

Opposite nr 1

MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"



JAROSŁAW LUBIAK / "Wstęp wolny dla obcokrajowców". Polityki sztuki współczesnej wobec obcych

Kartka formatu A4 umieszczona na kontuarze kasy Muzeum Sztuki zawiadamiała o cenach biletów, ponadto informowała również, że cudzoziemcy mieli wstęp wolny na aktualną wystawę czasową. Obcokrajowcy zwolnieni byli także z opłat, gdyby chcieli zwiedzić wystawę czasową i stałą, natomiast normalna cena obowiązywała ich w wypadku zwiedzania samej wystawy stałej. Poniżej informacji o biletach prezentowane było wyjaśnienie: "Dzięki pracy Jensa Haaninga 'Wstęp wolny dla obcokrajowców' w ramach wystawy 'Wrogość. Podejmowanie obcych', obcokrajowcy mają wstęp wolny (po okazaniu dokumentu tożsamości)."

Oczywiście obok kontuaru musiała znaleźć się również karteczka z podpisem, który jednoznacznie potwierdzał, że cała sytuacja jest dziełem sztuki. Pojawienie się tej karteczki odsłaniało szczególny paradoks: instytucja obwieszczała niniejszym, że sprowokowana przez Jensa Haaninga rezygnacja z części dochodów jest dziełem sztuki. Muzeum Sztuki *ex post* potwierdzało, mimo że łatwo mogło spotkać się z zarzutem niegospodarności, iż samowolna zmiana reguł funkcjonowania (reguł określonych ustawą o muzeach, ustawą o finansach publicznych oraz wewnętrznymi przepisami), była działaniem artystycznym realizowanym przez instytucję na swoim własnym ciele. Instytucja była zarówno przedmiotem i podmiotem tego działania, odpowiadając na wezwanie artysty. Jego celem nie było tylko zakwestionowanie zasad funkcjonowania Muzeum, ani też tylko odwrócenie Duchampowskiej krytyki instytucji (jako roszczącej sobie władzę do decydowania o tym, co jest sztuką, a co nie jest). Przede wszystkim była to radykalna, choć nie pozbawiona ironii, w tym autoironii, propozycja dla wystawy *Wrogość. Podejmowanie obcych* 1.

Haaning wyciągnął ostateczne artystyczne i etyczne konsekwencje z idei wystawy, zakładającej rozpoznanie, problematyzację oraz poszukiwanie form przepracowania



naszego stosunku do obcych. W jego niepozornym działaniu nie znajdziemy żadnego poruszającego wizerunku obcego, jego losów i sytuacji, znajdziemy raczej ujawnienie jego kłopotliwej natury. "...[C]zęsto obcy jest tym, który kwestionuje" - pisze Jacques Derrida, a Haaning stawia kwestię obcego przed instytucją 2. Kwestia przybiera postać pytania, które jest trywialne, ale kluczowe dla instytucjonalnej praktyki: „jak rozpoznać obcokrajowca?” lub ściślej „jak ustalić kto może prawomocnie skorzystać z bezpłatnego wstępu na wystawę?”.

Kwestionuje to od razu dobroczynny charakter daru ofiarowanego obcym przez Muzeum - nie negując wartości tego daru, wskazuje na jego poważne ograniczenia. Z jednej strony bowiem Muzeum wykonuje afirmatywny gest wobec obcokrajowców, próbując dokonać symbolicznego zadośćuczynienia za wrogość, jaka często spotyka ich w naszym kraju. Z drugiej strony gestowi temu towarzyszy biurokratyczna procedura legitymowania celem identyfikacji. Jeśli w swej najgłębszej fenomenologii to, co obce, jest tym, co niezidentyfikowane (Bernhard Wandelfels za Edmundem Husserlem mówi o źródłowej niedostępności obcego 3), to każda próba identyfikacji staje się przemocą. Tutaj jest przemocą, która przynosi wykluczenie tym obcym, którzy nie mogą wykazać się dokumentem, stwierdzającym ich obcość (już nie prawo legalnego pobytu, jak we wszelkich innych sytuacjach legitymowania) - bezpaństwowcom, nielegalnym uchodźcom, a więc obcym pozbawionym dokumentów, którymi bezpiecznie mogliby się posłużyć, żeby skorzystać z oferowanej im gościny.

Haaning dokonuje interwencji w mechanikę działania instytucji, która przynosi z jednej strony otwarcie na prawo gościnności nakazujące godne i hojne podejmowanie obcych, a z drugiej strony obnaża ograniczenia tego prawa oraz mechanizmy opresji określające istotę samej instytucjonalności. Muzeum czyni wprawdzie wszystkich obcokrajowców uprzywilejowanymi gośćmi, jednocześnie zachowuje w pełni zasadę dyskryminacyjną wobec obcości, nawet jeśli zmienia dyskryminację z negatywnej na pozytywną.

Haaning wystawia instytucję na próbę: jeśli Muzeum chce mierzyć się z kwestią stawianą przez pojawianie się obcych, to powinno ją odnieść do swojej własnej praktyki. Artysta proponuje grę instytucji sztuki z instytucją gościnności - która okazuje się nie wolna od ograniczeń. (To właśnie te ograniczenia skłoniły Derridę do przeciwstawienia zwyczajowym limitowanym prawom gościnności - "Prawa absolutnej, bezwarunkowej, hiperbolicznej gościnności" 4.) Spotykając się w trakcie konferencji prasowej z zarzutem, że w jego projekcie dyskryminacja zostaje utrzymana, Haaning odpowiada szczerze: "Tak, jesteśmy w pułapce" 5. Wpadliśmy w pułapkę, gdy próbowaliśmy przełożyć etyczny imperatyw radykalnej gościnności na praktykę instytucji, której pierwotnym mechanizmem jest skodyfikowanie zasad dostępu.

Kwestia dostępności ulega tu podwojeniu: prawo do skorzystania z daru, który "my" za pośrednictwem Muzeum Sztuki ofiarowujemy wszystkim "nieswoim", wiąże się ściśle z tym, w jaki sposób "obcy" staną się "nam" dostępni. Waldenfels w *Topografii obcego* następująco precyzuje kwestię dostępności: "Doświadczenie obcego nie mówi, że istnieje coś, co jest niedostępne, w przeciwieństwie do czegoś innego, co jest dostępne. Raczej paradoksalna charakterystyka Husserla sugeruje, że coś jest obecne, o *ile* nie jest obecne i nam umyka". A następnie dodaje: "Doświadczenie obcego, jest i pozostaje pewną postacią doświadczenia, tylko właśnie w paradoksalnej formie źródłowej niedostępności obecnej nieobecności" 6. Obcość zatem nie jest po prostu nieobecna, ale jednocześnie, jeśli się zjawia, to nie w prostocie obecności (wtedy łatwo ulegałaby wchłonięciu przez to, co swoje). Zjawia się zatem jako coś niedostępnego (w momencie gdyby stała się po prostu dostępna, przestałaby być obca). Określa to całą trudność, która musiała zostać rozwiązana w momencie, gdy odwiedzający (nie wiadomo jeszcze czy "swój" czy "obcy") zjawiał się przed kontuarem kasy Muzeum Sztuki. Znalezienie sposobu rozwiązania artysta pozostawił instytucji. Rozstrzygnięcie nie mogło być inne niż skrajnie arbitralne, częściowo niesprawiedliwe, gdyż określone przez źródłową nierozstrzygalność między tym, co swoje i obce.

Haaning dokonując interwencji instytucjonalnej, uprawia swoistą politykę, która jest pewną operacją symboliczną, ujawniającą obcość jako kwestię oraz aporię, do której dociera się przy każdej próbie rozwiązania sprawy obcego. Artysta nie proponuje rozstrzygnięć - prowokuje sytuację, w której musi się to rozstrzygnięcie w całej swojej arbitralności pojawić. Polityce *sensu stricto*, w której coraz bardziej palące staje się wynalezienie "rozwiązania" dla kwestii obcych (imigranci czy uchodźcy samym swym zjawieniem się zdają się kwestionować porządek społeczny), przeciwstawić można politykę sztuki umieszczającą nas w samym sercu aporii. To oddalenie od *stricte* politycznych projektów określałoby radykalizm polityki sztuki Haaninga.

Można powiedzieć, że radykalizm ten jest również określony przez sposób, w jaki projekt artysty podejmuje kwestię wyobcowania. Wyobcowanie, którego efekt najpełniej został opracowany i wykorzystany przez Bertolda Brechta, można widzieć jako jeden z kluczowych wyznaczników awangardy. Przy czym Brechtowskie wyobcowanie (*Verfremdung*) miało być odpowiedzią i przeciwdziałaniem na to, co Karol Marks określił mianem alienacji (*Entfremdung*). Awangardowe wyobcowanie miało w istocie dokonywać dezalienacji swoich odbiorców przez konfrontowanie ich z sytuacją, w jakiej się znajdują.

Można powiedzieć, że interwencja instytucjonalna zaproponowana przez Haaninga stanowi kolejne użycie takiej strategii, choć w szczególny sposób. Odwrócenie dyskryminacji na pozytywną, jak i wszystkie implikacje związane z praktyczną realizacją, ujawniają, w jaki sposób sytuacja obcych jest określona przez ich uprzedmiotowienie w

dyskursie, który wytwarzają względem nich gospodarze. Zatem to uprzedmiotwienie obcych jest głównym elementem ich wyobcowania. Można powiedzieć, że ich obcość nie wynika z cech własnych tych, którzy przybywają, a raczej z uprzedmiotwienia, które powoduje, że zdają się oni nie mieć żadnych cech wspólnych z "nami" podmiotami (co wiąże się z szerszą kwestią współczesnej ekonomii i podziału pracy oraz wytwarzaną przez nie imigracją, uchodźstwem z jednej strony, a turystyką z drugiej).

Wyobcowanie w projekcie Haaninga zrealizowanym przez Muzeum Sztuki przybiera również postać instytucjonalnej procedury - odwiedzający musi udokumentować swoją obcość, musi zatem uprzedmiotwić się w dyskursie instytucji. Symboliczny dar, jaki otrzymuje od instytucji, przesądza o tym, że jest to odwrócenie rzeczywistego wyobcowania, z jakim spotykają się przybysze. Odwrócenie, ale nie zniesienie. Haaning obnaża mechanizm alienacji, ale w jego projekcie nie ma nic, co w jakikolwiek sposób próbowałoby zmienić sytuację któregokolwiek obcego. To przesądza o radykalizmie jego polityki sztuki; jej działanie jest konkretne (stanowi interwencję w zasady funkcjonowania określonej instytucji), jest także technicznie skuteczne (instytucja autentycznie umożliwia bezpłatny wstęp), ale wycofuje się przed powszechną efektywnością (nie projektuje praw ogólnych, które miałyby dotyczyć wszystkich). Powszechna efektywność nie jest tutaj osiągnana nawet przez nadanie działaniu wymiaru symbolicznego. Tego rodzaju wycofanie odróżnia działanie Haaninga od działań innych artystów.

Joanna Rajkowska również przygotowuje interwencje w bardzo określony sposób, konfrontując się z konkretnym kontekstem, w którym zamierza działać. Tak było w przypadku projektu Minaret. Propozycja przekształcenia jednego z kominów w Poznaniu w wieżę minaretu spotkała się z żywą reakcją i została zablokowana decyzją władz sprawujących konserwatorski i architektoniczny nadzór nad przestrzenią. Argumentem było stwierdzenie, że jest to forma "kulturowo obca" i z tego względu nie może pojawić się w pejzażu miejskim Poznania. Uzasadnienie odrzucenia projektu w pełni odsłania strategię wyobcowania, którą Rajkowska w nim zastosowała. Wyobcowanie mniejszościowej grupy (w tym wypadku religijnej) nie może zostać zmniejszone ani zniesione inaczej niż przez wyobcowanie większości. Innymi słowy, nasz pejzaż musi stać się nam kulturowo obcy, aby mógł stać się mniej obcy dla mieszkających wśród nas. Wyobcowanie zaproponowane przez działanie artystki ma zatem przyczyniać się do dezalienacji muzułmańskiej mniejszości.

Przebudowa wieży w minaret miała być gestem symbolicznym, nie byłaby to bowiem część meczetu, lecz jedynie forma architektoniczna. Miała to być zatem symboliczna interwencja, mająca na celu uczynienie znaku. Znaku obecności - za pomocą którego nastąpiłoby udostępnienie tego, co niedostępne. To, co kulturowo obce,



zostałyby włączone dzięki własnym formom wyrazu, włączone (jako obce) w nasz swojski krajobraz. Takie włączenie nie oznaczałoby asymilacji, lecz raczej przyznanie prawa pobytu - prawa do obecności temu, czego nieobecność jest ideologicznym założeniem. Określające fenomenologię obcego sformułowanie Waldenfelsa o "obecnej nieobecności" znajdowałoby tu paradoksalnie dosłowne spełnienie.

Joanna Rajkowska nie porzeka jednak na stworzeniu i przedstawieniu projektu oraz na konsumowaniu owoców jego odrzucenia - tak wyglądałaby radykalna polityka sztuki. Przemieszcza się ona ku polityce *sensu stricto*, nawet jeśli polityka ta miałaby prowadzić do realizacji jednego symbolicznego gestu. Odpowiedzią na niedopuszczenie projektu do realizacji jest rozpoczęcie kampanii na rzecz tejże realizacji. W skład kampanii wchodziły działania edukacyjne, *performance*, akcje społeczne. Ukonstytuowało się także zbiorowe ciało zaangażowane w realizację - Kolektyw Minaret. Udział w wystawie *Wrogościnnosc. Podejmowanie obcych* stał się kolejnym działaniem Kolektywu. Muzeum Sztuki jako instytucja publiczna, jedna z sal wystawowych jako przestrzeń publiczna stały się miejscem, w którym Minaret mógł zaistnieć, mógł się uobecnić w postaci, która być może jest dużo silniejsza niż faktycznie zrealizowany obiekt. Kolektyw Minaret zaprezentował nie tylko sam projekt i wizualizacje przebudowy wieży, ukazane zostało również całe zdarzenie, którego stał się przyczyną.

Instalacja specyficzna zrealizowana przez Kolektyw Minaret była "historią o minarecie, który nie powstał". Uzyskał on zatem status obiektu fikcji czy nawet obiektu fantazmatycznego, którego oddziaływanie przestaje zależeć od fizycznej obecności. Nawet jeśli obiekt nie zostanie zrealizowany, to i tak stał się on już niematerialnym, niewidzialnym, nieistniejącym "ciałem obcym" naszej zbiorowej świadomości. Minaret staje się zatem znakiem wykluczenia obcości jako takiej, choć nie przestaje być znakiem odmowy prawa do jawnej, publicznej obecności muzułmanów.

Wprowadzenie tego, co obce, w przestrzeń symboliczną, które w istocie już się dokonało, stanowi szczególne wykorzystanie wyobcowania. Zupełnie przeciwnym przykładem może być *Collision Zone* Gasta Bouscheta i Nadine Hilbert. Zanim praca ta pojawiła się na wystawie *Wrogościnnosc. Podejmowanie obcych*, była prezentowana w Pawilonie Luksemburskim na Biennale w Wenecji w 2009 roku.

Dziesięciokanałowa instalacja wideo rozprzestrzeniająca się na pięć sal wytycza prawdziwą strefę zderzenia w obrębie wystawy. Zderzenie jest też podstawowym mechanizmem jej oddziaływania, ale też określa jej znaczenie. Tytułowa „strefa zderzenia” jest pojęciem zaczerpniętym z geologii, nazywającym zjawiska, jakie powstają na styku płyt tektonicznych. Artyści odnoszą to w szczególności do napierania płyty afrykańskiej na europejską, skutkiem czego w nieokreślonej przyszłości ma dojść do połączenia obu kontynentów. To zjawisko stanowi metaforę obecnej sytuacji, w której

Morze Śródziemne stało się najsilniej strzeżoną morską granicą świata z powodu fali afrykańskich uchodźców, usiłujących przedostać się do Europy. Materiał filmowy został nakręcony w okolicach Gibraltaru.

Wszystkie filmy prezentowane w dziesięciu projekcjach mają ciemnoniebieską monochromatyczną tonację i emitowane są na ciemnoszare ściany. Skutkiem tego pięć sal zamienia się w mroczną czeluść słabo rozświetlaną ciemnymi obrazami, na których widoczne są ponure sceny przedstawiające opustoszałe przedmieścia, postindustrialny pejzaż, zdewastowany krajobraz naturalny, samotne postacie ludzkie zastygłe w beznadziei, zbliżenia zwierząt, dokumentacje procesów meteorologicznych. Częstym motywem jest obraz helikoptera patrolowego, unoszącego się nad ziemskim padółem. Nastrój stworzony przez retorykę obrazów potęgowany jest głęboko poruszającą, niesamowitą ścieżką dźwiękową.

Instalacja Gasta Bouscheta i Nadine Hilbert wykorzystuje moce współczesnej spektakularnej technologii, by poddać widzów efektowi wyobcowania. To najzupełniej klasycznie skonstruowany efekt, którego celem jest wybicie widzów z uczucia zadomowienia w sobie, swojej tożsamości i swoim świecie. Doświadczenie wyobcowania, na jakie zostają wystawieni widzowie, ma stanowić przeżycie na tyle silne, żeby mogło oddziaływać na świadomość odbiorców. W sposób właściwy klasycznej awangardzie estetyczne środki mogą i mają wywoływać efekty polityczne. Estetyczna przemoc jest narzędziem polityki sztuki, włączającej się w działania na rzecz zmiany sytuacji obcych, czy szerzej, nawet tego, co obce.

Zaangażowanie Bouscheta i Hilbert podziela Krzysztof Wodiczko. W jego projekcie występuje równie podobny wątek jak u Rajkowskiej, mianowicie konieczność samowyobcowania podmiotów, aby mogła zostać przełamana alienacja obcych wywołana ich uprzedmiotowieniem. Wodiczko wyciąga daleko idące konsekwencje z przekonania o tej konieczności. Jego projekt znajduje się na przeciwległym biegunie w stosunku do projektu Haaninga. Jest to praca polityczna *sensu stricto*, stanowi bowiem konkretną propozycję urzędnika rzeczywistości, która jednocześnie może obowiązywać powszechnie.

Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w "miasto uciezki" Wodiczko stanowiła ekspozycyjne rozwinięcie jego projektu przedstawionego pierwotnie w formie artykułu *Miejsce pamięci ofiar 11 września (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w "miasto uciezki")* 7. Tekst ten wraz z dwoma komentarzami został ujęty w formę niewielkiej książki, którą widzowie otrzymywali w darze 8. Książce spełniającej tu funkcję dzieła, czy też raczej nośnika idei będącej dziełem, towarzyszyły wizualizacje ilustrujące proponowane przez artystę rozwiązanie.

Esej Wodiczki stanowi, technicznie rzecz biorąc, projekt upamiętnienia Ofiar 11 Września; w istocie jest to przenikliwa analiza współczesnej sytuacji politycznej oraz bardzo odważna propozycja odpowiedzi na aktualną kondycję świata. Wodiczko odwołuje się do biblijnego przykładu "miast uciezki" oraz do jego interpretacji dokonanej przez Emanuela Lévinasa. Proponuje, aby Nowy Jork - a za jego przykładem i inne miasta w USA i UE - przekształcić w miejsca, gdzie mogliby znaleźć bezpieczne schronienie i przyjazną gościnę współcześni uciekinierzy: uchodźcy albo imigranci.

Nie tylko jednak formułuje on pewną etycznie motywowaną utopijną propozycję, ale, co więcej, przedstawia również konkretne, wręcz techniczne rozwiązania, które pozwoliłyby na realizację tej propozycji. Wodiczko prezentuje projekt czegoś, co za Agambenem i Foucaultem można by nazwać "urządzeniem" 9. Jeśli urządzenie działa przede wszystkim przez wytwarzanie podmiotów i jeśli można stwierdzić, że urządzeniem jest mechaniką upodmiotowienia funkcjonującą w konkretnym społeczeństwie (dlatego było ono narzędziem władzy, ale też po przechwyceniu mogło stać się instrumentem wyzwolenia), to Miejsce Pamięci Ofiar 11 Września ma być urządzeniem wytwarzania innego rodzaju podmiotowości, w której obcy nie będą skazani na wyniszczającą ich alienację.

W projekcie Krzysztofa Wodiczki wielki glob Miejsca Pamięci Ofiar 11 Września ma unosić się na wodach portu nowojorskiego, stanowiąc swoiste uzupełnienie dla Statuy Wolności oraz Ellis Island, gdzie swojego czasu przyjmowani byli emigranci przybywający z Europy. Umieszczenie na wodzie oznacza radykalne zdeterytorializowanie, a jednocześnie symboliczne i faktyczne połączenie z globalną sytuacją. Na program Miejsca Pamięci składa się siedem komponentów, z których dwa poświęcone są celom badawczym (zaplecze techniczne umożliwiające prowadzenie badań oraz wymiany informacji i myśli, sala monitoringu umożliwiającą obserwację rozwoju sytuacji w miejscach zapalnych), dwa - organizacyjnym (centrum informacyjne koordynujące działalność oraz współpracę osób i organizacji zainteresowanych zmianą porządku światowego, centrum miejskie współtworzące sieć organizacji na terenie Nowego Jorku, które realizują podobne działania jak Miejsce Pamięci), następne dwa - udzielaniu pomocy (wsparcia prawnego, materialnego i politycznego dla potrzebujących, przede wszystkim imigrantów) oraz promocji (centrum medialne) i wreszcie - celom politycznym (*agon* 10). Najistotniejszą częścią całego projektu jest forum czy agora - arena, na której odmienne światopoglądy, przekonania, koncepcje mogą zostać wyrażone i wejść ze sobą w żywy, namiętny spór. W propozycji Wodiczki demokratyczny *agon* uzyskuje kształt, który może zostać wcielony w życie. Program Miejsca Pamięci pokazuje wyraźnie, że praca pamięci, jaka ma w nim być wykonywana, nie jest melancholijnym przeżywaniem

utraty, lecz afirmatywnym przekształcaniem życia, aby tragiczne wydarzenia, którym monument ten jest poświęcony, nigdy i nigdzie się nie powtórzyły.

Miejsce Pamięci Ofiar 11 Września Wodiczki jest projektem dedykowanym bardzo konkretnej sytuacji i miejscu, jednocześnie jednak można go potraktować jako model dla rozwiązań, które mogłyby być zastosowane w innych miastach bogatych krajów Północy, mogłyby zostać użyte powszechnie. Artystyczna wizja uzyskuje tu bezpośrednio polityczny wymiar, a artysta przyjmując odpowiedzialność za sytuację społeczną, przyjmuje funkcję polityka. Tworzenie sztuki staje się uprawianiem polityki *sensu stricto*. A jej cel wydaje się dosyć prosty - chodzi o to, aby obcokrajowcy mieli wstęp wolny do każdego kraju, bez żadnych ograniczeń.

Przypisy

1 Wystawę *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych*, której kuratorami byli Kamil Kuskowski i Jarosław Lubiak, a producentami Miasto Dialogu i Muzeum Sztuki, prezentowano w Muzeum Sztuki - ms w dniach od 17 września do 17 października 2010. Udział w niej wzięli: Monica Bonvicini, Gast Bouschet & Nadine Hilbert, Alexandra Croitoru, Jens Haaning, Agnieszka Kalinowska, Kolektyw Minaret, Adrian Paci, Joanna Rajkowska, Doris Salcedo, Société Réaliste, Krzysztof Wodiczko.

2 J. Derrida, *Foreigners Question: Coming from Abroad/from the Foreigner*, [w:] *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, przeł. R. Bowlby, S. Ca. 2000, s. 5.

3 B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 21.

4 Derrida, *Of Hospitality...*, *op. cit.*, s. 75.

5 Konferencja prasowa towarzysząca otwarciu wystawy *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09.2010.

6 Waldenfels, *Topografia obcego...*, *op. cit.*, s. 26, 27.

7 K. Wodiczko, *Miejsce Pamięci Ofiar 11 września. (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w "miasto ucieczki")*, przeł. M. Wilczyński, "Artium Quaestiones", t. 19, s. 243-280.

8 K. Wodiczko, *Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w "miasto ucieczki"*, red. J. Lubiak, Łódź 2010.

9 G. Agamben, *Czym jest urządzenie?*, przeł. J. Majmurek, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.

10 Wodiczko odwołuje się do projektu demokracji agonicznej autorstwa Chantal Mouffe.



Kluczowym elementem jej koncepcji jest "wspólna przestrzeń symboliczna", którą myślicielka określa w swoich pismach, odwołując się, za Hannah Arendt, do greckiego pojęcia, oznaczającego m.in. zgromadzenie, zawody sportowe, walkę, spór.

Demokratyczna wspólna przestrzeń ma być zdaniem Mouffe właśnie takim agonem: miejscem rywalizacji, starcia pretendentów - miejscem, w którym różne opinie, głosy, wartości rywalizują ze sobą na równych prawach, a zwycięża silniejszy. Demokracja agoniczna oparta miałaby być na rywalizacji i walce, ale prowadzonymi z poszanowaniem wspólnych zasad. Por. Ch. Mouffe, *For an Agonistic Public Sphere*, [w:]

Documenta11_Platform1: Democracy Unrealized, red. O. Enwezor et. al., H. Cantz, Ostfildern-Ruit 2002; Ch. Mouffe, *Polityczność*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008.

Jarosław Lubiak / "Foreigners free": policies of contemporary art towards strangers

Art can be seen as a particularly significant means of dealing with the question of strangeness or the situation of strangers (refugees, immigrants etc.). Artists themselves have to be strange to their own societies and contemporary art employs many practices of estrangement. It is a sort of dialectic tool supposed to propose ways of reversing alienation to which individuals are subjugated by contemporary economical, cultural and social processes. If strangers are, by definition, condemned to a particular kind of alienation (however still motivated culturally, socially and economically), it is estrangement that provides a strategy of reaction against this state. Therefore it is of fundamental importance to a policy of art that allows it to be a significant participant in the public domain. In my paper I discuss some examples of estrangement strategies applied by contemporary artists.

