exhibition *Die Sonne Does Not Shine the Same as Słońce* was intended as a closer look at how artists and their art participate in the debate about the EU membership and the formation of European community. The project outlined certain threads of emotional history and investigated dreams and fears about Europe that have shaped the collective imagination. It also retraced the influence of EU structures on local artworlds.

The title of the exhibition, and of this publication, was borrowed from an exposé delivered by the Prime Minister Mateusz Morawiecki in the Polish Parliament on 12 December 2017.¹ Alongside the nationalist stylistics and appeals urging Polish émigrés to return to the country, the speech included a number of quotations and references to Polish culture, poetry and literature. One of those references – a vision of two suns shining differently in the Polish and the German languages – was quoted from a poem by Stanisław Wyspiański.² The words: “Die Sonne does not shine the same as Słońce” are a poetic rendering of the Romantic patriotism, but they also express the nationalist tension of today's divided Europe. Thus, the quote became the guiding metaphor of this exhibition.

Although the fall of the Iron Curtain and the post-1989 economic transformation provided a key context against which the status of the former Eastern bloc could be considered, my suggestion for this project was to shift the focus away from the year 1989 to the year 2004. It was time to ask whether the year 2004 could prove important and helpful in the analysis of Central European art as well as the worldview, the politics and the community behind it. I should stress that rather than looking at “EU in Art” or the presence of EU symbolism, I was interested in European fantasms and mechanisms which have shaped the public sphere and products of culture understood as symptoms of ideas, value systems, emotional history and social aspirations.

I centred my search for possible answers around the dream of one, common Europe. A pop version of this dream was epitomized in the song *Keine Grenzen* by the pop trio Ich Troje. The trio performed the song in Polish, German and Russian at the 2004 Eurovision festival in Riga, Latvia.

A soundtrack accompanying this publication could also include Bonnie Tyler's love song *Total Eclipse of the Heart*, with the bittersweet words „Once upon a time I was falling in love, but now I'm only falling apart”. They convey the emotions which have dominated the last two decades: ranging from the passionate Euro-love of the 2000s to the disillusionment that have shaken the foundations of the European community since the 2010s. The history of these social emotions, albeit simplified, was the point of departure for the exhibition and the accompanying reflections.

Another source of inspiration was the time when I studied at the Central European University in Budapest. I was there when Viktor Orbán launched his unprecedented, ruthless campaign to force a small, liberal university out of Hungary.³ Orbán's government succeeded in their attempt while the European Union was watching powerlessly from the sidelines. This made me reconsider the efficacy and the future of the European project, the functioning of which I have witnessed throughout my adult life.

The recent years have seen an emergence of voices and research analysing the role and significance of the year 2004 and the presence of the former Eastern bloc in the European Union. Examples include research by Maja and Reuben Fowkes,⁴ Klara Kemp-Welch⁵ or Izabel Galliera,⁶ who were able to distance themselves from the postsocialist perspective and look at the significance of these countries having joined the European community.⁷ In their respective studies the researchers have evidenced the impact on the visual arts in terms of the themes chosen by artists (work, migration, nationalism) and in terms of the means of financing culture. To some extent, the discussion has been complemented with a number of recent exhibitions organized in response – or as commentaries – to the questions of nationalism, hospitality and national borders, provoked by the events of the refugee crisis. Though these artistic, curatorial or academic undertakings concentrated mostly on the issue of borders and power, some of them also drew attention to European institutions and agencies such as Frontex.⁸

As we were preparing ground for this discussion in Szczecin, a city located near the Polish-German border, we needed to bring it up to date. Some people see the European Union as embodied by prosperous yet bureaucratic „Brussels”, whereas others see it as embodied by Germany and its dominance – the dominance which poses an imaginary threat to Polish independence. Apart from the German history of Szczecin (or Stettin) and the proximity of the border which allows the region to be shined upon by both *słońce* and *die Sonne*,⁹ what became important to us was the context of the exhibition space itself. The historical building, erected in the early twentieth century, eventually renovated, thanks to the co-funding by the EU, to host cultural events and opened to the public,¹⁰ had been a token of a particular vision of culture and modern art as building blocks of the city's and the region's image of modernity

and prestige. A similar vision had also inspired a project called *Znaki Czasu* (Signs of Time) which created regional collections of modern art in several locations in Poland: a vision in which modern, liberal culture contributes to a city's image, boosts tourism and economic development.¹¹

The character of *Trafostacja Sztuki* – which in itself is a showpiece of the narrative about the use of EU funds and the impact it has on the understanding of culture – also played a role in the exhibition's physical arrangement designed by Karolina Babińska. The scenographer transposed the floor plan of the building onto the floor of the main exhibition hall. The floor plan, outlined in white on the gray surface was simplified and shifted by several centimetres compared to the actual blueprint. Thus, as a Szczecinian artist, Babińska gave expression to her long-term, continued creative interests: accumulating ambivalence, playing with the viewer and questioning the boundary between the exhibition itself and the space in which the exhibition takes place. In the context of the theme of the exhibition, the function of Babińska's design was twofold. Firstly, it made the floor plan visible to the visitors and drew their attention to the gallery as a physical space as well as to the history of its modernization. It transformed the "background" of the event into a part of its narrative. Secondly, the fact of having placed the layout of the gallery space onto the floor of the exhibition hall gave rise to the metaphor of the EU as "a project" – it suggested looking at the European Union as if at a modernization project and an undertaking which, like a project, is comprehensive, limited in time and directed at a particular goal.

The exhibition was constructed as a visual essay comprising both works which had been created in the last two decades, and the works which had been commissioned especially for this event. The polyphonic display featured works depicting the economic and modernizing transformation (Nomedas & Gediminas Urbonas and Grażyna Monika Olszewska / Rufus respectively), works revealing European mechanisms of power and exclusion (Tanja Ostojić) as well as works channelling themes such as travel, economic migration, dreams and questions about one's own place (Michał Iwanowski, Marko Raat, Adam Chodźko).

Apart from works commenting on the presence of Central Europeans in the European community and employing the EU imagery (Kijewski / Kocur), the exhibition also included pieces which expressed sceptical attitudes (Franciszek Starowieyski) or fears concerning the accession (Ive Tabar, Flo Kasearu) in the mid 2000s, and contemporary reflections on these past tensions (Mikołaj Biberstein). The exhibition also counterbalanced the nation-state narrative by showing works dealing with transnational communities (such as Małgorzata Mirga-Tas's project with the Roma community) and pieces stirring the geopolitical imagination by accentuating the arbitrariness of borders and identities (Slavs and Tatars, Société Réaliste). The artworks operated

at various levels of detail: ranging from personal accounts of intimate experiences which defied grand narratives and political projects (APART), through depictions of particular problems such as the emancipation of the LGBT+ community and the homophobic backlash (Karolina Breguła, Lambda Archive), to big-picture discussions on the relationships between aesthetics, the politics of memory and modernization (Henrike Naumann, Zuzanna Czebatul).

This publication comprises texts which do not merely elaborate on the themes of the exhibition or describe the works. The texts supplement the exhibition by providing context in terms of intellectual history, exhibition history, the poetics of particular art projects and the dynamics between EU structures and funding of cultural production.

Firstly, Kornelia Kończal sets the scene by describing the history of the emotionally fraught perceptions of "the West" held in Central European countries. By resorting to sources belonging to Polish, Hungarian and Czech intellectual heritage, the researcher shows the panorama of feelings stretched between fear and fascination. On the one hand, Kończal calls attention to the contrast between "the underdevelopment here" and "the modernity there", which delineated the historical horizon of dreams about Western Europe. On the other hand, she discusses the opposite historical Central European trope: the fear of physical and symbolic dependence on the stronger neighbours.

Ieva Astahovska looks at a range of phenomena and narratives of Europeanization in contemporary Central and Eastern European exhibition history. By analysing both local and international curatorial projects and their rhetoric, Astahovska shows a wide spectrum of post-socialist identity politics: ranging from enthusiasm towards the opening of borders and attempts at turning Europe into a communal space, to the current crisis of democracy and the rise of nationalism. The need to build a global, transnational community also reverberates in Astahovska's analysis.

The essay by Klara Kemp-Welch offers reflections on migration, work and the meaning of being European, all encompassed within one particular artwork: Michał Iwanowski's multi-dimensional project *Go Home Polish*, made up of photographs and conversations documenting over a hundred days of hiking through Europe. Her meticulous analysis of the project and its themes – both artistic and social – allows Kemp-Welch to contemplate it in a broader context of belonging to a transnational community, seen from the perspective of a post-Brexit United Kingdom.

Lastly, my interview with Izabel Galliera, a researcher on socially engaged art in post-socialist Hungary, Bulgaria and Romania, focuses on the art projects she studied which were created around the year 2000 and fully, or partially, thanks to the support of the EU funding. The interview adds a key problem to the discussion: the way in which EU structures and the related financing systems have impacted the direction in which Central European art has been developing.

Such a wide collage of methods and research approaches, enriched by the descriptions and documentation of the artworks presented at the exhibition, inspires possible answers to the question of the meaning of the 2004 accessions (and the 2007 accessions, depending on the country) to local art worlds and collective imagination. The insight into the recent past hopefully will allow us to consider our present and ask questions about our past which we may have yet to formulate and confront.

1 „It is the aim of our government to encourage a possibly large number of Poles to return to their fatherland, both from Kazakhstan and London. Die Sonne does not shine the same as Słońce,” <http://www.sejm.gov.pl/Sejm8.nsf/wypowiedz.xsp?posiedzenie=54&dzien=1&wyp=001> [Accessed: 16.01.2021]

2 The Polish original: *Die Sonne nie tak świeci jak słońce*, 6-go sierpnia 1904. See Stanisław Wyspiański, *Pisma pośmiertne 2. Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, Kraków 1910.

3 Ferenc Laczó, *The Tragedy of Central European University*, „Current History”, March 2020, pp. 83–88.

4 Maja and Reuben Fowkes, *The Post-national in East European Art: From Socialist Internationalism to Transnational Communities*, [in:] *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, eds. Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril, MoMA, New York 2018, pp. 366–371; see also Maja Fokwes, *The Return of the East European: Identity Crisis*, „Art Monthly” 2013, № 365 (April), s. 11–14.

5 Klara Kemp-Welch, *‘The Romanians are Coming’: Labour Migration and the Politics of the Observational Documentary*, „Third Text” 2020, vol. 34 (July).

6 Izabel Galliera, *Socially Engaged Art after Socialism Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, , I.B.Tauris & Co. Ltd, London–New York 2017.

7 Other projects on the idea of Europe included *Niewczesne historie [Untimely Stories]*, organized at the Muzeum Sztuki in Łódź in 2015 as part of the international exhibition project *Europe (to the power of) n*.

8 The way artists have commented on the so-called refugee crisis is a broad subject in itself. Notable exhibitions in Central and Eastern Europe have included: *Uwaga! Granica! [Attention! Border!]* (Galeria Labirynt, Lublin / Galeria Arsenat, Białystok, 2017), *Sąsiedzi [Neighbours]* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2018), *The Wall. Face to Face with Borders* (Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2017), *Universal Hospitality 2* (MeetFactory / Futura, Praga, 2016), *Cold Wall* (FKSE, Budapest, 2015), *Fear of the Unknown* (Kunsthalle Bratislava, Bratysława, 2016).

9 Translator’s note: that is „the sun” in Polish and German respectively.

10 TRAFO, a project by Trafostacja Sztuki was co-financed by the EU from the European Regional Development Fund as part of Regional Operational Programme for Zachodniopomorskie Voivodeship in 2007–2013.

11 See Agnieszka Pindera, *Kolekcjonowania trzeba się nauczyć. Rozmowa z Waldemarem Dąbrowskim*, [in:] *Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, p. 42.

Fascination and Fear: Post-Socialist Encounters with *the West*

Kornelia Kończal teaches history at the Ludwig Maximilian University of Munich. Her research interests include the history of European historiography, and the social and cultural history of Central Europe.

Some claimed it was the end of history; others that it was history with a happy ending. Ultimately, though, not much remains of the happy ending, and history continues to march on. The collapse of the Soviet Union, the transition of the Eastern Bloc from socialist to market economies, and the consequences of the 2004 enlargement of the European Union show that late modernity has been extremely unpredictable. It might have been expected that the revolutionary changes which took place in Central Europe in 1989 would also refashion its inhabitants' collective emotions. In fact, just the opposite has been true. The dreams and nightmares which shape the collective identity of Central Europe still oscillate around the same two poles: a fascination with and a fear of the West. Although the forms and functions of these emotions have morphed, their intensity and the tension between them have remained unchanged – for nearly two hundred years.¹

Paradoxically, Central Europe's fascination and fear towards the West both have their origins in the asymmetry between the dominant Western culture with its claims to universality, and the rest of the world. Clearly, Central Europe is only one of many regions in the global constellation of differences between the centre and the peripheries. However, due to its geographic and cultural proximity to the West, the two basic markers of this relationship – namely underdevelopment and dependency – are much more intense here than anywhere else in the world.

A fascination with the West

The point of departure for Central European fascination with the West is a contrast between underdevelopment (here) and modernity (there). Over time, imagined civilizational and cultural differences mingled with real ones, and the line between reality and imagination has often been blurred.² There seems to be only one exception to that Central European rule: the Czechs, whose collective identity does not rely on claiming their belonging to the West, but on cultivating it.³

This fascination with the West has manifested itself across Central Europe in a variety of ways. There were those who could and those who had to leave for Berlin, Vienna or Paris.⁴ Those who wanted or had to stay assumed a Western lifestyle more or less deliberately by choosing the right books to read, the right dishes to eat, and the right clothes to wear. Still, the most spectacular symptom of Central Europe's gravitation towards the West was the development of its cities. In the nineteenth-century Warsaw and Bucharest aspired to become like Paris, whereas Krakow and Lviv desired to become like Vienna. The past ambitions continue to define the character of those cities today.⁵

At the turn of the nineteenth and the twentieth century, the Central European notion of the West expanded and became polarized. At first London appeared

on Central Europeans' mental map of the West, and with it Anglophilia, fueled by an admiration for British democracy. Next came the United States, commonly referred to as "America." With time, the U.S. grew into the global symbol of technological progress and innovation as well as the main creator of popular culture even whilst militant anti-Americanism was rampant in the Eastern Bloc.

After several decades of forced Sovietization, Central Europe's post-1989 turn towards the West was as rooted in history as it was compulsive and rushed. Post-socialist Europe's leap into the deep end of deregulation, liberalization, and privatization resulted not only from a longing for all things Western, i.e. modern, colorful and diverse, but was also a consequence of the global hegemony of neoliberalism and the persuasive power of Western experts. For these reasons, Central European reformers looked towards the future optimistically. Most of them were convinced that catching up to the West was just a matter of time.⁶

In each country, putting neoliberal theory into practice was conducted at different speeds and to various extents. Poland quickly became the West's golden child. Leszek Balcerowicz's reform program was launched as early as the autumn of 1989. It was comprised of a radical reduction in grants and subsidies, swift privatization of state companies, price liberalization, and opening the market to foreign products. After a brief adjustment period, the move was supposed to restore the Polish economy's balance, which had been lost due to central planning and the nationalization of property. However, the social and economic costs of Balcerowicz's shock therapy turned out to be much higher than he had expected. By early 1990, inflation had exceeded 1000%; by 1991, industrial production had dropped by one third; and by 1992, the unemployment rate had climbed to over 16%. The fact that Czechoslovakia and Hungary did not suffer as many problems as Poland at the time was caused not only by a better macroeconomic situation in these countries, but also by a gentler course of reform. On the other hand, Lithuania's and Ukraine's economic transition was worse than Poland's largely due to their deep economic ties to the Russian economy, which itself was sliding into an ever-greater crisis.⁷

Thus, the shock therapy that Poland experienced was most similar to the socio-economic transformation of East Germany. Although neoliberal rhetoric was much less popular in Berlin and Bonn than it was in Warsaw, the reshaping of the East German economy was based on even more radical assumptions than Balcerowicz's Plan. In mid-1990, the West German Mark became the only legal currency in East Germany. The exchange rate of almost all monetary benefits was established at 1:1. Whilst this strategy unquestionably allowed East Germany to avoid social disaster, at the same time it left East German industrial plants no chance to compete against Polish and Czechoslovakian products price-wise, nor against the quality

of products from West Germany. The *Treuhandanstalt*, the trust agency which was supposed to protect East German employers from bankruptcy, proved to be their undertaker. By the end of 1992, almost 60% of East German companies became privatized, over 30% were liquidated, and instead of profits from privatization, the *Treuhandanstalt* created enormous debts. In just two years, industrial production in East Germany fell by one third, and the unemployment rate exceeded 10% in 1991, 15% in 1994, and 20% in 2003. Apart from war-torn Bosnia and Herzegovina, no other former Eastern European Bloc country experienced such a dramatic economic crisis as did East Germany.⁸

Social protection and welfare benefits, which were also unparalleled in any other post-socialist country, did not manage to prevent the awakening of anti-Western sentiment in the so-called new federal states (*die neuen Bundesländer*). Even today, the sense of being exploited and abandoned is still felt, as is Ostalgie: the longing for the GDR.⁹

How is it that the strongest anti-Western sentiment was born precisely in the post-socialist society which was the nearest to Western Europe in terms of geography, language and culture? This riddle is only partially solved by the scale of the economic and symbolic deprivation caused by the GDR's accession to the FRG, popularly known as German reunification. What is equally important is that both the architects and the builders of East German reform had come from West Germany, whereas the socio-economic transformation in other post-socialist countries was endorsed by local politicians. Moreover, no other post-socialist society saw such a great discrepancy between expectation and experience. Helmut Kohl's famous 1990 promise that collective efforts in just a few years would transform the new federal states into "blooming landscapes" turned out to be little more than a pipe dream.¹⁰ No less important than these German-on-German frames of transformation, though often overlooked, was the role of European integration. While East Germany entered the European Community automatically and thus inconspicuously as a sort of appendix to one of the founding members, all other post-socialist countries aspiring to join the European Union had to undergo a long and grueling preparation process, which defined the horizon of collective dreams for the next dozen or so years and strengthened pro-Western sympathies there.

Hope for EU membership focused the collective attention on the near future, or at least a future that was thought to be near. So much energy and emotion was concentrated around this hope in the 1990s that few Central Europeans were interested in analyzing the recent past at that time. It was only later that the lack of alternative for the direction and pace of systemic transformation became the subject of critical reflection. Yet, rather than based on the social and economic costs of introducing neoliberal reform,

this reflection was instead sparked by a crisis of liberal politics with populist politicians like Orbán and Kaczyński rising to power.¹¹

By criticizing the course of the post-1989 transformation and the indiscriminate adoption of Western solutions, Central European populists are reviving a decades-old complaint against imitation.¹² One of its many versions was described in the late nineteenth century by Titu Maiorescu, long before dependency theory and post-colonial criticism were first forwarded. In 1868, the Romanian politician and literary critic wrote:

Before we had any village teachers, we created village schools [...]. Before we had even a shade of original scientific activity, we created the Romanian Academic Society [...] [B]efore we had a single valuable play, we founded the National Theatre, and we devalued and falsified all these forms of culture [...]. Apparently, [...] the Romanians have now almost all of Western civilization. We have politics and science, journals and academies, [...] theatres, and we even have a constitution. But in reality, all these are dead productions, pretensions without a foundation, [...] illusions without a grain of truth.¹³

However, whereas Maiorescu and generations of authors who shared his criticism of local imitations were still advocates of modernization and held pro-Western views, Orbán and Kaczyński are combating imitation in the name of local values supposedly threatened by the West.

A fear of the West

The latter example clearly shows how the fascination with the West resonates through anti-Western sentiment. This coupling is by no means a new phenomenon. In his analysis of Poland's ambiguous attitude towards the West during the nineteenth-century, Jerzy Jedlicki wrote: "The Europeanization of dress, customs, education, and politics engulfed all and sundry, and the more headway it made, the more the disappearance of national features was bemoaned."¹⁴ However, anti-Western rhetoric is not only fueled by the simple mechanism of action–reaction. It also draws from the other marker of the Central European condition besides underdevelopment: i.e. dependency. The Central European fear of the West feeds on a long history of Central Europeans' physical and symbolic dependence on their more powerful neighbors. And even if the dominance did not always come from the West, it was surprisingly easy to interpret the Eastern neighbors' aggressive policies as a result of Western ignorance, ingratitude, lack of solidarity, or to put it more grandiloquently: Western betrayal.

The motif of suffering and maltreatment was reiterated in countless local variations. While looking for its causes, the Hungarian historian István Bibó wrote about “the misery of small states”.¹⁵ His poignant essay was written in the direct aftermath of World War II, which undoubtedly impacted Bibó’s view. Still, he traced the origins of Central European “misery” back to a decidedly more distant past. Unlike in Western Europe, whose state borders largely corresponded with the borders between nations, the modern history of Central Europe was shaped by discrepancies between national and state borders. According to Bibó, this resulted in “political hysteria” and an “existential anxiety for the community.”

Central European fears of the West were expressed in both specific and common emotions. The former amounts to a sum of ethno-national fears of the (Western) neighbors: Poles and Czechs felt threatened by Germans, Slovaks felt threatened by Czechs and Hungarians, Ukrainians and Lithuanians felt threatened by Poles. In these anxiety-driven narratives, the West was a moving line rather than a fixed location. The only pre-modern exception to that ethno-national rule was the ideology of Sarmatism, created in the sixteenth and seventeenth centuries by the Polish nobility in proud opposition to the West.¹⁶

A shared Central European fear of the West, beyond ethno-national cleavages and conflicts, appeared as late as the nineteenth century. Its emergence was the outcome of two processes. Initially, the dark legend of the West was written with an apprehension towards the sweeping adoption of the Western lifestyle. Many inhabitants of the region saw this development as a threat to their identity. Another wave of anti-Western rhetoric accompanied industrialization and urbanization, which appeared to many as a threat to local traditions. Still, various anti-Western campaigns were met with little enthusiasm. The glorification of local identities and traditions could neither stop, nor even slow the progress of westernization.¹⁷

After World War II, anti-Western sentiment in Central Europe entered a radically new stage: the fear of the West became instrumentalized for ideological reasons. Depicted as the embodiment of fascism, capitalism, and imperialism, the West became the greatest threat to the socialist project and the Eastern Bloc’s number one enemy.¹⁸ Although the power of anti-Western rhetoric decreased after the 1956 thaw when ideological strictures were eased, it was only the relaxation of Cold War tensions in the 1970s which brought about a substantial change of the master narrative.¹⁹ Against the backdrop of the next decade’s economic crisis and the introduction of market mechanisms to some countries of the Eastern Bloc, the ritual repetition of anti-Western slogans were starting to seem grotesque, to say the least.

The failure of anti-Western propaganda prior to 1989 was best evidenced by scant resistance towards the ideas and innovations which poured in from the West after 1989. Initially, anti-Western views were limited to the realm of values. At the margins of the dominant push for European integration, many conservative observers feared that galloping westernization would lead to the fall of the family and marriage, accelerate secularization, and spawn cultural relativism. It was only after some time that the old fear of the West started to reawaken, this time with bureaucratic Brussels, supposedly controlled by Paris and Berlin, becoming its new symbol.

The perception of Franco-German cooperation as a threat arose from two pieces of conventional wisdom about the functioning of European politics. First, nothing happens in the EU that runs counter to French and German interests, and nothing happens without their agreement. Second, a common Franco--German stance might not be sufficient, but it is a necessary condition for moving the EU forward. Clearly, these beliefs simplify the dynamics of power relations in the successive incarnations of the EU and overlook how much the real impact of France and Germany on the course of the European integration has changed over time and across policy areas. Nevertheless, in the eyes of its critics, the Franco-German leadership of the EU appears as an intentional, independent, and unchanging state of affairs.²⁰

In countries which joined the European Union in 2004, concerns over the strong position of France and Germany play into the mindset of Eurosceptics and Europhiles alike. The former would like to see their country outside the EU, while the latter are supporters of integration, although many call for the structural reforms. The division between Euroscepticism and Europhilia largely corresponds with the divide between the conservative and liberal positions, albeit with the caveat that the range of meaning in these two ideologies are much less stable in post-socialist Europe than in countries with a longer democratic pedigree.

Sharing anxieties about the Franco-German leadership does not, however, mean drawing the same conclusions from it. According to post-socialist Eurosceptics, close Franco-German cooperation is a threat to the sovereignty of their states. Meanwhile, post-socialist Europhiles believe that the Franco-German tandem embodies the specter of a two-speed Europe, deepens the democratic deficit in the EU, and endangers the future of the European project as a whole. Although divergences between France and Germany are tracked by both Eurosceptics and Europhiles, their goals differ. Whereas Europhiles diagnose the decline of the Franco-German partnership and advance their own ideas about how to establish new power relations between the so-called old and new Europe,²¹ Eurosceptics interpret the prospects of the Franco-German “condominium,” “directory,” or “duumvirate” through various historical parallels and conspiracy theories.²²

The positions of post-socialist Eurosceptics and Europhiles, however, are not just a distant echo of old disputes among Central European supporters of conservative and progressive political projects. Statements from Eurosceptics resound with the old fear of German expansion towards the East (*Drang nach Osten*)²³ and references to the recent dependency of Central Europe on the Soviet Union.²⁴ Indeed, the widespread tendency to treat Brussels as the new Moscow reveals how strongly the political imagination of post-socialist Europe is rooted in its socialist experiences.²⁵

Plus ça change, plus c'est la même chose?

Drifting between fascination and fear of the West has serious consequences for the political identity and the sense of agency felt by the inhabitants of Central Europe. Being “for” or “against” the West seems to drain so much energy that not much is left in the tank for taking matters into one's own hands among those who aim to become closer with the West and their opponents. This inertia keeps adding new points to a long list of squandered opportunities to reconfigure the two fundamental markers of the Central European condition: underdevelopment and dependency.

One example of lost opportunities for rendering the fear of the West productive is a series of attempts at creating political projects which could be alternatives or at least supplements to an ever-closer European (and Atlantic) cooperation. Such failures include the Central European Initiative (1989), the Visegrád Group (1991), the Council of the Baltic Sea States (1992) and – by all indications – also The Three Seas Initiative (2016). It remains to be seen whether the Lublin Triangle (2020) will follow in the footsteps of the Weimar Triangle (1991).

The journey of post-socialist countries to EU membership provides an example of the failure to transform the fascination with the West into concrete changes. When adjusting their laws to the *acquis communautaire*, candidate states adopted a series of procedural acts and moved from negotiation stage to negotiation stage in an atmosphere of competition with other post-socialist countries. Regrettably, these powerful legal changes did not translate into a public debate on the political and economic consequences of the Copenhagen criteria which all candidates promised to meet. As a result, they failed to take advantage of the pre-accession enthusiasm as an impulse for collective reflection on how the post-socialist political community could and should be organized.²⁶

A look back at the expansion of European Union through the membership of ten post-socialist countries in 2004 is not favorable to them either. So far, neither post-socialist Europhiles nor Eurosceptics have been able to suggest concrete solutions which would impact the future of European integration or at least become the subject of a serious debate.

Up to this point, the processes set in motion by the Union's new members have run independently of their political will and power. A prime example of this mechanism are the unintended consequences of labor migration from the so-called new Europe to the old, which were witnessed in 2004–2008. At the time, when Great Britain (and Ireland) gained several hundred thousand new residents, and the unemployment rate in Poland, Slovakia and the Baltic countries rapidly fell, there was nothing to suggest that the mass presence of Central European migrants would prove to be one of the stones that started the Brexit avalanche. In addition, the result of the Brexit referendum on 23 June 2016 introduced new words to the public debate raging in the new member states: *Polexit*, *Hungexit* and *Czexit*.²⁷ Suddenly, there is an alternative – for some a more than viable one – to the presence of Central Europe in the European Union, which has until only very recently been taken for granted.

Anti-Western rhetoric in post-socialist Europe can certainly be considered as a display of post-accession hooliganism.²⁸ Still, it is difficult not to notice that it also reflects the peripheries' struggles with modernity. This might mean that the pendulum of Central European identity can keep swinging between fascination and fear of the West.

1 *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770–1945): Texts and Commentaries*, eds. Ahmet Ersoy, Maciej Górny, Vangelis Kechriotis, Michal Kopeček, Boyan Manchev, Diana Mishkova, Balázs Trencsényi, Marius Turda, 4 volumes, Budapest: Central University Press, 2006–2014; Balázs Trencsényi, Maciej Janowski, Monika Baar, Maria Falina, Michal Kopeček, *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, vol. I: *Negotiating modernity in the 'Long Nineteenth Century'*, Oxford: Oxford University Press, 2016; Balázs Trencsényi, Michal Kopeček, Luka Lisjak Gabrijelčić, Maria Falina, Mónika Baár, Maciej Janowski, *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, vol. II: *Negotiating Modernity in the 'Short Twentieth Century' and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, 2018.

2 *The Origins of Backwardness in Eastern Europe: Economics and Politics from the Middle Ages until the Early Twentieth Century*, ed. Daniel Chirot, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991; Andrew C. Janos, *East Central Europe in the Modern World: The Politics of the Borderlands from Pre- to Postcommunism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2000; Ivan T. Berend, *From the Soviet Bloc to the European Union: The Economic and Social Transformation of Central and Eastern Europe since 1973*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 177–179.

3 Ivan Pfaff, *Česká přínáležitost k Západu v letech 1815–1878 – k historii českého evropanství mezi vídeňským a berlínským kongresem*, Brno: Doplněk, 1996; Vladimír Macura, *Český sen*, Praha: Nakl. Lidové noviny, 1998.

- 4 Franciszek Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993; *Migration und Innovation um 1900: Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, ed. Elisabeth Röhrlich, Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2006.
- 5 Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte: kulturelle Verflechtungen: Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2010; Błażej Brzostek, *Paryż innej Europy: Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa: W.A.B., 2015.
- 6 Jerzy Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Kraków: Znak & Fundacja Batorego, 1994; Frank Boers, “No Pain, No Gain in a Free Market Rhetoric: A Test for Cognitive Semantics?,” in: *Metaphor and Symbol 12* (1997), pp. 231-241; Paul D. Aligica, Anthony J. Evans, *The Neoliberal Revolution in Eastern Europe: Economic Ideas in the Transition from Communism*, Cheltenham, UK/Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 2009; Johanna K. Bockman, *Markets in the Name of Socialism: Left-Wing Origins of Neoliberalism*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011; Jacek Kochanowicz, “Private Suffering, Public Benefit: Market Rhetoric in Poland, 1989-1993,” in: *East European Politics and Societies 1* (2014), 103-118; Rudolf Kučera, *Making Standards Work: Semantics of Economic Reform in Czechoslovakia, 1985-1992*, in: *Zeithistorische Forschungen. Studies in Contemporary History 3* (2015), pp. 427-44; Marcus Böick, *Die Treuhand: Idee – Praxis – Erfahrung*, Göttingen: Wallstein, 2018.
- 7 David Lane, Martin Myant, *Varieties of Capitalism in Post-Communist Countries*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007; Dorothee Bohle, Béla Greskovits, *Capitalist Diversity on Europe's Periphery*, Ithaca: Cornell University Press, 2012; Zenonas Norkus, *On Baltic Slovenia and Adriatic Lithuania: A Qualitative Comparative Analysis of Patterns in Post-Communist Transformation*, Vilnius: Apostrofa Publishers, Budapest: Central European University Press, 2012; János M. Kovács, Violetta Zentai, *Capitalism from Outside? Economic Cultures in Eastern Europe after 1989*, Budapest: Central European University Press, 2013; Philipp Ther, *Europe since 1989: A History*, translated by Charlotte Hughes-Kreutzmüller, Princeton: Princeton University Press, 2016.
- 8 *Treuhandanstalt. Das Unmögliche wagen*, Wolfram Fischer, Herbert Hax, Hans Karl Schneider (eds.): Berlin: Akademie-Verlag, 1993; Jürgen Kocka, Vereinigungskrise. Zur Geschichte der Gegenwart, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995; Rolf Reißig, *Die gesplattene Vereinigungsgesellschaft. Bilanz und Perspektiven der Transformation Ostdeutschlands und der deutschen Vereinigung*, Berlin: Dietz Verlag, 2001; Nicolas Offenstadt, *Le pays disparu: sur les traces de la RDA*, Paris: Stock, 2019.
- 9 Wolfgang Ludwig Schneider, Ossis, Wessis, Besserwessis: Zur Codierung der Ost/West-Differenz in der öffentlichen Kommunikation, in: *Soziale Welt*, 2 (1997), pp. 133-150; Thomas Ahbe, *Ostalgie – Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*, Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, 2005; Petra Köpping, *Integriert doch erst mal uns! Eine Streitschrift für den Osten*, Berlin: Christoph Links Verlag, 2018.

- 10 Paul Windolf, Ulrich Brinkmann, Dieter Kulke, *Warum blüht der Osten nicht? Die Transformation der ostdeutschen Betriebe*, Berlin: Ed. Stigma, 1999.
- 11 Wojciech Sadurski, *Poland's Constitutional Breakdown*, Oxford: Oxford University Press, 2019; János Mátyás Kovács, Balázs Trencsényi (eds.), *Brave New Hungary: Mapping the 'System of National Cooperation'*, London; Lanham, MD: Lexington Books, Rowman & Littlefield, 2020.
- 12 Zbigniew Krasnodębski, *Demokracja peryferii*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003; Tomasz Zarycki, *Imitation oder Substanz: Polen in Europa und die Europäisierung Polens*, in: *Osteuropa* (2011) 5-6, pp. 117-124; Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków: Universitas, 2011; Ivan Krastev, Stephen Holmes, *A Light that Failed. A Reckoning*, London: Penguin Ltd. 2019.
- 13 Titu Maiorescu, “Against the Contemporary Direction in Romanian culture”, trans. Mária Kovács, in: *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770-1945: Texts and Commentaries*, eds. Ahmet Ersoy, Maciej Górny, Vangelis Kechriotis, vol. III/2, Budapest: Central European University Press 2010, p. 92-93.
- 14 Jerzy Jedlicki, *A Suburb of Europe: Nineteenth-Century Polish Approaches to Civilization*, Budapest: Central European University Press, 1999, p. 27; see also his *A Degenare World*, translated by Tristan Korecki, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016.
- 15 István Bibó, “The Misery of Small Eastern European States”, transl. Péter Pásztor, in: *The Art of Peacemaking: Political Essays by István Bibó*, ed. Iván Zoltán Dénes, New Haven: Yale University Press, 1984, pp. 130-180.
- 16 Martin Faber, *Sarmatismus: Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2018; *Nowoczesność i sarmatyzm*, ed. Przemysław Czapliński, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2011.
- 17 *Prowestliche und antiwestliche Diskurse in den Balkanländern/Südosteuropa*, Gabriella Schubert, Holm Sundhaussen (eds.), München: Verlag Otto Sagner, 2008.
- 18 Darina Volf, Über Riesen und Zwerge. *Tschechoslowakische Amerika- und Sowjetunionbilder 1948-1989*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017; Bruno Kamiński, *Fear Management Foreign Threats in the Post-War Polish Propaganda: The Influence and the Reception of the Communist Media (1944-1956)*, Berlin: Peter Lang, 2019; Rósa Magnúsdóttir, *Enemy Number One: The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda 1945-1959*, New York: Oxford University Press, 2019.
- 19 “Hidden Paths within Socialism”, special issue *Journal of Modern European History* 2010 (8,2), eds. Włodzimierz Borodziej, Jerzy Kochanowski, Joachim von Puttkamer; *Bocznymi drogami. Nieoficjalne kontakty społeczeństw socjalistycznych 1956-1989*, idem (eds.), Warszawa: Wydawnictwo Trio, Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

20 See Ulrich Krotz, Joachim Schild, *Shaping Europe: France, Germany, and Embedded Bilateralism from the Elysée Treaty to Twenty-First Century Politics*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

21 For the Polish case: Marek Cichocki, *Północ i Południe: teksty o polskiej kulturze i historii*, Warszawa: Teologia Polityczna, 2018; Radosław Sikorski, *Polska może być lepsza. Kulisy polskiej dyplomacji*, Kraków: Znak Horyzont, 2018; Krzysztof Szczerski, *Utopia Europejska: Kryzys integracji i polska inicjatywa naprawy*, Kraków: Biały Kruk, 2017.

22 For the Polish case: Filip Adwent, *Dlaczego Unia Europejska jest złąką dla Polski*, Komorów: Antyk Marcin Dybowski, 2003; Czesław Stanisław Bartnik, Czyżby to już "post-Polska?", Lublin: Polihymnia, 2009; Dariusz Hybel, *Unia Europejska w drodze do totalitarnego superpaństwa*, Komorów: Fundacja Pomocy Antyk, 2003.

23 Pierre-Frédéric Weber, *Timor Teutonorum. Angst vor Deutschland seit 1945: eine europäische Emotion im Wandel*, Paderborn: Schöningh, 2015.

24 *Representations of Europe and the Nation in Current and Prospective Member-States: Media, Elites and Civil Society: The Collective State of the Art and Historical Reports*, eds. Anna Triandafyllidou, Bo Stråth, Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 2003.

25 See Brian Porter-Szűcs, *The Triumph of National Communism*, in: *Poland's Memory Wars: Essays on Illiberalism*, ed. Jo Harper, Budapest: Central University Press, 2018, pp. 65–79.

26 Jiří Přibáň, *Legal Symbolism: On Law, Time and European Identity*, Aldershot et al.: Ashgate, 2009, pp. 93–113; idem: "From 'Which Rule of Law?' to 'The Rule of Which Law?' Post-Communist Experiences of European Legal Integration", in: *Hague Journal on the Rule of Law* 1(2), 2009, pp. 337–358.

27 See Maria Bucur, *Brexit: A Tipping Point towards New Tribalism*, in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 65–68; Adam Hudek, "The United Kingdom and Central Europe: A Dream of an Alternative," in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 61–64; Maciej Janowski, "Steampunk Nationalism," in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 53–56; Michal Kopeček: "Sovereignty, 'Return to Europe' and Democratic Distrust in the East after 1989 in the Light of Brexit," in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 73–76; Ferenc Laczó, Mate Rigo, "New Versailles or a Velvet Revolution? Brexit and the Exits of Central and Eastern European History, 1916–2016," in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 57–60; Vladimir Tismaneanu, "What Went Wrong and Why? Nationalism versus Democracy in Eastern and Western Europe," in: *Contemporary European History*, 2019, 28, pp. 69–72.

28 Venelin Ganey, "Post-Accession Hooliganism: Democratic Governance in Bulgaria and Romania after 2007," in: *East European Politics & Societies* 27(1) 2012, pp. 26–44.

Instant Europe: Reflections on Identity Politics at *Eastern Euro- pean* Exhibitions

Ieva Astahovska is an art scholar, critic and curator. She works at the Latvian Centre for Contemporary Art, where she leads research projects related to art from the socialist and post-socialist period.

In post-1989 Eastern Europe, art exhibitions have reflected the post-socialist experience as well as issues of identity and belonging determined by it. One particularly meaningful phenomenon was regional shows from the so-called 'New' Europe that were organised in the West on the occasion of the EU's Eastern enlargement in the mid-2000s. This article aims to map the complexity of Europeanisation narratives, both in these shows and in the broader context of the developments happening over time in exhibition history, especially if those developments involved reflection on identity politics. Various phases of these historical changes reveal the full spectrum of post-socialist identity politics, ranging from the initial enthusiasm at the prospect of open borders and common European space after 1989, to the current alarming crisis. Nowadays, right-wing populism and nationalism both in Eastern and Western Europe are once again deepening the divide between the East and the West. They are not only shaking the stability of European integration, but also weakening the belief in a world of open borders. It seems that populists are ready to restore walls in the same places where they were dismantled three decades ago.

At the same time, exhibitions are part of the public sphere and thus their role is not limited to providing the meta-commentary on the history of art or the condition of contemporary art. They can also assume an emancipatory and critical perspective by interpreting and translating the complexity of the political and social reality. As such emancipatory and critical agents, they can connect exhibitional thinking with socio-political awareness and thus embody the power of art – the ability not only to reflect, but also to confront the dominating narratives and propose others to replace them.

From peripheries to planetary co-existences

Dreams and Conflicts and *Peripheries Become the Centre* – these were the titles of two landmark exhibitions, namely the 50th Venice Biennale, and the 1st Prague Biennale¹ which both took place in 2003, shortly before Central and Eastern Europe officially became the 'former East', joining the European Union in 2004. "Despite our global society, barriers and discrimination from a wide range of diverse circumstances – political, economic, religious, ethnic and geographic – seem to appear again and again," stated curator Francesco Bonami in the catalogue of Venice Biennale, introducing the event as a "world where the conflicts of globalisation are met with romantic dreams of a new modernity".² The Prague Biennale in turn explained its concept as the dissolution of the dichotomy between 'periphery' and 'center' and the liberation of plurality in terms of both identity and artistic practice in the global age that is changing not just the relations between periphery

and centre but also the definitions of what these two places are.³ Even though none of these exhibitions focused on Central and East European art in particular (the presence of which was, nonetheless, visible),⁴ the spectrum of their interests included the decentering of the globalised world, questioning the positions of the center and peripheries, inclusion and exclusion, geopolitical boundaries and hierarchies, nationalism and internationalism, and relations between local and global. All these issues were essential in terms of political reality, and especially the new political project of Europe which was aimed at lifting former East–West polarities through the enlargement of the EU in the mid-2000s.

Planetary Garden. Cultivating Coexistence and *Give Up the Ghost* were two more recent exhibitions exemplifying how the discourses of modernity and identity politics, and the territorial, regional and national narratives, have changed during the last decades in Europe and elsewhere. *Planetary Garden* was the title of *Manifesta 12 in Palermo in 2018*. This nomadic European biennial of contemporary art, established in the mid-1990s as an answer to the new social, cultural and political reality that emerged in the aftermath of the Cold War, used the metaphor of the planet as a garden – a site where 'gardeners' recognize their dependency on other species, and respond to climate, time, or an array of social factors, with a shared responsibility. "How to tend a world that is moved by invisible informational networks, transnational private interests, algorithmic intelligence, environmental processes and ever-increasing inequalities?" asked its curators,⁵ referring to current problems that in fact were not so different from the ones addressed in 2003 by the two exhibitions mentioned above.

The complexities of the relation between a global identity and a national identity, the political, personal and physical crises of both identities, as well as the revision of social norms, relations and structures in contemporary aesthetics, was also at the core of the 13th Baltic Triennial entitled *Give Up the Ghost* that took place in a form of three separate episodes in Vilnius, Tallinn and Riga in 2018. Ironically, although it was part of nationally-oriented centenary celebrations of all three Baltic nation states,⁶ instead of promoting some fixed concepts of identity and belonging, it invited reflection about such notions as formless subjectivities, anti-categorisation, fluidity, hybridity or multiplicity. Its artistic director Vincent Honoré mentioned the metaphorical image of the 'Creole garden' discussed by the philosopher Édouard Glissant. These gardens embodied a concentrated place where most diverse plant species coexisted and spread according to the principle of rhizome, repetition, accumulations and diversion. Honoré emphasized that the geographic extension of the triennial manifested the coexistence of differences. Without taking a direct political stance, the exhibition also clearly expressed the desire to abandon any rigid structures in the contemporary world marked

by political, ecological and migration crises, as well as flagged the alarming growth of nationalism and authoritarianism, thus spotlighting tensions and contradictions of today's societies.

Today, no one would doubt that analysing exhibition history is essential in mapping the processes taking place in contemporary art, comprehending the time around which they happen, as well as identifying the social, political, and economic factors at play, and complexities and relations between art/aesthetics and power/ideologies. As platforms of exchange in the political economy of art, where meaning is constructed and occasionally deconstructed,⁷ exhibitions help to trace and interpret contemporary transformation processes which in our region, since 1989, have revolved around the issues of belonging and identity due to the rather extreme shift from an isolated socialist reality to a globalised post-socialist reality – a reality inhabited with the dichotomies of dreams and conflicts, centers and peripheries which have been gradually replaced with planetary and posthuman co-existences.

Bridging the divide between the two Europes

In the thirty years since the Fall of the Iron Curtain, the construction and deconstruction of East European identity – which echoed in the exhibitions and art projects of the time – has occurred in various phases, each representing a “historical juncture at which the postcolonial ghost emerges in the background of the postsocialist drama” as scholar Madina Tlostanova wrote.⁸ First came the euphoria over the demolition of the Berlin Wall and the opening of borders. It was accompanied by the desire to forget the Communist past and to catch up with the West as quickly as possible. The East no longer wished to differ from the West and strived to adapt the Western model of liberal democracy and capitalism which often went hand in hand with conservative nationalism and populism. The euphoria faded soon and was followed by the disappointment at the East's secondary status. The inequalities between the East and the West were not disappearing, and the East's fledgling capitalism did not stand a comparison with the late capitalism of the West. The East seemed to be permanently economically backward. Then, Eastern European countries began focusing on their post-socialist condition, the geopolitical context and the relevance of their shared past and present experiences, including the negotiation of their post-socialist identities. Finally, increasingly frequent claims started to emerge about the disappearance of Eastern Europe as a concept.⁹ Eastern Europeans were now searching for new models that would be free of nationalism and ethnocentrism, while at the same time they would preserve the “ineradable sense of difference.”¹⁰

One telling moment in this complex post-socialist transition process was the institutionalization of the project of a united, borderless and regionalised Europe that was the Eastern enlargement of the EU in the mid-2000s. Unsurprisingly, art and culture were assigned the role of strengthening the narrative of Europeanization. Although the Cold War had ended fifteen years earlier, political and – even more so – economic differences were still dividing the two Europes. Art was tasked with creating a dialogue between the West and East, and symbolically bridging these divides.

A large wave of exhibitions from the ‘New Europe’ swept Western museums and exhibition halls in order to emphasize the idea of Europe having a cultural and political identity of its own. However, these exhibitions did not only serve diplomatic purposes and the cultural-political agenda, but also – at least in some cases – critically reflected on the social and political reality. They addressed the complexities of transformations, dreams, desires, illusions, inequalities, precariousness, exploitation, and neo- and self-colonial attitudes. Some exposed the fact that the division of Europe had in fact changed its character and forms of self-expression rather than disappeared altogether.¹¹

“Although these countries now belong to Europe, they still remain unknown realities, the problems, characteristics and identities of which we often ignore”, acknowledged Western organizers of these shows, stating that they are supposed to act as bridges in promoting dialogue and the knowledge of new territories.¹² “Bridges, passages, crossing borders, transcending frontiers, and erasing walls, in fact appeared as central metaphors in the curatorial statements of these exhibitions,” observed cultural anthropologist Svetla Kazalarska when analyzing the narratives of these exhibitions.¹³ Their titles exemplified clichéd statements about restoring broken historical ties and constructing a new common European identity. Although welcoming ‘new neighbors’ was mixed with restrained expectations of the future, curatorial concepts informed that *Europe Exists* (Thessaloniki, 2003), declared *Instant Europe* (Passariano, 2004) and announced *Arrivals. Art from the New Europe* (Oxford, Margate, 2005–2007). They claimed that Eastern Europe moved *Faster than History* (Helsinki, 2004) and that it had finally made its *Breakthrough* (Hague, 2004). They advertised *Check-In: Europe* (Munich, 2006) or *Living Art – On the Edge of Europe* (Otterlo, 2006). They established geographical connections through the *Passage Europe* (St Etienne, 2004) and *Positioning – in the New Reality of Europe* (Osaka, 2005). They reflected on *The Image of Europe* (Brussels, 2004), *The New Ten* (Duisburg, Vienna, Mannheim, Oostende, 2004), *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation* (Vienna, 2005). They asked *Who if Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This?* (Budapest, Amsterdam, Utrecht, Rotterdam, Ljubljana, Vilnius, Warsaw, 2004), and advised to *Face the Unexpected* (Dortmund, 2006), etc.

In mapping the 'new' Europe and promoting the concept of a European identity, these exhibitions featured geographical or national representations, and thus were meant to offer "a panoramic view" on the new member-states through art. They promised to encompass "different situations and contexts", but also "common positions". They claimed they tackled "social and political questions" or "the economic changes, faced in neoliberal conditions" as well as "personal and collective experiences, dreams and conflicts, memories and expectations, reflections and reactions, distinctive contexts and universal experiences."¹⁴

However, these exhibitions spotlighted not only symbolic, but also pragmatic relations in cultural exchanges between the West and the East where both institutional, and economic contexts were important – they were often commissioned by various European institutions and supported by the EU's Culture 2000 Programme, governmental foundations, ministries of culture or institutes abroad. Usually they were curated by representatives of Western institutions, including such established names as Harald Szeemann, Rosa Martinez, Francesco Bonami, Lóránd Hegyi, Hamza Walker, Maria Hlavajova, Gerardo Mosquera, Marius Babias, Inke Arns, and many others. They often exhibited the same artists, and thus promoted new internationally marketable art from Eastern Europe with the interests of the Western art market also coming into play.

Mapping the East

International exchanges of exhibitions opened the Eastern European spaces "to unusual dynamics" which did not only change the current art process. In fact, they also proved to be a "tool which decenters and at the same time re-centers art history".¹⁵ Enlargement shows were in fact the second wave of exhibitions that followed the first one in the 1990s. At that time, Eastern Europe attracted the interest of the Westerners as an unexplored and exotic place. A number of shows from the post-bloc Europe took place in Western museums. These first-wave exhibitions have been thoroughly examined in terms of exhibition history and Central and Eastern European contemporary art narratives in general. Many of these shows were landmarks of art history because they presented the diversity of the region's artistic developments for the first time, aiming to integrate its neo-avant-garde art into the Western context of modern art history, emphasizing similarities and parallels with it. Nevertheless, the curators stated that there were many histories of Central and East European art that had yet to be written. Exhibitions such as *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Bonn, 1994), *Body and the East* (Ljubljana, 1998), *Aspekte / Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949–1999* (Vienna, 1999), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe* (Stockholm, Budapest, Berlin, 1999–2000), *Ausgeträumt*

(Vienna, 2001–2002) were created mainly by East European curators, who attempted to display the specificity of the regional art and culture in context of its twentieth-century history. They all played a pioneering and crucial role in the positioning and construction of transnational and horizontal East European art history.

This first wave of exhibitions was accompanied by certain expectations about openness and equality between East and West. However, it soon became clear that the rooted models of Western art history's hegemony and the established positions of centre/periphery still remained despite the emergence of new constellations in the geography of art. Eastern European art remained for the West a "periphery with striking history". The disappointment provoked Eastern European artists and curators to focus more consciously on the reasons for these inequalities. They started looking at them not only through the prism of the contemporary conditions, but also the past – the post-communist legacy and experiences which formed their cultural memory. Themes such as memory, time, history replaced amnesia that had prevailed before as a result of the traumatic break with the past. Emancipatory claims "History is not given. It has to be constructed" also challenged the canonized models of art history and the postulates on exceptionality of Western modernism. Various art projects emphasized the co-existence of parallel modernisms in the East and the West. They also discussed them in the context of other global non-Western art regions that, for political and economic reasons, had not been able to integrate into the processes of modernity. Moreover, they laid bare the implications of the absence of systematized historicization outside the Western world and suggested the methods that are needed to accelerate the processes of such historicization.¹⁶

Projects and exhibitions such as *East Art Map* (2001–2006), *Interrupted Histories* (2006), *Parallel Chronologies* (2009–), *Monument to Transformation* (2009), *Former West* (2008–2016)¹⁷ and a number of others were aimed at critically (re)constructing the history of contemporary art in Eastern Europe where most of its neo-avant-garde, unofficial, or in some cases even modernist art has been left out of the official chronicles. However, instead of seeking similarities between artistic developments in the East and in the West, or looking for a comparative perspective between them, these projects underlined the specificity of their respective contents and contexts. They strived to explain complexities and map CEE art in its wider context, thus organizing "relationships between Eastern European artists where these relations have not been organized", and "instead of discussing principles, discussing particulars".¹⁸

Albeit from entirely different positions, both these in-depth research projects and the 'diplomatic' EU enlargement exhibitions that addressed transnational audiences, clearly echoed and translated – and in a certain way

became involved in and elaborated on – the post-socialist or post-communist condition that has been at the centre of scholarly and artistic discourse since the 1990s. Referring to a shared experience of the region, they critically reflected on the 'otherness' or the cultural differences that had never disappeared even if the political antagonism of the East versus the West had been gone. Eastern Europe "now belonged to the same political, economic and cultural framework as the Western countries, yet inside that framework it remained essentially different from them."¹⁹ For that reason, in both cases, these exhibitions became platforms by means of which complexities, relational perspectives, connections, multidirectional approaches and interactions between contemporary and historical layers in the region were presented. As Madina Tlostanova concludes, "the most revealing instances of the complex intersection of postcommunist, postimperial and postcolonial discourses and imaginaries are to be found not in scholarly publications or official state policies, but rather in the arts".²⁰

In the last decade, exhibitions in the CEE region have still continued to reflect on and address the post-socialist condition. However, instead of offering juxtapositions, dichotomies or confrontational models like centres/peripheries, local/global or inclusion/exclusion, they have attempted to apply contextualization. These are strategies that seek to deconstruct and demythologize homogenized regional contexts. They focus on the diversity and specificity of contexts, and on certain issues that engage artists across the region, such as social critique, recent history, collective memory, personal and artistic subjectivity, body or gender.²¹ Furthermore, the discussion of the postsocialist condition continues to be necessary today, especially in the context of the alarming nationalist and non-democratic tendencies in Eastern (but also in Western) Europe, the European Union's weakness in confronting it, and thus the rise of a serious challenge to the European integration project.

Therefore, exhibitions in the CEE region should also accept the challenge and look for new models that are no longer constructed based on some Eurocentric identities, but on their transformations that go beyond nationalism or regionalism. As feminist theoretician Rosi Braidotti put it, the fundamental question is not about who we are, but rather about what we are capable of becoming. Methodological nationalism must give way to self-criticism and nomadic transformations stemming from the accountability for our complex history. In the nomadic perspective suggested by Braidotti, the mission that Europe has to embrace entails criticism against narrow-minded self-interests, intolerance and the xenophobic rejection of otherness. Multiple counter-definitions of cosmopolitan values constitute points of resistance to this mindset and a forum for ongoing discussion.²²

1 The 1st Prague Biennale, with 30 international curators and 230 artists, closely related to the international art magazine *Flash Art* (and thus received criticism for some typical neo-colonial power asymmetries), promoted itself as a major art event of the year in the region that "provides a meeting of cultures and attitudes from every artistic center and from the periphery". Following the classical biennale structure, its numerous exhibitions as well as international shows were organized into national representations from countries such as China, Czech Republic, Greece, Hungary, Island, Italy, Poland, Russia, Scotland, Switzerland. See: Louis Armand, "Prague Biennale 1". *Art Margins*. 12.20.2003. <https://artmargins.com/prague-biennale-1/>

2 Francesco Bonami, "I Have a Dream". *Dreams and Conflicts. Dictatorship of a Viewer*. 50th International Art Exhibition. Venice: Marsilio, 2003, pp. xxi-xxii.

3 "Prague Biennale 1 – The peripheries become the center" – *Periferie se stávají centrem*". *Euromuse.net*. The Exhibitions Portal For Europe. https://www.euromuse.net/en/exhibitions/view_exhibition/view-e-/Exhibitions/show/prazske-bienale-1/en/.

4 The 2003 edition of Venice Biennale featured a curator from the CEE region for the first time. Igor Zabel curated a show that was part of the central exhibition program. Titled *Individual Systems*, it focused on the reflection on modernity and the modern condition, its contradictions as well as oppositions and antagonisms. See: Igor Zabel, "Individual Systems", *Dreams and Conflicts*. pp. 150-153.

5 Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis, "The Planetary Garden. Cultivating Coexistence". <http://m12.manifesta.org/planetary-garden/>.

6 The fragmenting of the Baltic triennial across the three Baltic capitals was an experiment that aimed to deconstruct not only its rootedness in one location (since 1979 it had always taken place in Vilnius), but also the format of a large exhibition.

7 Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne, "Introduction" in: *Thinking About Exhibitions*. Ed. Reesa Greenberg et al. London and New York: Routledge, 1996, p. 2.

8 Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, London: Palgrave Macmillan, 2017, p. 4.

9 See Jacob Mikanowski, "Goodbye, Eastern Europe!", *LA Review of Books*, January 27, 2017.

10 Madina Tlostanova, p. 3.

11 Igor Zabel, "Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art?" in: *Contemporary Art Theory*. Ed. Igor Španjol, Zurich, Dijon: JRP-Ringier, Les presses du réel, 2012, p. 101.

12 "Instant Europe: Photography and Video from the New Europe". *ArtDaily*. [2004] <https://artdaily.cc/news/11819/Instant-Europe-Photography-and-Video-from-the-New-Europe#.XO6rTC-w2fV>

13 Svetla Kazalarska, "Re-drawing the Art Map of 'New Europe'. Narratives for Europe" in: Exhibiting the "Former East": Identity Politics and Curatorial Practices after 1989. A Critical Reader. Eds. Catalin Gheorghe, Cristian Nae. Iasi: University of Arts "George Enescu", 2013, p. 28.

14 Sarah Cosulich Canarutto, "The East Doesn't Ex-East" in: Instant Europe. Photography and Video from the New Europe. Passariano: Villa Manin Centre for Contemporary Art, 2004, p. 20.

15 Maria Oriskova, "Curating 'Eastern Europe': From the Politics of Representation to Collaboration and Networking". Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories Through the Exhibition. Bratislava: VEDA ; Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, p. 75.

16 Interrupted Histories. March 9, 2006. [Press release of the exhibition]. E-flux. <https://www.e-flux.com/announcements/41481/interrupted-histories/>

17 The Former West project was initiated and organized by BAK, basis voor actuele kunst in the Netherlands, and had many Eastern and Western European institutional partners, was positioned as a "search for ways of formerizing the persistently hegemonic conjuncture that is 'the West'; to be able instead to simply refer to 'the west,' and with it, suggest the possibility of producing new constellations, another world, other worlding." However, it has been criticized for "for the evacuation of the history of former Eastern Europe through a fictionalization of history" and homogenization of Europe; it taking away the responsibility of the West in history, including its colonialism and dominating power. See: "From Biopolitics to Necropolitics: Marina Gržinić in conversation with Maja and Reuben Fowkes". Art Margins, 10/09/2012. <https://artmargins.com/from-biopolitics-to-necropolitics-marina-grini-in-conversation-with-maja-and-reuben-fowkes/>

18 IRWIN, "General Introduction", in: East Art Map. Ed. by IRWIN. Afterall, MIT Press, 2006, pp. 12, 14.

19 Igor Zabel, "Intimacy and Society", p. 81.

20 Madina Tlostanova, "Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality". Journal of Postcolonial Writing, 48 (2), May 2012, p. 138.

21 Svetla Kazalarska, p. 25.

22 Rosi Braidotti, "'Becoming-world'", in: After Cosmopolitanism. Eds Rosi Braidotti, Patrick Hanafin, Bolette B. Blaagaard. Routledge, 2013, p. 17.

The Art of Heading *East* on a "Continent Moving *West*"

Klara Kemp-Welch is a reader in 20th Century Modernism at the Courtauld Institute of Art in London, where she teaches undergraduate and postgraduate courses on the cultural Cold War, countercultures, and experimental art. She is the author of *Antipolitics in Central European Art 1956-1989* (London: IB Tauris, 2014), *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1968-1981* (Cambridge Massachusetts and London, England: MIT Press, 2018), and co-editor of the open access online publication *A Reader in East-Central-European Modernism 1918-1956* (London: Courtauld Books Online, 2019). She is currently working on a monograph on art, labour, and migration in the EU.

The outcome of the UK's 2016 referendum on EU membership prompted photographer Michał Iwanowski to think again about a small piece of graffiti he had come across one day in 2008—the year of “the financial crisis”—in his neighbourhood in Cardiff, Wales. It had read “Go Home Polish”. Iwanowski remembers: “I dwelt on it for a while, unsure whether I really should be going anywhere or whether I already was home”.¹ He had lived in Cardiff for years and considered it his home, but the experience made him question whether, as a Pole, he was “at home or not, and where, in fact, home was”.² He explains that he had never previously “felt any negativity towards [him] in Wales” and felt alarmed at the “rising wave of nationalism sweeping across Europe”.³ Iwanowski recalls that the EU referendum brought with it “a change in mood—not towards me but towards immigrants in general”.⁴ In the wake of the Brexiteers’ victory, the artist felt “compelled to respond” to the piece of graffiti. His response was to be literal: he decided to “go home” to Poland, a journey of some 2000 km, on foot. It would take him 105 days. The artist recounts: “In April 2018, I set off on an 1900 km journey, on foot, between my two homes—Wales and Poland—with a British passport in one hand, and a Polish one in the other. I drew a straight line on the map, got a pair of good hiking shoes, and walked out of my Cardiff flat, facing east: Wales. England. France. Belgium. Holland. Germany. Czech Republic. Poland. My goal was to ask people about home”. With funding from the Arts Council of Wales, Iwanowski took photographs as he travelled, talking to fellow-Europeans about what home meant to them. The conversations spoke volumes about belonging, migration, and relations between close-others in Europe, past and present. In this short essay, I explore some of the issues raised by Iwanowski’s *Go Home, Polish* in relation to wider issues around the nature of contemporary art and the transnational social field of Europe today.

By “drawing a straight line” across Europe and deciding to document his journey, Iwanowski extended the working method of the older British artist Richard Long, who also worked at the intersection of photography and walking.⁵ Indeed, his project might also be termed “postconceptual”, in the sense articulated by Peter Osborne, who has argued: that “art’s fundamental conceptuality expands to infinity its possible material means”; that the “unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time” is “radically distributive—that is, irreducibly relational”; and, finally, that the “borders of this unity” are “open and historically malleable”.⁶ In so far as it operates at the intersection of performance, event, relational/participatory/social practice, photography, anthropology, documentary and any number of other categories of artistic practice today, *Go Home Polish* evidences each of these features of postconceptuality. Despite originating as a response to a specific contemporary socio-political situation (the altered experience, post-Brexit,

of a dual EU / UK citizen), Iwanowski’s journey yielded an archive of stories past and present recounted by people he met along the way, who told him about their own experiences of walking the length and breadth of Europe. Just after nearly giving up and running out of water, towards the end of his journey, for instance, Iwanowski met a 94-year old woman who told him the story of her forced exile from Smolec in Lower Silesia after the war. The artist recorded this story on Instagram:

The Mother Pole on my compass was hard at work. It was leading me to Cacilie, a 94-year-old beauty of a woman. She grew up in Smolec, a village just outside of Wrocław, now Poland... Up till 1945 Smolec was German, but as the war ended, most Germans were forced to leave. In a procession driven by horses, a river of people started flowing West. They began in -30. Children did not know how to eat frozen slices of bread rationed out. They moved 20-30 kms a day, just as I am now. The procession was endless, moving steadily at a pace you had to keep. If you slowed down and stayed behind, you were unlikely to catch up with your folks. Many children were lost. At one point her mother, Gertrude, was so exhausted that she sat down on a border stone and said she was done, she would not walk anymore. That’s when Cacilie grabbed her and said ‘I will slap your face until you start walking again.’ The mother listened. They all made it alive. I sat with Cacilie for a couple of hours, belly laughing. She reminded me of my own grandmother - resettled from Lithuania to Wrocław. What homes the German families left behind, the incoming Polish families were supposed to turn into homes. A shift that scarred both sides for life. She gives the best hugs. I will remember those the next time I sit down and feel like throwing in the towel.⁷

Iwanowski explains: “I need to make physical work. If I just take images, I feel like I haven’t earned my keep”, adding that “the physical effort put in – the blood, sweat and drudgery – really informs and validates what I do. And it gives it a lot more meaning. My images wouldn’t have that much importance if I hadn’t physically worked on them”.⁸ This was not his first long walk. The first had been an homage to his grandfather, a way of trying to understand his own family’s historical experience. He had retraced his grandfather’s escape on foot from Soviet captivity, walking 2000 km from the East to Poland. Comparing his second journey to his first, Iwanowski noted certain [links](#), but also differences: “I could see the link to my grandfather. He knew exactly where home was and had no doubts about his identity: he was Polish, and he wanted to go home to Poland. And there I was, 70 years later, a privileged white male, pondering: Am I home? Am I not home? It’s a very luxurious situation if you think about it – safe and sound, dry, free to think about artistic output. But there was a parallel about how both these stories were going

to the same place but from different directions, at different times in history, not that far apart".⁹

Iwanowski set out to ask: "And where is home?" He claims to have found the answer to this riddle "that transcends time and administration" by way of an encounter with a woman called Ursula:

(...) north of Olpe in Germany... The village Ursula used to live in disappeared under the surface of the water when the dam was built... Some sixty years later, her children bring Ursula back to that place, to the shore of the lake that swallowed her home. She is in her 70s, but remembers exactly where the house is—her finger like the magnetic needle of a compass, trembling gently and pointing. There! The children take to the water and swim to that spot. They float above the ghost house they can neither see nor enter, connecting to an unattainable place, feeling its pulse within their own being. And although they feel it profoundly, they know it cannot be reached or contained. / This is hiraeth. This is heimet. Home.¹⁰

Svetlana Boym writes: "When we are home, we do not need to talk about it. To feel at home is to know that things are in their places, and so are you; it is a state of mind that doesn't depend on an actual location. The object of longing, then, is not really a place called home but this sense of intimacy with the world; it is not the past in general, but that imaginary moment when we had time and did not know the temptation of nostalgia".¹¹ This is in line with the progressive coming to the consciousness that Iwanowski experienced while carrying out his project: "I don't need to explain myself. I have these layers – I live here, I live there – but I am whole as one person. / It was really wonderful to feel this. I feel at home when I'm in Germany, in Poland, in transition – I don't need to be rooted in one place", he said. He realised that he "felt utterly at home walking across the breadth of Europe's landscape. I don't need to be told by a person or government where my home is and isn't. I belong to the ground beneath my feet, not to any country where I happen to have a passport".¹²

The photographs he took on his journey are playful and performative. A striking image taken on the French border sets the straightforward tone: Iwanowski captures a crow which has built its nest, its home, in the barbed wire fencing demarcating the national frontier between France and the UK. While the bird is naturally free to fly whichever side of the fence it likes, those below have to carry with them the correct paperwork. He wrote, on Instagram, of his experience of the border crossing:

The far outskirts of Dunkirk. I am high on the sun and music... I exist and exist fully in this moment. / Two minutes later I walk past police officers questioning a group of men by the side of the road. Men with

heavy suitcases. Men wearing tracksuits. Men whose dark features make them suspicious. / In the distance, a single officer is wading through a field of wheat, methodically combing it lengthwise, checking no one has taken cover, like a hound trained to scare the fowl out of hiding ... I stare at the officer for a while, walking him with my eyes, occasionally returning to the two police vans. To my right I see an insect hotel - a big box with compartments, built for bugs to move in. A home for bugs made by humans.¹³

The contrast set in motion here between the situation on the ground as experienced by different players, both human and animal, ironizes the political boundaries of human making and the boundlessness of the natural world, a recurring theme in Iwanowski's photographs.

Many of the images stage a game of hide and seek for the viewer to decode. One shows a clearing, full of bluebells, in a forest. There is a slight disturbance in our field of view, however, and, on closer inspection we notice that a broken mirror has been positioned vertically in the middle, reflecting the flowers below. Behind the broken mirror, we see the protruding head and hands of the artist. The game seems to recapitulate Robert Smithson's *Mirror Displacements*. Unlike these works of the 60s though, Iwanowski's mirror is a found object, cracked at that, and the piece eschews the deadpan presentness of the earlier installations, with their strict convention of human presence as taboo. Iwanowski allows us behind the scenes, making fun of the inadequacy of the device. In other images, too, it would seem that he wants to merge into the landscape but never quite succeeds. The camera routinely unmasks his efforts to blend in, as in the piece where we see him covering his legs with the bark of a tree in an attempt at camouflage; the image catches him in the act in a troublingly self-reflexive manner, before he is ready. Another image shows the artist hiding inside a concrete pipe, again reminiscent of a Smithsonian "tour" of the "monuments" with which ever-expanding human infrastructure litters the landscape. But again, we know the artist is there: his hand emerges from the pipe, outstretched, as though it were signalling "action" to a film crew who pressed "play" a moment too soon. Another performative encounter with found construction detritus is with a series of rolls of solid wire netting. Somehow the artist conspires to wrap himself vertically inside one of these, in an image which is incarcerating and speaks volumes about the absurdity of the insertion of man-made borders into natural landscapes. The forest in the background is wild and free: the artist is trapped in wire netting, like a hunted animal. Iwanowski explains: "I wanted to become part of that landscape. I had this wonderful, dreamy state of thinking: Do I belong in here? Or do I not belong? It was a dichotomy of elements. I was curious about where the boundary is for

the audience to say, 'Yes these elements do work together, he does belong,' and when they might say, 'No, this is jarring.'"¹⁴ Going beyond art history and game, these performative pieces were also a metaphor for another set of questions about belonging too. Iwanowski wondered, as he walked "Am I British enough? Do I fit?... I'm also interested in how nature replicates what we do. Because I am Polish, I could be seen as a fungus, eating the tree that is Britain. Who is exploiting who?"¹⁵ After the project was complete, he wrote: "I hope the person who wrote '*Go home, Polish*' sees this and thinks: I wrote this thing, and this guy walked thousands of miles. Language has its consequences".¹⁶

He acknowledges that "By the end, I was in survival mode. I was reclusive and refused company. I walked up my home street and, as I did, a group of my relatives slowly walked out to meet me carrying a 'welcome home' banner. It felt like a funeral procession. It was very surreal. Of course, it didn't feel like an achievement at the time. Plenty of people walk long distances".¹⁷ Iwanowski observes: "Although I anticipated confrontation, polemics, and awkwardness, the antagonism never really came. On the contrary. People responded to the question in a deeply personal way: human to human, rather than citizen to foreigner. Most put their hand on their chest to show me where home was. Many wanted to tag along. Few mentioned their nationality. Only one chased me away". His encounters with people were positive. He noticed that "If you ask all the people you meet where home is, they're not going to say Germany or wherever else. They usually touch their chest and say their home is where their mum is, or where my husband is, or where they grew up. It's always something much deeper. It's the same across all countries. Very few people were interested in talking about politics. It was reassuring, because we are all one in many ways. It really restored my faith in people".¹⁸ Iwanowski wanted to use his voice to try to respond to Brexit; he says that he set out to "challenge the language that dehumanises the other... to object to generalisation" and "to look at the geopolitical agenda from the perspective of each individual". He explained: "as we move towards Brexit, there needs to be compassion and empathy as the meaning of 'home' will change for many people... I need to put away my cynicism, and remember - as my walk showed me - that most people are generous and most people are good".¹⁹

As a work of art, the project is undoubtedly rich and multi-layered. Arguably, the political problem is precisely in the *décalage* between individual and collective attitudes (i.e. a xenophobe complaining that there are "too many of them" coming to the UK but adding as though an afterthought "I don't mean x", who is lovely, of course). To be able to offer a robust critical analysis one also has to go beyond the individual to argue at the level of the general. One also has to seek to offer some interpretative generalities, however tentative. As long as we remain on the level of the individual we risk being

unable to tackle the crowd mentality that fires xenophobia so effectively. T.J. Demos has rightly pointed out the limitations of Jacques Rancière's argument that "art holds the potential to reorganize the realm of visibility so that, unlike governmental politics' and mass media's hierarchical channels of access, representation is rendered equitable".²⁰ The question, today, ought to be, is this enough? When art's role in 'generating discourse and debate' has been hijacked by media outlets aiming to render representation equitable as a form of provocation, how can "art" find new and effective ways to be socially effective and morally responsible? How can it mobilise its unique access to the attention economy of the super-rich to contribute to a transformation of the sorts of lobbying that affects the policy decisions that directly impact the day-to-day experience of different social groups? How can it work to bring together different groups on common ground, beyond the art world?

The title of an important edited volume of 2010, whose subtitle ran *EU Enlargement and Labour Migration from Central and Eastern Europe*, took the form of the question: *A Continent Moving West?* The authors presented data relating to shifting patterns of migration from East to West pre- and post-accession, and examined socio-economic issues such as "brain drain", working conditions for construction workers and domestic cleaners, demographic consequences of migration, the challenges of the EU directive on Free Movement to the European welfare state, among others.²¹ The essays it gathered offered an important intellectual "fact-check" with which to counter the many unfounded myths about migration that fuelled the populist Brexit vote. The contributors demonstrated that patterns of migration in Europe are far more liquid than xenophobic fears about migrants seeking indefinite leave to remain would allow. They showed that labour migration within Europe tends to be circular, entailing movement back and forth across former East and former West. Sociologist Swanie Potot, for instance, argued that, for many, migration is "a way of life that involves movement back and forth between a relatively comfortable home and an undefined elsewhere".²² She proposed that such "temporary business trips to richer countries are associated with an older habit of 'shuttling' between city and countryside, which once 'enabled the inhabitants of rural zones to improve their living conditions by commuting to work in the city, without entering entirely into the urban economic circuit'.²³ Potot noted that the "parallel with current international mobility is clear in that the objective still consists of extending one's activities to a new territory without socially or economically breaking from the former".²⁴

Therefore, far from being merely a symptom of "transition", migration can also be seen as having assisted the transition process: "migrants have contributed in many ways to the economic restructuring of their homeland. By investing remittances... and developing transnational culture and networks, they have actually accelerated the transformations of the country towards

European lifestyles and standards", Potot argues.²⁵ The impact of citizens' transnationalism is not only economic, for migrants "acquire behaviour, knowledge and skills that are also reinvested in their home regions. In doing so, far from the projects of international cooperation or the programmes of cultural exchange supported by the ministries, the migrant networks promote a European standard of living which is progressively penetrating the countries that have only very recently joined the EU".²⁶ Indeed, as early as the 1990s, Alejandro Portes argued that migration is often a misnomer: we ought rather to be talking about transnationalism, amounting to a form of "globalisation from below".²⁷ In the decades that ensued, Portes and others have come to argue that "migratory networks create a 'transnational social field'".²⁸ Such a field is characterized by different places of passage which are situated "neither here nor there, but here and there at the same time".²⁹

Iwanowski's journey is, I would like to argue, similarly non-binary: dichotomies of home and abroad collapse. This is not just because he is a contemporary artist, and contemporary artists are hyper-mobile by definition, nor, as I have explained, because his journey is culturally - rather than economically - driven. I would rather argue that it is because Europe is an inherently transnational social field. Moreover, if migration from the East to the West has intensified after the EU enlargement, then this movement also forms part of the long history of what James Clifford has called "the global consequences of industrial capitalism's disruptive, restructuring activity".³⁰ Clifford puts it powerfully that "human location" is "constituted by displacement as much as by stasis". He argues that instead of seeking to define identity in relation to location, we ought to ask: "What worldly skills of survival and interaction can be recognised in all this coming and going?",³¹ and to explore the "specific, culturally mediated" experiences of "dwelling and travelling", asking "are there still possibilities of discrepant movement"?³² The relationship between movement and stasis is dialectical, he explains: each produces the image of the other. As he puts it: "Everyone's on the move, and has been for centuries: dwelling-in-travel".³³ Therefore, identity is not the natural prerogative of those who "remain", although it is often constructed as such for political reasons. Drawing on Benedict Anderson's idea of the nation as an "imagined community" Clifford takes issue with the stock "currency of culture and identity as performative acts", which, he argues, "can be traced to their articulation of homelands, safe spaces where the traffic across borders can be controlled".³⁴ He notes that "Such acts of control, maintaining coherent insides and outsides, are always tactical".³⁵ Against static performative acts of culture and identity (e.g. Farage's Brexit campaign), Clifford proposes that "*Cultural action, the making and remaking of identities, takes place in the contact zones, along the policed and transgressive intercultural frontiers of nations, peoples, locales*. Stasis and

purity are asserted—creatively and violently—against historical forces of movement and contamination".³⁶

While social scientists survey this field with a macro view, Iwanowski is more of a cultural anthropologist, setting out to traverse the field of Europe, West to East, in person, taking his bearings in the course of his discrepant passage. ~~For the artist, the journey appears to have been like a form of meditation.~~ Reading about it reminded me of Robert M. Pirzig's 1974 classic *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. There, the narrator talks about the immense joy of discovering the secondary back-roads that only the locals know. He realises that the metropolitan dream is a lie. Many more people are beginning to think this way again, making the "discrepant movement" out of the city to the countryside. ~~Bionnales are cancelled, hardly anyone is flying; it seems that hyper-mobility has come to an abrupt end. But EU labour migration continues apace.~~ People continue to live precarious lives all across the continent. They take their home with them as they travel, whether to live on a French campsite while they pick apples, or in a shanty town in Spain for the duration of the tomato and lettuce harvest. ~~How the imminent realities of a no-deal Brexit will conspire to play into all this, further aggravating the many inequalities in this transnational social field, is anyone's guess, but the results are unlikely to be Zen.~~

1 "Go home Polish' graffiti prompts photographer's 1,200-mile walk", BBC.com, 06.10.2018. Available at: <https://www.bbc.com/news/uk-wales-45642960>.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Long, incidentally, had had a significant early exhibition of his conceptual work at Galeria Akumulatory 2 in Poznan, in Poland, not far from where Iwanowski was headed, in the early 1970s.

6 See Peter Osborne, "The Postconceptual Condition. Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today", *Radical Philosophy*, issue 184, March / April 2014, p. 26.

7 . #gohomepolish, https://www.instagram.com/p/Bk-7HVKF6s7/?utm_source=ig_embed

8 Michał Iwanowski, Sophie Writgh, "Go Home, Polish", *LensCulture* <https://www.lensculture.com/articles/michal-iwanowski-go-home-polish>

9 Ibid.

10 "Go Home, Polish" (2018), available at: <http://www.michaliwanowski.com/go-home-polish/4594130098>

11 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, p. 251.

- 12 “‘Go home Polish’ graffiti prompts photographer’s 1,200-mile walk”, BBC.com.
- 13 . #gohomepolish, https://www.instagram.com/p/BjRgAjDFekX/?utm_source=ig_embed
- 14 Michał Iwanowski, Sophie Writgh, “Go Home, Polish”, LensCulture.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 “‘Go home Polish’ graffiti prompts photographer’s 1,200-mile walk”, BBC.com.
- 18 Michał Iwanowski, Sophie Writgh, “Go Home, Polish”, LensCulture.
- 19 “‘Go home Polish’ graffiti prompts photographer’s 1,200-mile walk”, BBC.com.
- 20 T.J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* Duke, University Press Books, 2013, xix.
- 21 *A Continent Moving West?: EU Enlargement and Labour Migration from Central and Eastern Europe*, Richard Black, Godfried Engbersen, Marek Okólski, Cristina Panțiru eds., Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010. Available at JSTOR (open access): <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n229>.
- 22 Swanie Potot, “Transitioning Strategies of Economic Survival”, p. 150.
- 23 ‘According to Dumitru Sandu, Spatiul social al transitei, Polirom, Bucharest, and cited in Swanie Potot, p. 155.
- 24 Ibid, p. 155.
- 25 Ibid, p. 150.
- 26 Ibid, p. 155.
- 27 Alejandro Portes, “Globalization From Below: The Rise of Transnational Communities”, Princeton University Press Papers, Princeton, 1992, cited in Swanie Potot, “Transitioning strategies of economic survival”, p. 154.
- 28 Nina Glick-Schiller and Peggy Levitt, “Conceptualizing Simultaneity. A Transnational Social Field Perspective on Society” in Alejandro Portes & Josh De Wind (eds), *Rethinking Migration. New Theoretical and Empirical Perspectives*, Berghahn Books, New York, 2007, pp. 181-218.
- 29 Alain Tarrius, “Territoires circulatoires et espaces urbains”, in *Annales de la Recherche Urbaine* 59-60, 1993, pp. 50-60.
- 30 James Clifford, “Preface” in *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA and London England, 1997, p. 7.
- 31 Ibid, 2.
- 32 Ibid, 5.
- 33 Ibid, 2.

A Conversation with *Izabel Galliera*

on Funding Socially Engaged Art
in Central Eastern Europe

Izabel Galliera teaches art history at Susquehanna University in Pennsylvania, U.S. Her research and writing interests are in contemporary socially and politically engaged art and the role of art in protest movements taking place within threatened democracies, with a particular focus on Central and Eastern Europe.

Jakub Gawkowski: I've been interested in your book *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe* in the context of my research. Namely, because in the book you recognize that the dates of accession to the EU of Hungary, Bulgaria and Romania mark significant shifts in their cultural scenes. Among other issues, you describe how the respective dates of 2004 and 2007 influenced the development of the socially engaged art in the region, due to the availability of the funding for the arts provided by the European Union, and the transfer of "European" ideas and values which the funding entailed. But you start your analysis in the 1990s. As you explain, the western trends and discourses which promoted socially engaged art first spread in the post-socialist Europe through the network of Soros Centers for Contemporary Arts.¹

Izabel Galliera: The Soros-funded projects and exhibitions were run independently in each of the countries you mention and I discuss in my book, but, despite the different contexts, if you look closely, they have a lot in common. Social art practice or socially engaged art (the terminology slightly changes from author to author but, for reasons I discuss in the book, I opted to refer to it as socially engaged art) was popular in Western Europe and in the States in the 1990s.

For example, in 1993 there was the exhibition *Culture In Action*² that invited artists to create art projects by involving members of specifically identified communities in the city of Chicago. These collaborations between community and artists that the Sculpture Chicago administrative staff set up and then helped organize were a turning point in the discourse and practice of public art, representing innovative forms of creating art with members of specific communities and in the public sphere.

On the other hand, however, scholars, such as Miwon Kwon drew attention to the complexities and problematics that arise when an artist creates a socially engaged art project with and within a community outside their home or when they spend very little time familiarizing themselves with its inner dynamics and getting to know its members. Not only does the staff of the commissioning institution become the interlocutors between the members of the community and the artist but the community becomes raw material for the artist's project. Such arrangements do not encourage meaningful exchange, nor entail a productively transformative process between members of the community and the artist.

Soros staff were aware of such international developments in the West and aimed to connect or rather inspire local artists in the region towards such art trends by organizing specific exhibitions that I discuss in detail in my book. Because of those curatorial projects and the very existence of the Soros centers, there emerged a generation of cultural producers with knowledge

of institutional bureaucracy and experience in writing grants, grant reports, and competing for funds.

Moreover, once the Soros centers ceased to exist as funds ran out, a number of these practitioners, active in the 1990s, continued to develop curatorial projects in Budapest, Bucharest and Sofia that were funded through multinational EU foundations, or entities such as the Federal Government of Germany, which has supported multiyear and multinational projects.

You show that those artists and cultural producers who participated in socially engaged projects in the early 2000s were the ones that helped to create the trans-national public sphere aligned with the values of the European Union, as well as ushered in the sense of belonging to the European community.

With funding provided by organizations in the EU, curators also gained the freedom in developing experimental local exhibitions and supporting artists in initiating new projects in the public sphere. Such endeavors would most likely be limited if funding depended only on local state allocations that prioritized nationalist or conservative tendencies.

At the same time, however, local projects will also align their scope with the goals or rather mission of the international funding institution, whatever that might be. I am thinking here of the public art project *Moszkva tér (Gravitacio)* in Budapest that received funds from the Ludwig Museum of Contemporary Art, which at that time was as a recipient of funds from EU's Culture 2000 Program (2000-6).³ When you read the mission statements, what is highlighted is the role of culture in expanding the economy of the EU and culture as a vehicle of cooperation between current and prospective EU members. During the process of accession into the EU of various Central and Eastern European nations (which began shortly after the fall of the Berlin Wall in 1989), the broad field of culture with contemporary art within its midst, was increasingly mobilized as support for European integration. Implicitly, and ultimately, the broad field of culture was considered a lubricant for the ever-expanding engines of neoliberal market forces, and the advancement of neoliberal ideology across most of the European continent.

This correlates with the funding process for contemporary socially engaged art and, as a matter of fact, for any art. Whenever a curator or an artist receives a grant for a curatorial or artistic project, they have to align with an agenda - you get a grant because your project's goal aligns with the mission of that granting organization. There is a reciprocity there, in the rhetoric that a project will eventually adopt in some cases.

I've found it interesting how your analysis uses the "bureaucratic" side of the discussed projects - grant applications and funding mechanisms. How did this approach help and influence your art-historical research?

It helped me tease out and understand the broader historical picture and the circumstances within which socially engaged art emerged, and has existed, albeit in small number, in Central Eastern Europe after the fall of socialism. I argue that in part its presence in the region is due to the availability of funding that supports this kind of art, starting with the Soros Centers. I would say that through the curatorial projects developed with funds from the Soros centers, the practice of socially engaged art was not only introduced to local artists but also, in a way, even imposed on artists though the call for proposals. Artists then could either adapt, if they wanted an opportunity to be a part of the international scene, or not. I think that was quite a bit the case in the 90s.

The next generation of cultural practitioners, which completed their education during the 1990s and the early 2000s (unlike the previous generation whose education occurred before 1989) engaged and approached their curatorial and artistic practice a bit differently. They developed their own understanding and methods towards socially engaged art practice.

Investigating the funding sources, the ways in which the mission of the funding organization aligns or does not align with the scope of socially engaged art projects, and how this shapes the nature, process and longevity of specific projects allowed me, as an art historian, to expand my evaluative criteria and critical discussion of such art practices that do not easily (or perhaps not at all) comply with the traditional visual analysis practice of art history.

For instance, there have been artists that have created socially engaged projects with members of specific communities and marginalized groups as a committed and long-term practice in their body of works. These artists aim to cultivate the political subversive potentials of collaborations and mutually supportive networks or call attention to systemic issues. On the other end of the spectrum, we can identify artists developing socially engaged art projects because of the availability of funds. Some of these projects, developed within a specific marginalized community, often encourage self-help and feel-good outcomes, instead of cultivating a platform as well as strategies necessary to achieve collectively identified political goals.

Such projects often limit themselves to creating spaces for community socializing with no long-term political impact. While they employ terms such as “participation,” “collaboration” and “community,” such concepts are emptied out of their emancipatory potential; such projects not only emerge when funding is available but ultimately serve the agenda of powerful institutions and organizations deeply embedded within the neoliberal market economy.

So, we have practitioners showcasing a sustained commitment to socially art engaged practice and an opportunistic and short-lived pursuit of collaborative socially engaged art practices.

How do you distinguish between the two kinds and how do you approach them in your research?

I had a hard time with the language, because my intention is not to make qualitative evaluations: this is good and that is bad.

At the same time, one way to distinguish between various projects is to look at the ways in which (or whether or not) they question power; and by power here I mean the power materialized in legislation issued by local and state governments as well as in the priorities of international organizations, which in order to secure and maintain profit create the conditions for marginalized groups to emerge, often the very groups they aim to “help” by creating funding opportunities for cultural workers.

I think projects that critically interrogate their own processes, strategies of engagement, call attention to systemic issues by asking key and important questions, form one category. Another category would include projects that encourage self-help and often become temporary platforms for convivial get-togethers for groups of people to socialize. Paying attention to funding sources as well as how projects have been initiated, developed and implemented provide helpful ways to differentiate between them.

I have had numerous conversations with artists about process. We can distinguish, for example, between a top-down structure and implementation that operates on a generalized understanding of what a community is, as presented in the mission statement of the funding organization, and projects that emerge from collaboration and shared authorship that not only recognize inherent power dynamics and differences within any community and are often transparent about their funding sources but also strive to empower their collaborators to fight for their rights.

Do you have any projects in mind which asked the right questions and reflected on the nature of power?

If I think about the case studies that I present in my book – most artists who raised critical questions were part of collectives. I think about, for example, the projects by Big Hope⁴ in Hungary as well as in other countries. In the *Re-route* project, developed between December 2001 and May 2002, the artists engaged with 28 immigrants and close to 20 organizations supporting and advocating for immigrant rights in Turin. Employing and nurturing horizontal modes of participation, the artists took on the role of facilitators and maintained an open and fluid premise of participation. Using the public context of the Turin Biennial titled “the Big Social Game” – they were invited to create a project within its framework - Big Hope aimed to provide a platform to facilitate communication and understanding between local and immigrant population.

Then, when I think about the project *Art for Social Change* by Matei Bejenaru in Iasi, Romania we encounter a rather different process, scope and outcome.⁵ In certain projects, he decisively questions exclusionary tactics

that lead to the marginalization of certain groups. For example, in his *Travel Guide*, which he conceived in 2005, he vividly articulated the exclusionary effects of EU political legislation instated to prevent Romanian citizen to travel freely to the UK. His *Travel Guide* confronted the viewer with the precarious reality and conditions of Romanian immigrants in the EU. In his other projects, such as *Art for Social Change* funded by the Swiss Culture Program Romania – Pro Helvetia / SDC, difficult questions are not raised, exclusionary measures are not questioned. Instead, social inclusion and community regeneration that occurred in a marginalized city district, limits itself to fun and playful art activities such as dance and music shows, children's exhibitions and colorful murals of sunflowers and scuba divers on apartment buildings. They were intended to ignite a 'civic spirit' in submissive citizens, taught to assume responsibility for their local parks and benches, rather than addressing the structural differences and inequalities between the economically struggling and marginalized district residents and the rest of the residents in the city by taking to task local and national regulations.

Such community-based socially engaged art projects fit the scope of the funding organization, as they turn art into public spectacle, entertainment, and festival fun, vacuous of questions and representations that challenge systemic inequalities.

Festival in the sense of collective entertainment?

A festival within which we forgo our national identity as we dance together within a happy trans-national EU family. For a researcher observing and investigating such practices, it is important to be vigilant and distinguish between socially engaged art practice as a tool for critical questioning of restrictive measures on the one hand, and a copycat practice that is appropriated for creating a façade of social support.

Now, almost all cultural institutions desire to be socially engaged, as a vehicle for philanthropic contributions with no substantial or meaningful impact. In this process, socially engaged art practice is emptied out of criticality, devalued. While mission statements of art institutions and corporation alike feature phrases, like "community building," or "community engagement," what does it really mean for an artist or artist collective to engage and create work with or within a community? What are the questions that we need to ask? Can artists and institutions gain access to any community? Isn't there something rather abusive and unethical in uncritical yet philanthropic interventions within marginalized communities?

Funding: where it comes, under what conditions it is given, the impact it has on the artists' projects, complicates and enriches the analysis of such socially engaged art. When I think back to Big Hope's project *Re:route*, I am reminded how the official source of funding impacted the process and outcome of that project. The artists were not able to pay participants for their

time because of the lack of funds from the biennale organization. Instead, the artists turned part of their honorarium they received from the biennale into food vouchers and gave them to those participants that were in obvious need, others refused to accept them out of pride. Also, artists intended to create an official foldable map of Turin that would have featured the maps of the city created by the immigrant participants but the Turin Biennale in partnership with the city government did not support the production and distribution of the proposed map.

Evaluating, writing and discussing this process, we also create a discourse that later helps to orient the future generation interested in this practice. In a way I think that my work as an art historian is an active part of the conversation. Art practitioners and curators have a huge responsibility in all this. How does a project come into being? What is the curatorial framework? What's the premise and intention of that curatorial or artistic initiative? Those are crucial questions.

You mentioned how this EU funding and Culture 2000 program provided tools for the curators and for the artists. What do you think came first – did the availability of the funding actually determine the presence of these socially engaged art practices, or were those practices already there?

I think that's a good question, and I would say the funding accentuated something that was already there, that there was a sense of desire for it. The desire to be trans-national and belong to Europe has always been there, and it was amplified with the availability of EU funding. It was appealing because of that freedom. It definitely provided a timely platform and it opened up the opportunities for those artists that made this kind of practice their livelihood. I would be confident to say that it introduced and triggered the development of this kind of work. If you think about it, it is liberating for the curatorial initiative in the Central or Eastern European context, like Sofia or Budapest, where you do not have to be accountable to the local institutions that are conservative in terms of contemporary art. By having access to such funding, local practitioners are, to some extent, liberated to choose alternative modes of engaging with the public sphere.

I guess it also boils down to the question of agency: did the agency come from the funding, or was it the agency of the people who managed to use the funding for their own projects?

I would say that the available EU funding facilitated platforms for that agency to be visualized or embodied, an agency that already existed. Artists and curators all throughout the world have a desire to be part of the international art scene (here by 'international' I mean the West: Western Europe and the US), so this desire is not specific only to Europe. But when we think about the regional politics of Central and Eastern Europe in the early 2000s, there

was a desire to “return” to Europe – and being part of the EU meant that former Soviet nations finally arrived home – and a desire to be part of the European discourse. The generation of art practitioners active in the early 2000s, were eager to enter the larger, international art conversation. And at the same time, EU was eager to cultivate a trans-national European public sphere as communicated in the several funding opportunities available during this time.

An example could be the network of Tranzit centers, which unfortunately, at least in Budapest might be folding. When I talked with local curators in Budapest and Bucharest, they shared with me the freedom they have in their programing. It is great that these multi-national platforms exist, because they provide the framework and often, the physical spaces for critical conversations and experimental practices to unfold. At the same time, we need to keep in mind the implications and complications that could arise from realizing that the Tranzit network is founded by the Erste Bank, which also has a growing corporate art collection of art by artists in the region before and after the fall of socialism.⁶ But then again, there is no such thing as unbiased art project, that would be naive to even consider.

I think the research of an art historian could be relevant for the practice of a contemporary art curator because such research could trigger conversations - such as the one we are having now - that allows us to tease out the complexities that emerge when one begins to consider the multiple ways in which a funding source could shape the goals, process and outcome of an artistic and curatorial project. Also, perhaps such considerations and conversations provide us with an opportunity for a critical self-reflection of our own professional practice and values.

1 The SCCA (Soros Centers for Contemporary Arts) was a regional network of institutions established by the Open Society Institute (OSI). The network was established in Eastern Europe in the early nineties and was funded by George Soros, as part of creating a modern, post-socialist open society. The centers existed in Budapest, Bratislava, Moscow, Prague, Tallinn, Bucharest, Riga, Vilnius, Kiev, Ljubljana, Zagreb and Sofia, St. Petersburg, Belgrade, Chisinau, Sarajevo, Odessa and Almaty. The centers supported, organized and facilitated artistic production, exhibitions, and discursive events, especially connected to the new media, and ephemeral art.

2 *Culture in Action* was an exhibition which concerned public art, curated by Mary Jane Jacobs in Chicago from May to September 1993. See: *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993*, eds. Helmut Draxler and Joshua Decter, Afterall Books, London 2014.

3 *Moszkva tér (Gravitacio) [Moscow Square (Graditation)]* was organized by the Ludwig Muzeum, Budapest. This public art

project took as a starting point the space of Moscow Square. “The fundamental curatorial strategy takes the form of a dialogue. This is necessitated by the fact that art in the public space in the post-Communist countries was introduced to the audience only in the form of public monuments, whereas its international discourse focuses on issues such as communication between the local and the global, identity, multiculturalism, postcolonialism, etc. The project offers a meeting point so that a discursive space can emerge, partly as the result of a workshop that took place in the Museum on November 23-24, 2002.” Among the contributors to the project were such artists as Róza El-Hassan, Little Warsaw, Tamás St.Auby, Balázs Beöthy, Andreja Kuluncic, Bik van der Pol, Stefan Keller, Carey Young, et. al. <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/gravity-moszkva-square>

4 Big Hope collective (Hungarian artist Miklós Erhardt and Scottish artist Dominic Hislop) created *Re:route* in 2002 in Turin as part of the 2002 BIG Torino International Biennial of Young Artists. As the artists explain on their website “Around 30 recent migrants (from Bangladesh, Bosnia, China, Congo, Ecuador, Ethiopia, Kenya, Kurdistan, Moldova, Morocco, Nigeria, Romania, Senegal, Sierre Leone, Somalia, Tunisia, Yugoslavia) (...) were approached by health and social workers and migrant activist groups and invited to take part in this project. Through a series of dialogues, we asked each participant to sketch a ‘mental map’ illustrating how they perceive and experience the city, then gave each a camera to illustrate their maps with photographs.” <http://www.bighope.hu/reroute/index.html>

5 “The four-year program *Art for Social Change* was initiated in 2000 in Sofia, Bulgaria. In its first two years it was coordinated by the local Soros Centre for the Arts and after April 2002 was implemented by the Red House Centre for Culture and Debate, an outgrowth of the former as the majority of its staff moved to the latter.” Izabel Galliera, *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, I.B. Tauris, (now Bloomsbury) London and New York, 2017. 432.

6 “Tranzit is a network of civic associations working in the field of contemporary art in Austria, the Czech Republic, Hungary, Slovakia and Romania. The Tranzit network is funded by the ERSTE Foundation, connected to the Erste Bank. Simultaneously, ERSTE has been creating a collection of post-war contemporary art from the region of Southeastern Europe, in which over 100 artists from 15 countries are represented. See: <https://tranzit.org/en/about/>.

Die Sonne
nie świeci
tak jak słońce



Die Sonne nie świeci tak jak *Słońce*

Die Sonne does not shine the same as *Słońce*

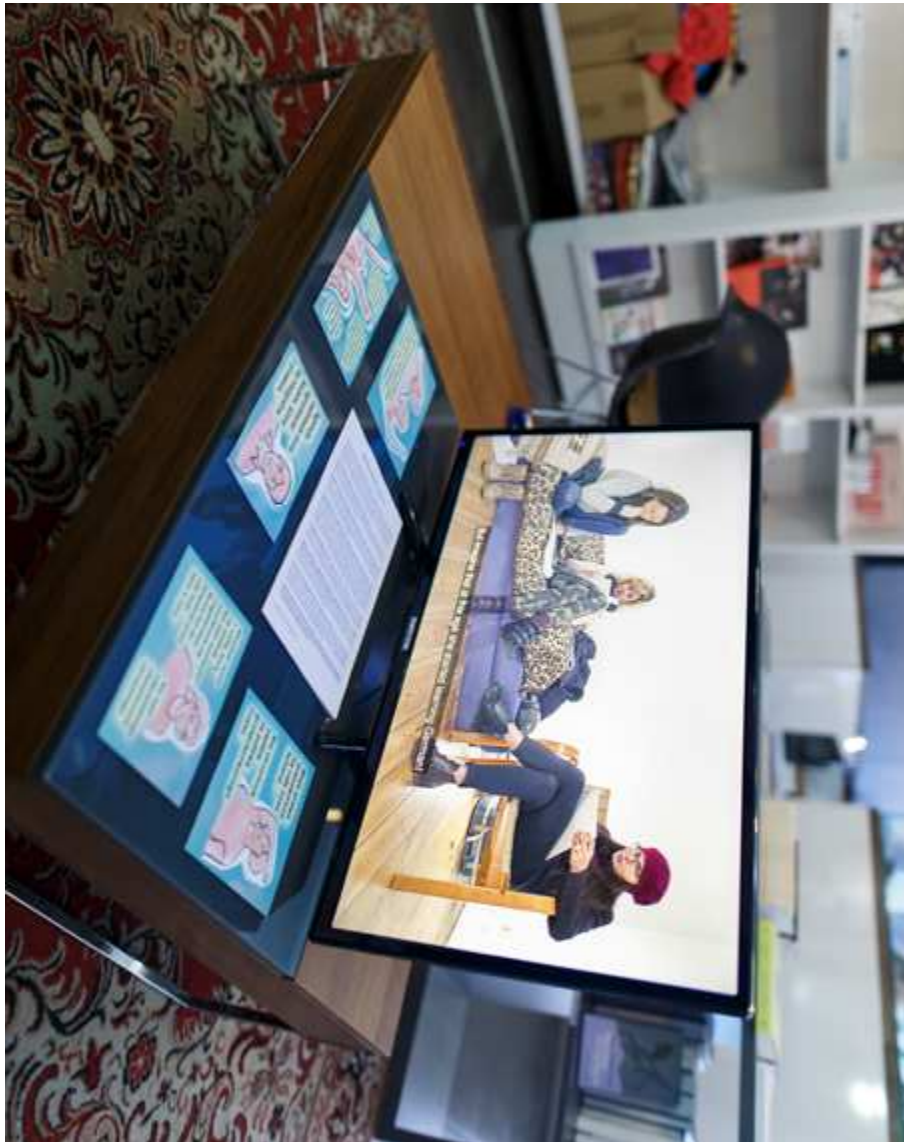
23.10.2020–28.02.2021.

ARTYŚCI I ARTYSTKI / ARTISTS Apart, Mikołaj Biberstein, Karolina Breguła, Adam Chodzko, Zuzanna Czebatul, Martyna Hadyńska, Michał Iwanowski, Flo Kasearu, Kijewski/Kocur, Małgorzata Mirga-Tas, Henrike Naumann, Grażyna Monika Olszewska/Rufus, Tanja Ostojić, Marko Raat, Slavs and Tatars, Société Réaliste, Franciszek Starowieyski, Ive Tabar, Nomedas & Gediminas Urbonas

KURATOR / CURATOR Jakub Gawkowski

ARCHITEKTURA WYSTAWY / EXHIBITION DESIGN Karolina Babińska







Martyna Hadyńska

Spotkanie, 2019, video, 22 min

Inicjatywa Opiekunek i Opiekunów, 2020

projekt społeczny

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

W *Spotkaniu* Martyny Hadyńskiej (ur. 1994) wzięły udział Joanna i Agnieszka – opiekunki starszych osób w Berlinie – oraz Dorota, która zajmuje się swoją chorą matką. Czytany przez uczestniczki tekst powstał na podstawie wywiadów, które artystka przeprowadziła z dziesięcioma polskimi opiekunkami pracującymi w Niemczech. Historie wszystkich kobiet przeplatają się ze sobą, tworząc wspólną opowieść, przez co zapewniają rozmówczynom anonimowość. W rejestracji spotkania przygotowany tekst staje się pretekstem do dyskusji o relacjach pracy, wymianie poglądów dotyczących systemu opieki czy kontaktów z niemieckim społeczeństwem. Kobiety czytające tekst będący jednocześnie zapisem cudzych i własnych przeżyć komunikują swoje odczucia i mediują pozycję, przekraczając granicę między tym, co indywidualne i zbiorowe. Inicjatywa Opiekunek i Opiekunów to prowadzony przez Hadyńską długoterminowy projekt i nieformalna grupa zrzeszająca opiekunki i opiekunów osób starszych i niepełnosprawnych, głównie imigrantów w Niemczech. Ma na celu zwiększenie widzialności ich pracy i rozwijanie wspólnych działań.

ENG

Meeting, 2019, video 22 min

Caregivers' Initiative, 2020 participatory project

COURTESY OF THE ARTIST

A recording of a meeting organized by Martyna Hadyńska (b. 1994) as a part of her diploma project. Two carers for the elderly who work in Berlin and a woman who is a caregiver for her ailing mother meet to read a text based on interviews conducted by the artist with 10 Polish caregivers working in Germany. In the text, the women's stories intertwine to create a single narrative and ensure their anonymity. The text becomes an impulse to a discussion on work relationships, the care system and the caregivers' contact with the German society. By reading a text which is an account of their and others' experiences, Joanna, Agnieszka and Dorota communicate their feelings and mediate their position, transcending the threshold between what is individual and what is collective.

Inicjatywa Opiekunek i Opiekunów (Caregivers' Initiative) is a long-term project conducted by Hadyńska and an informal support group which gathers caregivers who work with the elderly and the disabled in the private sector in Germany, mostly immigrants. Its aim is to increase the visibility of their work and develop their collaboration.

Société Réaliste

Culture States, 2008–2009

cztery mapy z serii

(*Wielka Europa, Limes New Roman, Nakładanie granic*, Culture States)

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW

Société Réaliste to kolektyw działający w latach 2004–2014, współtworzony przez Francuza Jeana-Baptiste'a Naudy'ego (ur. 1982) i Węgry Ferenc Grofa (ur. 1972).

W pracach z cyklu *Culture States* artyści przyglądają się mapom Europy Środkowej.

Modyfikują granice, kreślą utopijne scenariusze i poddają analizie wizje geopolityczne.

Wielka Europa wizualizuje stan kontynentu, na którym wszystkie narody roszczące sobie prawo do dodatkowych terytoriów mogły zaspokoić swoje pragnienia „wielkich” ojczyzn.

Na kolejnych wielkoformatowych planszach artyści tworzą alfabet oparty na kształtach granic, wyobrażając sobie także polityczne i wizualne konsekwencje stworzenia superkontynentu europejskiego, który odtwarzałby historyczne granice krajów. Naudy i Grof posługują się historycznymi i współczesnymi mapami, by zaakcentować efemeryczność tworów narodowych.

ENG

Culture States, 2008–2009

4 maps from the series

(*Greater Europe, Limes New Roman, Superimposition of frontiers*, Culture States)

COURTESY OF THE ARTISTS

Société Réaliste was an art collective by Ferenc Gróf (b. 1972) from Hungary and Jean-Baptiste Naudy (b. 1982), active from 2004 to 2014. In their maps from the cycle Culture States, they looked at the cartography of Central Europe, modified borders, represented utopian scenarios and analyzed geopolitical visions. Greater Europe visualizes the shape of the continent when all nations could satisfy their desires for a "great" homeland that would exceed their current borders. Each large-format panel depicts the political and visual implications of creating a European supercontinent through the reconstruction of European countries' historical borders. The artists analyze historical and contemporary maps, and emphasize the ephemeral nature of national borders.





C OCEAN

BARENT







Slavs and Tatars

Slavs, 2006

plakat

Pavement Prose, 2016

stal, drewno, farba, szkło

Jęzzers język, 2015

plastik formowany próżniowo, farba

DZIEKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW I GALERII RASTER

Działalność Slavs and Tatars jest wyrazem bogatej artystycznie wyobraźni geopolitycznej, która wykracza poza podziały między Wschodem a Zachodem. Dzieła na wystawie reprezentują różne cykle rozwijane przez artystów. *Slavs* to rodzaj manifestu wizualnego grupy, który odnosi się do modernizacji Europy Wschodniej i opierającej się jej kulturze słowiańskiej. *Pavement Prose* nawiązuje do działającego w dziewiętnastowiecznym Wilnie Towarzystwa Szubrawców. Rzeźba zaczerpnęła swój kształt z logo periodyku „Wiadomości Brukowe”, w którym publikowano satyryczne wypowiedzi Towarzystwa. Język znajduje się również w centrum *Jęzzers język*, pracy skupiającej się na występującej jedynie w polskim alfabecie literze „ę”. Niezmienne odwoływanie się prac Slavs and Tatars do ludzkiej fizjonomii – nosa, ust, języka – każe myśleć o tożsamości narodowej jako czymś ucieleśnionym, a nie konstruowanym społecznie.

ENG

Slavs, 2006

poster

Pavement Prose, 2016

steel, wood, paint, glass, 2016

Jęzzers Język, 2015

vacuum-formed plastic, paint

COURTESY OF THE ARTISTS AND RASTER GALLERY

In their artistic activity, Slavs and Tatars express their rich geopolitical artistic imagination that plays with divisions between the East and the West. As artists, curators and publishers, they explore the region east of the Berlin Wall and west of the Great Wall of China. The artworks at this exhibition represent the various cycles that the collective continues to develop. *Slavs* is a kind of a visual manifesto of the group. It refers to modernization in Eastern Europe and the Slavic culture's resistance to it.

Pavement Prose plays with the logo of *Wiadomości Brukowe*, a nineteenth-century Polish-language satirical magazine published by Towarzystwo Szubrawców in Vilnius. The logo depicted a nobleman riding a shovel like a witch would her broomstick.

The sculpture's shape evokes that image, while at the same time resembling a bar table. Language is at the heart of *Jęzzers Język*, an artwork focused around the letter “ę” which is unique to the Polish alphabet. Slavs and Tatars' recurring references to human anatomy – the nose, the lips, the tongue – encourage viewers to think about national identity as something embodied rather than a mere social construct.







Adam Chodzko

Zbieracze, 2009

video, 17 min 52 s

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

W filmie zostały poruszone wątki marzeń, pracy i migracji zarobkowej przez zestawienie doświadczenia pracowników z Rumunii przy zbiorach truskawek w Wielkiej Brytanii z realiami historycznymi. Bohaterowie filmu Adama Chodzki (ur. 1965) pracują przy zbiorach, w otoczeniu chłodnych przestrzeni i maszyn. Jednocześnie kilkoro z nich: Estera Boguș, Mihai Boguș, Ionuț Roșu i Remus Bujor, bierze udział w montażu archiwalnych filmów z kronik filmowych XX wieku przedstawiających zbiory owoców. Powierzone im zadanie pozwala na skonfrontowanie się z historyczną rzeczywistością, skonceptualizowanie własnej pozycji i opowiedzenie o niej. Rozgrywający się w dwóch równoległych światach – pracy zarobkowej i filmowego archiwum – obraz nie tylko buduje historyczne paralele, ale wprowadza także oniryczną atmosferę, która pozwala oddalić się od doraźnych realiów ekonomicznych i politycznych, i uwypukla rolę wyobraźni. „Wyobraź sobie, że to Brytyjczycy przyjadą pracować do nas, kiedy ich gospodarka upadnie” – komentuje jeden z bohaterów.

ENG

The Pickers, 2009

video, 17 min 52 s

COURTESY OF THE ARTIST

The film touches on the themes of dreams, work and economic migration. It juxtaposes the experiences of Romanian workers picking strawberries in the UK with historical materials. The protagonists of Adam Chodzko's (b. 1965) film work on a hydroponic farm, surrounded by cold spaces and machines. At the same time, four of them: Estera Boguș, Mihai Boguș, Ionuț Roșu and Remus Bujor participate in the editing of twentieth-century British archival newsreels on hops farming. This task allows the pickers to confront a historical reality, conceptualize their own position and talk about it. The film, which shows two realities—that of temporary migrant work, and a film archive—does not only draw historical parallels. It also introduces a dream-like atmosphere which opens the possibility to escape immediate economic and political realities. "Imagine in the future that the British come to Romania to work in one of your companies because their economy has collapsed," suggests one of the protagonists. The rhythm of the film suspends time between the past, the present and the future. It also suspends the roles assumed by the protagonists: workers who perform almost machine-like tasks, and individuals who have the power over the narrative they create with their own imagination.



Grażyna Monika Olszewska/Rufus

Totem/Rajd przez Polskę, 2020

instalacja, gra

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW

Praca duetu Grażyna Monika Olszewska/Rufus (ur. 1991 i 1983) jest wizualizacją modernizacji skupiającej się na infrastrukturze i obrazem tożsamościowych napięć towarzyszącym tym procesom. Składa się ona z totemu informacyjnego – charakterystycznego elementu nowych inwestycji i muzeów początku XXI wieku – oraz interaktywnej gry. Wykorzystująca motyw wyścigu gra nawiązuje do kultu przepustowości dróg i znacznego wzrostu liczby samochodów importowanych z Niemiec do Polski po wejściu tej drugiej do Unii Europejskiej. Estetyka gry i forma totemu są odbiciem postmodernistycznej fantazji i chaosu tożsamościowego. Krajobraz wyścigu zawiera elementy architektoniczne zapożyczone z banknotów waluty euro: bram i mostów zamieszczonych na banknotach, które symbolizują wspólne europejskie dziedzictwo, ale nie istnieją w świecie rzeczywistym, a jedynie w politycznej wyobraźni i formie graficznej.

ENG

Totem / A Rally Through Poland, 2020

installation, game

COURTESY OF THE ARTIST

The work by the duo Grażyna Monika Olszewska /Rufus (b. 1991 and 1983 respectively) is a visualization of Poland's civilizational ambitions and post-1989 modernization focused on infrastructure. It also expresses tensions around geographical identity which still accompany these processes. It consists of an informational totem – a feature which was characteristic of new investments and museums in the early 2000s – and a specially designed game. The game is built around the theme of a race, which refers to the Polish post-1989 cult of traffic capacity and the considerable increase in car imports from Germany to Poland after joining the EU. The aesthetics of the game and the form of the totem reflect the postmodern fantasy and chaos of identity. The landscape of the rally includes architectural elements borrowed from Euro banknotes. The gates and bridges depicted on the notes symbolize a common European heritage, but in fact they exist only in political imagination and as graphic design. This is a commissioned artwork produced especially for this exhibition.



Kijewski/Kocur

Czerwiec 2004, 2005

neon

KOLEKCJA GALERII BIELSKIEJ BWA

Kijewski/Kocur to duet artystyczny stworzony przez Marka Kijewskiego (1955–2007) i Małgorzatę Malinowską (Kocur) (1959–2016), istniejący w latach 1996–2007 i tworzący różnorodne formalnie kompozycje rzeźbiarskie. Artyści w swoich pracach często odnosili się do kultury popularnej i używali materiałów z życia codziennego, przez co ich twórczość jest niezwykłym zapisem społecznej i artystycznej rzeczywistości przełomu XX i XXI wieku w Polsce.

Neon duetu Kijewski/Kocur jest rzadkim przypadkiem bezpośredniego odniesienia się w sztukach wizualnych do tematu wstąpienia Polski do Unii Europejskiej. W tej pracy artyści nawiązali do wyborów do Parlamentu Europejskiego z 2005 roku, w których głosowało ponad 340 milionów osób, w tym Polacy i inni obywatele nowych państw członkowskich UE. Neon jest zapisem historycznego momentu, pełnego podniosłych emocji i ekscytacji, chociaż odczytywany może być również jako ironiczny komentarz dotyczący wielkich nadziei i parareligijnej fascynacji. Praca odnosi się jednocześnie do języka wizualnego UE oraz ikonografii katolickiej poprzez połączenie złotych gwiazd z zarysem Matki Boskiej Częstochowskiej.

ENG

June 2004, 2005

neon light

COLLECTION OF GALERIA BIELSKA BWA

The neon of the duo Kijewski / Kocur is a rare case of an artwork directly referring to the topic of Poland's accession to the European Union. In this work, the artists referred to the elections to the European Parliament in 2005. Poles and other citizens of the new EU member states voted for the first time for their representation in the EU parliament with over 340 million voters altogether. The neon is a record of a historic moment, full of emotions and excitement, although it can also be read as an ironic comment on great hopes and para-religious fascination. The work simultaneously refers to the visual language of the EU and to the Catholic iconography, combining golden stars with the outline of Our Lady of Częstochowa.

Kijewski / Kocur was an artistic duo formed by Marek Kijewski (1955–2007) and Małgorzata Malinowska (Kocur) (1959–2016). Active between 1996 and 2007, the group created formally diverse sculptural compositions. In their works, they often referred to popular culture and used materials from everyday life, which makes their work an extraordinary record of the social and artistic reality of the turn of the 20th and 21st centuries in Poland.



Małgorzata Mirga-Tas

Trzy historie, 2020

patchwork, tkanina

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI I GALERII SZYDŁOWSKI

Narracje o najnowszej historii Europy koncentrują się na perspektywie państw narodowych i ich granic, choć te wielokrotnie okazują się niewystarczające do opisu otaczających nas społeczeństw. Małgorzata Mirga-Tas (ur. 1978) to polsko-romska artystka, edukatorka i aktywistka. W swojej sztuce portretuje społeczność romską, swoich przyjaciół i rodzinę w sytuacjach dnia codziennego. Nie tylko z empatią dokumentuje życie społeczności, do której należy, ale sama działa dla jej rozwoju. Patchwork to metoda, którą artystka stosuje w pracach oraz w prowadzonych przez siebie warsztatach z dorosłymi, dziećmi i młodzieżą ze społeczności romskiej, i włącza innych we wspólny proces twórczy. Wykonana na wystawę praca to tryptyk o układzie wertykalnym. Każda z jego części powstała w różnym czasie i miejscu – wiążą się one z podróżami lub projektami artystycznymi Mirgi-Tas. Część z wykorzystanych tkanin została podarowana artystce przez bliższych lub dalszych znajomych, przez co stały się one narzędziem relacji. Górna część nosi tytuł *Romane Graja* [Romskie Konie], środkowa to *Romanija dale Florencja* [Romskie kobiety z Florencji], a dolna – *Romano rychino* [Romski niedźwiedź]. Oprócz przywoływania osobistych relacji i działalności aktywistycznej praca Mirgi-Tas odnosi się także do historii emancypacji oraz pozycji społeczności romskiej we współczesnej Europie. Wątek społeczności romskiej, który stał się jedną z kluczowych kwestii społecznej polityki europejskiej, pojawił się, kiedy populacja Romów w Unii Europejskiej wzrosła o 75 procent po rozszerzeniu wspólnoty w latach 2004–2007.

ENG

Three stories, 2020

patchwork-textile

COURTESY OF THE ARTIST AND SZYDŁOWSKI GALLERY

Narratives on Europe's recent history concentrate on the perspectives of nation states and their borders. However, they often prove insufficient in describing the diverse societies which surround us. Małgorzata Mirga-Tas (b. 1978) is a Polish-Romani artist, educator and activist. In her art, she portrays the Roma community and chooses subjects that are closest to her – her friends, family, and everyday situations. She documents her community with empathy, and as an activist, she is engaged in its development. Patchwork is a method which she uses in her art and in workshops with adults, children and teenagers, inviting them to join her in her creative process. The work made for the exhibition is a triptych. Each part was created at a different time and place and is related to Mirgi-Tas' travels or artistic projects from recent years. The used fabrics are often donated to the artist by her closest or distant friends, becoming the material of her reports. The top part is called *Romane Graja* (Romani Horses), the middle one *Romanija dale Florencja* (Romani women from Florence), and the lower *Romano Rychino* (Romani bear). In addition to recalling personal relationships and activist activities, Mirga-Tas's work also relates to the history of emancipation and the position of the Roma community in contemporary Europe. The subject of the Roma community, which has become one of the key issues of European integration policy, emerged when the Roma population in the EU grew by 75% following the enlargement of the 2004–2007.



maybe You would like to have one?



Flo Kasearu

Multi Travels, 2007

video, 8 min

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

Zestawione ze sobą wideo estońskiej artystki Flo Kasearu (ur. 1985) i dokumentacja performansu Ivego Tabara ze Słowenii są świadectwem napięcia, z jakim społeczeństwa mniejszych krajów Europy Środkowej i Wschodniej, a także tamtejsi artyści przyjmowali perspektywę przynależności do Unii Europejskiej. Flo Kasearu zrealizowała w 2005 roku performans, który polegał na tym, że stała w stroju ludowym z kartką z napisem: „Ma olen surnud” [Jestem martwa]. Zaakcentowała w ten sposób obawy o przetrwanie tradycji narodowych. Artystka wykorzystywała strój narodowy także w wideo *Multi Travels*. W tej pracy ubrana w ludowy strój postać próbuje zainteresować kulturą swojego kraju przypadkowych przechodniów w Berlinie przez wygłaszanie przemówień na ulicach i w metrze. Postać „estońskiej lalki” jest wyrazem zarówno ambicji promowania własnej kultury, jak i refleksji o warunkach pracy migrantów.

ENG

Multi Travels, 2007

video, 8 min

COURTESY OF THE ARTIST

The juxtaposition of a video by Flo Kasearu and a recording of Ive Tabar's performance expresses the tension felt by societies and artists in smaller Central and Eastern European countries coming to terms with the prospect of belonging to the European Union. In her 2005 performance, the Estonian artist Flo Kasearu (b. 1985) stood as a living sculpture in a folk costume, holding a sign which said "ma olen surnud". She expressed a fear for the survival of national traditions. She used a folk costume again in the video *Multi Travels*, which depicts a woman in traditional Estonian dress trying to promote the culture of her country among random passers-by in Berlin by giving speeches in streets and on the U-Bahn. The character of the "Estonian doll" embodies Kasearu's ambition to promote her culture, but it is also a commentary on the work conditions of migrants.



Ive Tabar

Europa I, II, III, 1999–2009

wideodokumentacja performansów, 20 min 57 s

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Ive Tabar (ur. 1966) to posiadający medyczne wykształcenie performer ze Słowenii, który wykorzystuje swoje ciało do działań artystycznych. Seria performansów *Europa I, II, III* zorganizowanych w galerii Kapelica w Lublanie była komentarzem do obecności Słowenii w zjednoczonej Europie i wyrazem sprzeciwu wobec tego. Tabar posługuje się unijną symboliką przez okaleczanie własnego ciała. Pije i wypompuje z ciała błękitny płyn, wierce dziurę we własnej nodze. W przededniu wejścia Słowenii do Unii Europejskiej Tabar zerwał sobie paznokieć ozdobiony herbem Słowenii, a następnie wbił w to samo miejsce unijną flagę. Dla artysty, który używa swojego ciała jako medium do mówienia o losach narodu, brutalne gesty i samookaleczanie są narzędziem prowadzenia aktualnej dyskusji politycznej w przestrzeni sztuki.

ENG

Europa I, II, III, 1999–2009

video documentation of performance, 20 min 57 s

courtesy of the artist

Ive Tabar (b. 1966) is a Slovenian performer with a medical degree in nursing who uses his body in his art. A series of performances *Europa I, II, III*, organized in the Kapelica Gallery in Ljubljana, was his protest against Slovenia's presence in the united Europe. Tabar linked EU imagery to harming his own body. He drank blue liquid and he pumped it out or drilled an opening in his leg. On the eve of Slovenia's accession to the EU, Tabar tore off one of his own fingernails, which he had adorned with the Slovene coat of arms, and then stabbed his nailbed with an EU flag as a sign of conquest. For the artist, who treats his body as a medium for talking about his nation's fate, his violent gestures and self-harm are tools for holding a topical political debate within the space of art.



Marko Raat

Z powodów estetycznych, 1999

video, 28' min

DZIEKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Film Marka Raata (ur. 1973) dokumentuje podróż estońskiego historyka sztuki Andresa Kurga do Danii, w której bohater chce zamieszkać. Kurg tłumaczy strażnikom granicznym, policjantom i innym napotkanym osobom, że jego celem jest przeprowadzka do Danii, gdyż jest fanem duńskiego modernizmu i chciałby otoczyć się architekturą Arne Jacobsena oraz sprzętem Bang & Olufsen. Chociaż ograniczenia mobilności dla obywateli z Europy Środkowej i krajów bałtyckich są już częściowo przeszłością, dla innych migrantów kwestie te wciąż są palącym problemem. Utrzymany w absurdalnej konwencji film ukazuje problem migracji i poszukiwania lepszej rzeczywistości: kuszenie migrantów nie tylko warunkami ekonomicznymi, ale i „nowoczesną” estetyką i kulturą. Kurg opowiada, jak jego starania spotykają się z oporem i niezrozumieniem, i prowokuje pytaniem: „Dlaczego ludzie nie mogą się przemieszczać też z sympatycznych powodów, a nie tylko ze złych?”.

ENG

For Aesthetical Reasons, 1999

video, 28 min

COURTESY OF THE ARTIST

The film follows the journey of an Estonian art historian Andres Kurg who travels through Denmark and wishes to settle there. Kurg explains to the border patrol, police officers and other people he encounters that his aim is to move to Denmark because he is a fan of Danish modernism. He would like to surround himself with Arne Jacobsen's architecture and Bang & Olufsen equipment. Although, at least in part, limitations to the mobility of Central and North Europeans are history, these issues remain urgent for other migrants. Marco Raat's film (b. 1973) presents the problem of migration and the strife for a better reality in an absurd tone: migrants are tempted not just by better economic conditions, but also by art and culture. Kurg's story and his attempts are met with resistance and lack of understanding. This provokes his question, which is increasingly relevant today: „why can't people move around for nice reasons, and not only the bad?”.



10





Nomeda & Gediminas Urbonas

Karaoke, 2001

video, 11 min

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW

Na dzień przed prywatyzacją ostatniego oddziału państwowej Litewskiej Kasy Oszczędnościowej przez zagranicznego inwestora artyści zaaranżowali scenę wspólnego śpiewania piosenki Abby *Money, Money, Money* przez wolontariuszy i pracowników banku. Grupa złożona głównie z kobiet beznamiętnie śpiewa: „Pracuję całą noc, pracuję cały dzień, aby opłacić rachunki [...]. Czy to nie smutne? I nadal wydaje mi się, że nigdy nie zostaje mi ani grosz”. Pierwsze skojarzenie wywoływane przez pracę to odniesienie do procesu ekonomicznego, postsocjalistycznych marzeń i ambicji oraz pęd ku wolnemu rynkowi. Praca wykracza jednak poza krytykę wschodnioeuropejskiego neoliberalizmu, a zbiorowy trans ciał obnaża codzienną społeczną choreografię oraz szersze związki kultury popularnej i ekonomii.

ENG

Karaoke, 2001

video, 11 min

COURTESY OF THE ARTISTS

The day before the last branch of the state-owned Lithuanian Savings Bank was transferred over to a foreign investor, the artists arranged for volunteers and the employees of the bank to sing ABBA's *Money, Money, Money* together in the bank's space. The camera moves around a group comprising mostly of women, who sing dispassionately: "I work all night, I work all day, to pay the bills I have to pay / Ain't it sad / And still there never seems to be a single penny left for me." The first and clearest level of the work is the reference to the economic process, post-socialist dreams and ambitions, and the rat race towards the free market. However, by their simple intervention, the artists had created a performative situation which transcended a simple critique of East European neoliberalism. The collective trance of bodies which repeat the rhythm of the Swedish hit song exposes everyday social choreography and the wider relationships between popular culture and economics.





Tanja Ostojić

Szukam męża z paszportem Unii Europejskiej, 2000–2005
partycypacyjny projekt internetowy/instalacja

ZDJĘCIE DO „OGŁOSZENIA”: Borut Krajnc
PERFORMANS: CrossingOver, MoCAB, Belgrad (28.11.2001),
WSPÓŁAUTORSTWO: Tanja Ostojić i Klemens Golf
VIDEO CROSSINGOVER, 7, DV (2001), WSPÓŁAUTORSTWO: Tanja Ostojić i Klemens Golf
WSPÓŁAUTORZY/AUTORZY LISTÓW, MIĘDZY INNYMI: Markus O.R., Randy N., David E.,
Zoran M., Loyd, Luchezar B., Mark S., Udo W., John H., Klemens G., Andre S.,
Aida, Ivan, Hasikesh i Svenja
ZDJĘCIA ŚLUBNE: Srđan Veljović
YES, KOLAŻ: Klemens Golf
ZUPA WESELNA, KOLAŻ: Klemens Golf
CHLEB WESELNY: Jelica Radovanović
ZDJĘCIA Z IMPREZY ROZWODOWEJ: Tanja Ostojić i David Rych
DZIĘKIUPRZEJMOSCIARTYSTKI

Ikoniczna praca Tani Ostojić (ur. 1972) jest dokumentacją kilkuletniego projektu, w którym artystka dążyła do legalizacji pobytu we wspólnocie europejskiej. Dzieło Ostojić naświetla ukryte reżimy władzy, głównie tej związanej z legislacją europejską. Projekt na granicy życia, refleksji konceptualnej i niekończącego się działania performatywnego narusza utarte granice między tym, co publiczne i prywatne, oraz między życiem a sztuką. Poddaje krytycznej analizie nie tylko niemiecki reżim prawny stosowany wobec obcokrajowców, ale i pozycję widza w galerii sztuki, przyglądającego się intymnym relacjom artystki. Dziś projekt ten służy również jako studium internetu z początku XXI wieku, przedstawia jego estetykę i nawiązywane w sieci relacje.

Wielowymiarowe działanie Ostojić uwidacznia także figurę władzy, kluczową dla krytycznego spojrzenia na wspólnotę europejską. Tytułowy mężczyzna z paszportem Unii Europejskiej odnosi się zarówno do konkretnej osoby, jak i do szerszej pojętej kategorii mężczyzny, który jeśli dodatkowo jest biały i heteroseksualny i cieszy się bezpieczeństwem ekonomicznym, to ma jedną z najbardziej uprzywilejowanych pozycji na świecie. Warto przyrzeć się także zmianie, która nastąpiła w znaczeniu kategorii „męża z paszportem UE”. O ile na początku XXI wieku, kiedy Ostojić zaczęła swój projekt, tytuł wskazywał na mężczyznę z tak zwanego byłego Zachodu, w 2004 roku do grona szczęśliwych posiadaczy *EU passport* dołączyli także Polacy, Węgrzy, Czesi i tak dalej. Tym samym zmiana ta określiła dwa wektory wewnątrz postsocjalistycznej Europy.

ENG

Looking for a Husband with EU Passport, 2000–2005

Participatory web project/combined
media installation

PHOTO FOR THE “AD”: Borut Krajnc
PERFORMANCE: CrossingOver, MoCAB, Belgrade (28.11.2001),
CO-AUTHORS: Tanja Ostojić and Klemens Golf
VIDEO “CROSSINGOVER,” 7 MIN, DV (2001), CO-AUTHORS: Tanja Ostojić and Klemens Golf
CONTRIBUTORS/CANDIDATES LETTERS AND PHOTOS BY: Markus O.R., Randy N., David E., Zoran M., Loyd, Luchezar B., Mark S., Udo W., John H., Klemens G., Andre S., Aida, Ivan, Hasikesh and Svenja between others
WEDDING PHOTOS: Srđan Veljović
YES, PHOTO COLLAGE: Klemens Golf
WEDDING SOUP, COLLAGE: Klemens Golf
WEDDING BREAD: Jelica Radovanović
DIVORCE PARTY PHOTOS: Tanja Ostojić and David Rych
COURTESY OF THE ARTIST

Tanja Ostojić's (b. 1972) iconic art piece documents the years of her performative project in attempting to legalize her residency in the European community through marriage. Ostojić's work sheds light on hidden regimes of power, mostly those related to European legislation. Located on the lines between life, law, and conceptual reflection, the project undermines long-established boundaries between the public and the private as well as between life and art. It conducts a critical analysis of the patriarchal system, workings of the German legal regime towards foreigners as well as the position of the viewer at an art gallery who is looking at the artist's intimate relationships. It also serves as a case study of internet communications in the early 2000s.

The multidimensional work of Ostojić also highlights the figure of power crucial for a critical analysis of the contemporary European community. It is worth to notice the change that has taken place in the meaning of the „husband with an EU passport” throughout the years. While in the early 2000s, when Ostojić started her project, the title referred to a man from the so-called of the former west, in 2004 Poles, Hungarians and Czechs among others also joined the group of happy *EU passport* owners. Thus, this shift defined two-speed divide within post-socialist region.

12



Henrike Naumann

M40B5 (Bauhausjahr), z serii *Tag X*, 2019

instalacja

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

Instalacja Henrike Naumann (ur. 1984) wykorzystuje ikony europejskiego designu: krzesło Marcela Breuera, które jest symbolem nowoczesności spod znaku Bauhausu, oraz wyciskarkę do cytrusów z lat 90. zaprojektowaną przez Philippe'a Starcka. Artystka tworzy z nich obiekt przypominający karabin snajperski. Jej prace funkcjonują na przecięciu designu, wystroju wnętrz, polityki historycznej i prawicowego radykalizmu. W jej sztuce symbole burżuazyjnego dobrobytu i bezpieczeństwa ulegają transformacji. Nasuwają pytania o związek między kształtowaniem się poglądów politycznych a estetyką. Rzeźba pochodzi z cyklu *Tag X*, w którym artystka zajmowała się grupą skrajnie prawicowych ekstremistów działających w strukturach Bundeswehry. W szerszym kontekście obiekt łączy nowoczesną estetykę z przemocą oraz projekt ładu i modernizacji z działającym równolegle aparatem represji.

ENG

M40B5 (Bauhausjahr), part of *Tag X*, 2019

installation

COURTESY OF THE ARTIST

Henrike Naumann's (b. 1984) installation involves iconic pieces of European design: the famous chair by Marcel Breuer, which is a symbol of Bauhaus modernity, as well as Philippe Starck juicer from the 1990s. The artist makes them into an object which resembles a sniper rifle. As an artist, Naumann works at the intersection of design, interior design, the politics of memory and right-wing radicalism. In her art, symbols of bourgeois prosperity and economic safety are transformed, and raise questions about the relationship between the formation of political opinion and aesthetics. The sculpture comes from Naumann's cycle *Tag X*, where the artist referred to the activities of a secret far-right prepper group discovered in 2018 within the Bundeswehr. In a wider context, Naumann's aesthetics associate modernity with violence, and discuss how the project of order and modernization works side by side with an apparatus of repression.



Karolina Breguła

Niech nas zobaczą, 2003/2020

fotografie

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

Zdjęcia trzydziestu par kobiet i mężczyzn trzymających się za ręce powstały w ramach współpracy Karoliny Breguły (ur. 1979) z Kampanią Przeciw Homofobii. Symboliczny motyw wyjścia z szafy, ujawnienia się fotografowanych par, wiązał się z rzuceniem światła na tabuizowany w konserwatywnym społeczeństwie temat obecności w świecie osób LGBT+ poprzez wkroczenie do przestrzeni publicznej za pomocą billboardów, pocztówek, plakatów. Na realizację projektu uzyskano fundusze z Kancelarii Premiera (wsparcia udzieliła przede wszystkim ministra Izabela Jaruga-Nowacka) i z Ambasady Holandii. Artystyczno-aktywistyczne podejście związane jest z wiarą w sprawczość fotografii i przekonaniem, że przybliżenie polskiemu społeczeństwu par homoseksualnych pomoże złagodzić homofobiczne nastroje. Neutralne miejskie krajobrazy i nienacechowane przestrzenie miały przekonywać o uniwersalnym doświadczeniu fotografowanych par. „Ani występnicy, ani zbrodnie, ani prześladowani cierpiący. Nie z parad gejowskich, nie w szmatkach kobiecych, nie babochłopy, jak sobie ludzie wyobrażają, lecz zwyczajni jak sąsiad z klatki schodowej, sprzedawca z kiosku” – pisał w 2003 roku tygodnik „Polityka” o przedstawionych na fotografiach osobach, ujawniając jednocześnie stereotypowe spojrzenie na pary jednopłciowe. Akcja wywołała dyskusje, homofobiczne reakcje oraz próby cenzury.

ENG

Let them see us, 2003 / 2020

photographs

COURTESY OF THE ARTIST

Photographs of thirty same-sex couples holding hands were taken by Karolina Breguła (b. 1979) in collaboration with the Polish non-profit Campaign Against Homophobia. The symbolic coming-out moment for these couples involved highlighting a taboo subject in a conservative society and entering the public space with billboards, postcards and posters. The project was funded by the Polish Prime Minister's office (with support primarily from Minister Izabela Jaruga-Nowacka) and the embassy of the Netherlands. Breguła's artist-activist approach stemmed from her faith in the social agency of photography and a belief that homophobic sentiments in Polish society will grow weaker as Poland becomes more familiar with homosexual couples. The protagonists were photographed in neutral cityscapes and other mundane spaces in order to emphasize the universality of their experience. "Neither are they deviants, nor degenerates, nor persecuted martyrs. Not in gay parades, not in women's clothing, not butch as people would imagine – but ordinary, like the neighbour from my building, a corner shop clerk" – wrote the magazine *Polityka* in 2003, revealing a stereotypical view on same-sex couples. The campaign provoked debates, homophobic backlash and attempts at censorship.

Zbiór dokumentów i materiałów archiwalnych z archiwum Lambdy Warszawa, 1999–2006

Materiały zbierane przez archiwum Lambdy (dokumenty, czasopisma i druki ulotne) ukazują historie emancypacji ruchu LGBT+ na początku XXI wieku, toczącej się równolegle do wchodzenia Polski w obręb wspólnoty europejskiej. Jeden z plakatów partii Zieloni 2004 przedstawiał parę obejmujących się w tramwaju mężczyzn z hasłem: „Do Unii po zmiany”. Walka o prawa osób LGBT+ i równouprawnienie jest częścią europejskiej polityki. Jednocześnie powiązanie polityki europejskiej z liberalnie rozumianą tolerancją wobec mniejszości seksualnych wpłynęło na wzrost negatywnych emocji w stosunku zarówno do Unii Europejskiej (obrazowanym przez określenie „Gayropa”), jak i – co sugerowali niektórzy badacze – spowodowało *backlash* wobec środowisk LGBT+ poprzez wzrost nastrojów homofobicznych wśród osób wrogo nastawionych do polityki ekonomicznej UE. Zbiór archiwaliów ukazuje tworzące się przestrzenie i wydarzenia rozrywkowe, proces emancypacyjny i samoorganizację, daje także wgląd w oddolny język wizualny tamtego okresu.

A collection of documents and materials from the archive of Lambda Warszawa, 1996-2006.

Materials collected by Lambda Archive shed light on LGBT+ emancipation history in Poland in the early 2000s, which took place parallel to the country's accession to the European community. Documents and ephemera from Lambda's archive are a testament to the emancipatory process of the LGBT+ community around the year 2004. One poster of the Polish Green Party depicts an all-male couple embracing on the tramway with the slogan “to the EU for Changes.” The struggle for LGBT+ rights and equality has played an important part of the European policy of tolerance. The connection between European policy and the liberal tolerance of minorities contributed to an increase in negative emotions against the European Union (as epitomized in the Russian word Gayropa) as well as an intensification of homophobic sentiment among Eurosceptics. The collection presents emerging LGBT+ spaces and entertainment, the emancipatory process, and self-organization. It also gives insight into the grassroots visual language of that time.





Zuzanna Czebatul

Odejście Sygurda I–III, 2018

trzy odlewy gipsowe pokryte miedzią i lakierem

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

Seria rzeźb Zuzanny Czebatul (ur. 1986) wykorzystuje element zaczerpnięty z przestrzeni publicznej. Odlew stopy z figury Sygurda, postaci z mitologii germańskiej, wykonany metodą guerilla pozyskano z monumentalnego pomnika Ottona von Bismarcka w berlińskim Tiergarten. Wyrwana z kontekstu i zmnożona stopa to zarówno refleksja na temat przestrzeni miejskiej, po której porusza się artystka, jak również polityki historycznej i obecności kulturowych mitów we współczesnej wspólnocie – lokalnej, narodowej, europejskiej. Powtarzające się wyabstrahowane z oryginalnego kontekstu elementy rzeźbiarskie skłaniają do refleksji na temat reprodukcji narracji historycznej w przestrzeni miejskiej za pomocą figur, architektury, przekazów wizualnych.

ENG

Siegfried's departure I–III, 2018

plaster, copper, lacquer, sulfur

COURTESY OF THE ARTIST

In her series of sculptures, Zuzanna Czebatul (b. 1986) uses a motif drawn from the public space. The foot was molded after the statue of Sigurd, a hero from Germanic mythology, which is part of the monumental Bismarck Memorial in Berlin's Tiergarten. Taken out of context and multiplied, the foot provokes reflection on the foreign urban space in the eyes of the artist as well as on the memory politics and the presence of cultural myths in the modern community – local, national, and European. Abstracted from their original context, these multiplied sculptural elements draw the viewer's attention to the way historical narrative is reproduced in urban space via statues, architecture or other visual messages.



APART

Unwelcome, 2020

video, 11 min 43 s

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW

Najnowsza praca działającego w Bratysławie kolektywu artystyczno-kuratorskiego APART jest kontynuacją wątków podejmowanych we wcześniejszym eseju filmowym (*Najpiękniejsza katastrofa*, 2018). Obraz czerpiący z klisz środkowoeuropejskiego romantyzmu przedstawia samotnego bohatera pośród nieskażonego krajobrazu słowackich gór. Góry, które mają być miejscem odosobnienia i obietnicą ucieczki od toksycznej miejskiej rzeczywistości, przynoszą spotkanie z nowymi technologiami inwigilacji. Strukturę filmu buduje rytm i wewnętrzny monolog złożony z osobistych wyznań i cytatów z kultury popularnej. Elementy te z jednej strony oddają pokoleniową chęć powrotu do natury wobec opresyjnej sytuacji społecznej, chorób cywilizacyjnych, depresji oraz uczucia zmęczenia i wypalenia. Z drugiej strony wskazują na krótkowzroczność romantycznego myślenia wobec napięć politycznych i współczesnych, hybrydowych form faszyzmu. Film stawia pokoleniowe pytanie, czy postęp, zwłaszcza ten oparty na rozwoju nauki i technologii, może mieć zbawczą moc.

ENG

Unwelcome, 2020

video, 11 min 43 s

COURTESY OF THE ARTISTS

The most recent work of the Bratislava-based artistic-curatorial collective APART is a continuation of themes discussed in their earlier film essay (*The Most Beautiful Catastrophe*, 2018). The film, which draws on clichés of Central European Romanticism, depicts a lonesome protagonist in the pristine landscape of Slovakian mountains. The structure of the piece is based on rhythm and an inner monologue with personal testimonies and references to popular culture. The mountains, which are traditionally associated with isolation and an escape from toxic urban reality, bring an encounter with new technologies of surveillance. On the one hand, the film narrative expresses a generational desire to return to nature in order to escape the oppressive social situation, diseases of civilization, depression, fatigue and burnout. On the other hand, they point to the short-sightedness of a Romantic mindset in the face of political tensions and modern, hybrid forms of Fascism. The piece asks almost directly whether the progress, especially one based on the development of science and technology, is able to provide any form of salvation.





Michał Iwanowski

Polacy do domu, 2018

dwukanałowy pokaz slajdów (fotografie i tekst)

DZIĘKI UPRZEJMOSCI ARTYSTY

Praca to zapis podróży-performansu Michała Iwanowskiego (ur. 1977) oraz nawiązywanych w jej trakcie relacji. „W 2008 roku w mojej dzielnicy w Cardiff natknąłem się na niewielkie graffiti, mówiące: „Polacy do domu” [Go Home Polish]. Zastanawiałem się nad nim przez dłuższą chwilę. Nie byłem pewien, czy naprawdę powinienem dokąś sobie iść, czy też może właśnie tam byłem w domu. W 2016 roku, kiedy referendum dotyczące brexitu przełamało Wielką Brytanię na pół, a przez Europę zaczęła przetaczać się wzbierająca fala nacjonalizmu, slogan nabrał jeszcze ciemniejszego odcienia. Poczułem, że chcę na niego zareagować. Dosłownie. W kwietniu 2018 roku rozpocząłem liczącą 1900 kilometrów pieszą podróż pomiędzy moimi dwoma domami – Walią i Polską – z brytyjskim paszportem w jednej ręce, a polskim w drugiej. [...] Moim celem podróży, która ostatecznie zajęła sto pięć dni, było pytanie ludzi o dom”.

ENG

Go home Polish, 2018

two-channel slide-show

(photographs and text)

COURTESY OF THE ARTIST



A record of Michał Iwanowski's (b. 1977) travel-performance and relations which he developed during this time. The artists explained: "In 2008, I came across a small graffiti in my neighborhood in Cardiff, and it spelt: Go home Polish. I dwelt on it for a while, unsure whether I really should be going anywhere or whether I already was home. In 2016, with the Brexit referendum breaking Britain in half, and the rising wave of nationalism sweeping across Europe, the slogan took on an even darker tone, and I felt compelled to respond to it. Literally. In April 2018, I set off on a 1900 km journey, on foot, between my two homes – Wales and Poland – with a British passport in one hand, and a Polish one in the other. (...) My goal was to ask people about home, in a journey that would take 105 days to complete”.

GO
home
polish

Franciszek Starowieyski

Divina Polonia, 1998

ołówek, papier

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MIKOŁAJA BIBERSTEINA

Franciszek Starowieyski (1930–2009) wykonał w 1998 roku obraz na zamówienie Bronisława Geremka, ówczesnego polskiego ministra spraw zagranicznych. Obraz zrealizowany w neobarokowym stylu wykorzystywał antyczny motyw porwania Europy. Jego pierwotny tytuł *Divina Polonia rapta per Europa profana* [Boska Polska porwana przez świecką Europę] został skrócony do *Divina Polonia*, aby nie wywoływać dyplomatycznej konsternacji. Monumentalna praca ze zmienionym tytułem zawisła na ścianie polskiego przedstawicielstwa przy Unii Europejskiej w Brukseli. Jest jednocześnie świadectwem polskiej polityki kulturalnej, gustu politycznych elit i eurosceptycznej postawy Starowieyskiego. Na wystawie zaprezentowano szkic do wielkoformatowego obrazu, eksponowanego w reprezentacyjnej przestrzeni budynku Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

ENG

Divina Polonia, 1998

pencil, paper

COURTESY OF MIKOŁAJ BIBERSTEIN

In 1998, Franciszek Starowieyski (1930–2009) prepared a painting commissioned by Bronisław Geremek, who was the Polish Minister of Foreign Affairs at the time. In Starowieyski's typical neo-Baroque style, the painting depicted the ancient theme of the abduction of Europa in a new context. Its initial title *Divina Polonia rapta per Europa profana* (The divine Poland abducted by the profane Europe) was shortened to *Divina Polonia* in order not to provoke diplomatic confusion. Under the changed title, the monumental painting was hung at the Permanent Representation of the Republic of Poland to the European Union in Brussels. It speaks to Polish cultural policy, the taste of political elites and Starowieyski's Eurosceptical attitude. A preparatory sketch of the composition is presented here.



Mikołaj Biberstein

Człowiek na krowie, 2020

olej, płótno

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Mikołaj Biberstein (ur. 1977) to artysta wizualny, performer, organizator wydarzeń i syn Franciszka Starowieyskiego. Jako dziesiętnastolatek Biberstein asystował ojcu przy realizacji obrazu *Divina Polonia* w Brukseli, malowanego na zamówienie polskiej służby dyplomatycznej. Ta „fucha” była dla artysty okazją do zarobku, a także do odwiedzenia miasta, w którym po raz pierwszy zobaczył dzielnicę gejowską z jej bujnym życiem nocnym. Na potrzeby wystawy w TRAFO Biberstein zrealizował sequel kompozycji ojca. Artysta queeruje motyw pracy, opowiadając o powstałym wówczas obrazie i własnym doświadczeniu sprzed ponad dwudziestu lat, odnosi się także do obecnych napięć i wojen kulturowych znajdujących swój wyraz w wyobrażeniach o liberalnej, zepsutej Europie Zachodniej.

ENG

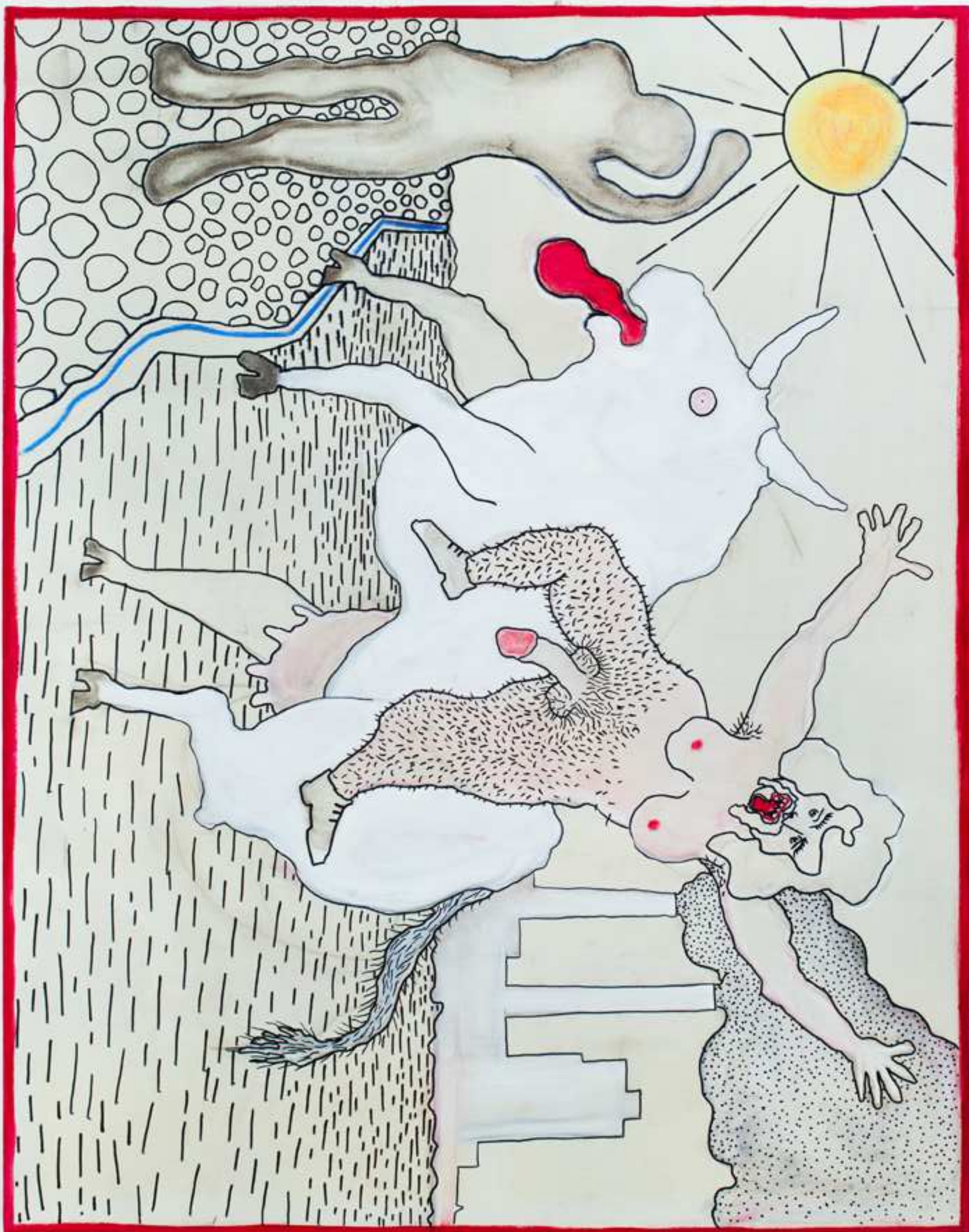
Man on a cow, 2020

oil, canvas

COURTESY OF THE ARTIST

Mikołaj Biberstein (b. 1977), a visual artist, performer and Franciszek Starowieyski's son, assisted him in Brussels in the realization of the painting *Divina Polonia*, commissioned by the Polish diplomacy. The job was also his first opportunity to visit Brussels, where where Biberstein visited a gay district with a vibrant nightlife for the first time. For the exhibition in Trafo, Biberstein made a sequel to his father's painting. He queered the theme of the work and recounted his experience from 20 years ago, while also referring to current cultural wars between the so-called liberal West and conservative East.





Die Sonne nie świeci tak jak *Słońce*
Die Sonne does not shine the same as *Słońce*
23.10.2020–29.11.2020

ARTYŚCI/ARTYSTKI / ARTISTS Apart, Mikołaj Biberstein, Karolina Breguła, Adam Chodzko, Zuzanna Czebatul, Martyna Hadyńska, Michał Iwanowski, Flo Kasearu, Kijewski/Kocur, Małgorzata Mirga-Tas, Henrike Naumann, Grażyna Monika Olszewska/Rufus, Tanja Ostojć, Marko Raat, Slavs and Tatars, Société Réaliste, Franciszek Starowieyski, Ive Tabar, Nomeda & Gediminas Urbonas

KURATOR / CURATOR Jakub Gawkowski
ARCHITEKTURA WYSTAWY / EXHIBITION DESIGN Karolina Babińska

TEKSTY / TEXTS Ieva Astahovska, Jakub Gawkowski, Izabel Galliera, Klara Kemp-Welch, Kornelia Kończal

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN Patrycja Żyżniewska

TŁUMACZENIE / TRANSLATOR Aleksandra Paszkowska

KOREKTA / PROOFREADING Paulina Bieniek, Lynn Suh

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA / EDITORIAL COOPERATION Patryk Walaszkowski

KOORDYNACJA WYSTAWY / EXHIBITION COORDINATOR Jędrzej Wijas

SERDECZNE PODZIĘKOWANIA ZECHCĄ PRZYJĄĆ / SPECIAL THANKS TO

Flóra Barkóczy, Karolina Brzezińska, Anna Ciabach, Jan Elantkowski, Mikołaj Iwański, Bogumił Kolmasiak, Błaż Lukan, Agata Smalcerz, Ivana Mihaela Žimbek, Stanisław Ruksza oraz zespół TRAFŃ

ZESPÓŁ TRAFŃSTACJISZTUKI/ TEAM OF TRAFŃ TRAFŃSTACJASZTUKI

Jan Baszak, Adam Dzidziszewski, Michał Doroszenko, Agnieszka Gapys, Dominika Głowala, Daria Grabowska, Natalia Janus-Malewska, Anna Konopka, Ada Kusiak, Natalia Laskowska, Agata Lech, Mariusz Milczarek, Marta Miszuk, Emilia Orzechowska, Grzegorz Piaseczny, Stanisław Ruksza (dyrektor), Anna Sienkiewicz, Sławomir Solarek, Katarzyna Stachera, Anna Ścisłowska, Magdalena Wawrzyniak, Jędrzej Wijas, Andrzej Witczak, Michał Wudniak.

TRAFŃ

TRAFŃSTACJASZTUKIW SZCZECINIE

WWW.TRAFŃ.ART

TRAFŃSTACJASZTUKIW SZCZECINIE

ŚW. DUCHA 4 / SZCZECIN

T: +48 91 400 00 49 / E: MAIL@TRAFŃ.ART

WWW.FACEBOOK.COM/TRAFŃ.ART



Szczecin

Trafostacja Sztuki w Szczecinie jest samorządową instytucją kultury, której organizatorem jest Gmina Miasto Szczecin.

/ Trafostacja Sztuki in Szczecin is a cultural institution financed from the municipal budget.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

/ Co-financed by the Minister of Culture and National Heritage from the Promotion of Culture Fund.



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Dofinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej.

/ Co-financed by the Foundation for Polish-German Cooperation.



Partner projektu / Project partner: Berlinerpool

Apart
Mikołaj Biberstein
Karolina Breguła
Adam Chodzko
Zuzanna Czebatul
Martyna Hadyńska
Michał Iwanowski
Flo Kasearu
Kijewski/Kocur
Małgorzata Mirga-Tas
Henrike Naumann
Grażyna Monika Olszewska/Rufus
Tanja Ostojic
Marko Raat
Slavs and Tatars
Société Réaliste
Franciszek Starowieyski
Ive Tabar
Nomedas & Gediminas Urbonas