

SPIS TREŚCI

JAROSŁAW SUCHAN	Słowo wstępne	_____	s— 13
TOMASZ ZAŁUSKI	Skuteczność przepracowana	_____	s— 19

CZĘŚĆ 01. PO PIERWSZE, KREUJ!
**SZTUKA A NOWE SPOSOBY
PRACY I PRODUKCJI**

MIKOŁAJ RATAJCZAK	Sztuka i praca. Od ekonomii politycznej produkcji artystycznej do krytycznej filozofii współczesnych form pracy	_____	s— 32
JAN SOWA	Poza zasadą skuteczności	_____	s— 56
ŁUKASZ BIAŁKOWSKI	Stłuc niewidzialną szybę	_____	s— 78
Z MIKOŁAJEM IWAŃSKIM ROZMAWIA TOMASZ ZAŁUSKI	Jak świadomie obsługiwać fantazmaty peryferyjnego rynku sztuki?	_____	s— 96

**CZĘŚĆ 02. DIZAJN — STOSOWANA
SZTUKA SPOŁECZNA?**

ADAM DZIDOWSKI	Design i architektura, czyli o estetyce skuteczności	_____	s— 118
MONIKA ROSIŃSKA	Dizajn, partycypacja, zmiana społeczna O skuteczności w projektowaniu relacji międzyludzkich	_____	s— 138
WOJTEK MOĆKO	Co z tą krytycznością? Oddziaływanie i skuteczność dizajnu jako języka krytyki	_____	s— 154

SPIS TREŚCI

CZĘŚĆ 03. CO TO ZNACZY I CO Z TEGO WYNIKA, ŻE SZTUKA „DZIAŁA POLITYCZNIE”?

Z JOANNĄ WARSZĄ ROZMAWIA TOMASZ ZAŁUSKI	Konflikt i mediacja _____	s— 178
ADAM OSTOLSKI	Sztuka jako polityka prowadzona innymi środkami _____	s— 202
EWA MAJEWSKA	Czy istnieje sztuka apolityczna? Uwagi o politycznym skutku sztuki, kolektywności i partycypacji _____	s— 218
ROMAN DZIADKIEWICZ	Miłość — Wolność — Równość _____	s— 240

CZĘŚĆ 04. BUNT MIAST, BUNT SZTUKI?
**AKTYWIZM, SAMOORGANIZACJA,
PARTYCYPACJA, WSPÓLNOTA**

JOANNA ERBEL	Sztuka w przestrzeni publicznej a prawo do miasta _____	s— 268
Z MARCINEM POLAKIEM ROZMAWIA TOMASZ ZAŁUSKI	Trudne miasto _____	s— 296
ALEKSANDRA JACH	Ekologie w praktyce _____	s— 318
Z RAFAŁEM JAKUBOWICZEM ROZMAWIA TOMASZ ZAŁUSKI	Szkoła aktywizmu _____	s— 332

SPIS TREŚCI

**CZĘŚĆ 05. CZY SOJUSZ SZTUKI I NAUKI
JEST MOŻLIWY?**
**WOKÓŁ IDEI ARTYSTYCZNEJ
PRODUKCJI WIEDZY**

EDWIN BENDYK	Sztuka i nauka: konflikt czy symbioza? _____	s— 364
MARCIN ZARÓD	Krucze zależności, niepewne sojusze Między sztuką, nauką a techniką _____	s— 376
ZBIGNIEW OKSIUTA	Praca w skali 1:1 _____	s— 396

**CZĘŚĆ 06. WŁADZA REALNA CZY
SYMBOLICZNA?**
**INSTYTUCJA ARTYSTYCZNA
JAKO NARZĘDZIE ZMIANY
SPOŁECZNEJ**

MAŁGORZATA LUDWISIAK	Skuteczność jest gdzie indziej Od konfliktu do afektywnej wspólnoty _____	s— 412
ANETA ROSTKOWSKA	Instytucjonalne ramowanie aktywizmu _____	s— 426
AGNIESZKA ZIĘTEK	Krytyczne, zaangażowane, otwarte? Działania artystyczne i instytucje sztuki wobec otoczenia społecznego _____	s— 444

Czy sztuka może być „skuteczna”? Na ile może ona dziś oddziaływać na rzeczywistość pozaartystyczną, aktywnie włączać się w praktyki kulturowe, ekonomiczne, społeczne i polityczne? Na czym polega jej skuteczność w różnych domach, w jakich daje się dostrzec jej oddziaływanie? Jeśli zaś działaniom artystycznym brak tego rodzaju skuteczności, to co należy zrobić, aby ją zyskały?

Aby móc rozstrzygnąć te kwestie, trzeba najpierw uściślić, co właściwie kryje się pod pojęciem skuteczności sztuki. Odsyła ono niewątpliwie do etosu zmiany rzeczywistości i potrzeby aktywnego udziału w życiu społecznym, definiujących wiele współczesnych idei oraz praktyk artystycznych. Przywołuje też spory o to, czy sztuka jako „inne miejsce” w przestrzeni społecznej, jest w stanie kształtować tę przestrzeń — a jeśli tak, to za pomocą jakich narzędzi, w jakim zakresie i w oparciu o jakie wartości. „Skuteczność sztuki” może więc być emblematem dążenia do instrumentalizacji praktyk artystycznych, do podporządkowania ich służbie zewnętrznym celom społecznym czy politycznym, przy jednoczesnym odrzuceniu autonomii pola sztuki i wartości, konstytuujących jego specyfikę. Może też jednak oznaczać zachowanie tej symbolicznej autonomii jako swego rodzaju „laboratorium”, w którym powstają różne eksperymentalne „wynalazki”, dające się potencjalnie, w niebezpośredni i złożony sposób, przeszczepiać na szerszy grunt społeczny. Kolejną linię podziału wyznacza opozycja pomiędzy działaniem realnym i działaniem symbolicznym. Powraca dziś bowiem przekonanie, że praktyki artystyczne są w stanie doprowadzić do realnych zmian kulturowych, społecznych czy politycznych, jakkolwiek raczej w mikroskali. Odmienny pogląd zakłada, że jeśli sztuka ma jakąkolwiek skuteczność, to może ona jedynie

polegać na ujawnianiu i nagłaśnianiu pewnych problemów, wprowadzaniu ich do dyskursu publicznego. Zmiana, do jakiej zdolna jest sztuka, ograniczałaby się wówczas do przekształceń symbolicznych imaginariów społecznych. Jeszcze bardziej sceptyczne głosy wskazują, że sztuka nie jest zdolna do jakiegokolwiek zmiany — ani w sferze realnej, ani symbolicznej — może jedynie tworzyć jej wizję, a w ten sposób dawać marginalne świadectwo oporu względem hegemonicznego porządku społecznego i podtrzymywać samo pragnienie jego podważenia. Spór dotyczy też tego, jakiej „sprawie” właściwie służą, świadomie i nieświadomie, praktyki artystyczne. Obok koncepcji przypisujących sztuce szeroko rozumiane wartości emancypacyjne i poszukujących jej skuteczności na polu ich urzeczywistniania, pojawiają się również takie, które dowodzą, że narzędzia i wartości artystyczne są dziś z powodzeniem wykorzystywane po „drugiej stronie barykady”, w służbie mechanizmów władzy, kontroli i eksploatacji — i że właśnie tam sztuka bywa zadziwiająco skuteczna. Sama kategoria „skuteczności”, odnoszona do praktyk artystycznych, jawi się w tym kontekście jako wysoce podejrzana, nazbyt silnie kojarzy się bowiem z kryteriami produktywności, efektywności i wymierności — z kapitalistycznymi wartościami, narzucanymi biopolitycznie wszystkim sferom życia.

Wszystkie te zagadnienia, w różnych ujęciach i konfiguracjach, pojawiają się w tekstach składających się na niniejszą książkę. Chciałbym pokrótce przedstawić jej genezę. W kwietniu i maju 2011 roku Muzeum Sztuki w Łodzi prezentowało projekt *Konstrukcja w procesie 1981 — wspólnota, która nadeszła?*, kuratorowany przez Aleksandrę Jach i Annę Saciuk-Gąsowską. Dotyczył on artystycznych i społeczno-politycznych aspektów wydarzenia, jakim była tzw. „pierwsza” *Konstrukcja w procesie* z 1981 roku — międzynarodowa wystawa sztuki, zorganizowana w Łodzi dzięki sojuszowi neoawangardy artystycznej, NSZZ Solidarność, środowisk robotniczych oraz władz miasta. Inicjatorzy *Konstrukcji* odwoływali się do tradycji polskiej awangardy konstruktywistycznej, w szczególności do idei sztuki jako narzędzia kształtowania procesów społeczno-politycznych. Pytanie o historyczny wymiar tej idei, a także jej aktualny potencjał stało się przewodnim wątkiem projektu prezentowanego w Muzeum Sztuki: wystawy oraz towarzyszącego jej sympozjum. Obok paneli dyskusyjnych o tematyce historycznej, odbył się wtedy panel *Skuteczność sztuki*, w trakcie którego rozmawialiśmy

o współczesnych próbach oddziaływania za pomocą sztuki na sferę kulturową, ekonomiczną i społeczno-polityczną⁰¹.

Żywy oddźwięk, z jakim spotkały się głosy i prezentacje uczestników panelu, stał się istotnym bodźcem do rozwinięcia i pogłębienia refleksji nad poruszonymi wówczas zagadnieniami. W tym celu Muzeum Sztuki w Łodzi zorganizowało cykl spotkań: wykładów, prezentacji i dyskusji, które pod wspólnym tytułem *Skuteczność sztuki* odbywały się od października 2012 roku do maja 2013 roku. Tym razem postanowiliśmy rozbić ogólne pytanie o „skuteczność sztuki” na szereg bardziej szczegółowych, powiązanych ze sobą kwestii, i przyjrzeć się działaniom artystycznym w takich kontekstach, jak przemiany kapitalistycznych mechanizmów ekonomiczno-gospodarczych; polityczność praktyk kulturowych; społeczne wartości dizajnu; aktywizm obywatelski i ruchy miejskie; współpraca sztuki i nauki; zadania i sposoby funkcjonowania instytucji artystycznych. Szczególnie interesowały nas praktyki realizowane na gruncie polskim, choć, oczywiście, w trakcie spotkań pojawiły się też odniesienia, zestawienia i porównania z analogicznymi zjawiskami z innych krajów.

Istotą projektu było to, aby w sposób zaangażowany, a jednocześnie realistyczny i krytyczny zdefiniować oraz — co najistotniejsze — ocenić skuteczność, jaką na tych różnych polach mają bądź przynajmniej mogą mieć współczesne praktyki artystyczne. Chodziło również o to, aby wskazać, jakie warunki muszą być spełnione, żeby sztuka mogła zyskać lub zwiększyć swą skuteczność tam, gdzie jej działania nie odnosiły, jak dotąd, efektów. Jeśli bowiem chcemy, aby „skuteczność sztuki” była czymś więcej niż jedną z przemijających mód, ideologii lub mitologii świata sztuki, tego rodzaju krytyczny namysł jest konieczny. Jest on też niezbędny do tego, aby wygenerować impuls dla dalszego rozwoju tych praktyk artystycznych, których celem — lub jednym z celów — jest oddziaływanie na rzeczywistość pozaartystyczną i kształtowanie naszego bycia wspólnie.

Chodziło więc o **przepracowanie** skuteczności sztuki: spojrzenie wstecz, analizę konkretnych praktyk i sprawdzenie, które z nich faktycznie „zadziałały”, a które nie, jakie czynniki wpłynęły na ich powodzenie lub porażkę, a także — co udało się, a czego nie udało się dzięki nim osiągnąć. Wnioski z takiej konfrontacji miałyby posłużyć do przekształcenia

01. Panel *Skuteczność sztuki*, w ramach sympozjum *Konstrukcja w procesie 1981 — wspólnota, która nadeszła?*, Muzeum Sztuki w Łodzi (ms²), 27.05.2011. Uczestnicy: Paweł Kowzan, Paweł Mościcki, Marcin Polak, Jan Sowa. Moderator: Tomasz Załuski.

i aktualizacji sposobu, w jaki pojmujemy skuteczność praktyk artystycznych. Mogłyby przyczynić się do sformułowania nowych postulatów, dotyczących strategii skutecznego działania, jak również skłonić nas do przemyślenia samej kategorii „skuteczności”, zbadania jej implikacji, a nawet jej zakwestionowania i podjęcia próby uchwycenia tego, do czego ma się ona odnosić, za pomocą innych pojęć — bardziej adekwatnych, poręcznych lub... skutecznych w działaniu. Należy przy tym pamiętać, że przepracowywanie, które wchodzi tu w grę, dokonuje się już na poziomie samych praktyk artystycznych, w immanentnym procesie uczenia się, zdobywania i wykorzystywania kolejnych doświadczeń. Idzie o to, by proces ten rozpoznać i aktywnie go stymulować.

Oprócz cyklu paneli dyskusyjnych, projekt od początku obejmował ideę stworzenia monograficznej publikacji książkowej. Panele miały służyć konfrontacji wielości perspektyw, głosów i narracji, łączyły też w sobie elementy konferencji naukowej, seminarium badawczego i popularnych spotkań, upowszechniających i uspołeczniających wiedzę. Żywy tok dyskusji, czasami meandrycznej, niekonkluzywnej, stawiającej opór moderacji, pozwalał na wstępne rozpoznanie i eksplorację stawianych problemów. Pogłębiony i bardziej metodyczny wyraz znalazły one w powstałych później tekstach, zebranych w tej właśnie książce.

Nie wszyscy autorzy i autorki tekstów uczestniczyli w pierwotnych spotkaniach. Niektóre teksty powstały na osobne zaproszenie — poruszają one kwestie, których zabrakło w naszych dyskusjach lub nie były w nich wystarczająco dobrze wyeksponowane. Prezentowane materiały mają zmienny format: obok artykułów naukowych, oferujących analizy prowadzone za pomocą rozmaitych narzędzi teoretycznych, w książce są też wywiady oraz wypowiedzi artystów, łączące w sobie różne gatunki dyskursywne.

Struktura książki odzwierciedla — z pewnymi modyfikacjami — strukturę cyklu spotkań, przede wszystkim za sprawą podziału na sześć tematycznych części. Podział ten ma jednak charakter umowny o tyle, o ile tytułowe zagadnienie danej części może również powracać w tle rozważań nad pozostałymi kwestiami. W efekcie, każda część rekonstruuje i z nieco innej perspektywy konkretyzuje całą sieć zagadnień, która składa się tu na problematykę skuteczności sztuki. Oznacza to również, że

przyjęty porządek prezentacji jest tylko jednym z możliwych, a poszczególne części, choć ponumerowane, mogą być właściwie czytane w dowolnej kolejności. Każda z części jest poprzedzona krótkim wprowadzeniem — opracowałem je w taki sposób, aby stworzyć ramowy kontekst dla poruszanej tam tematyki i sformułować wiodące pytania.

Część otwierająca tom, zatytułowana: **Po pierwsze, kreuj! Sztuka a nowe sposoby pracy i produkcji**, dotyczy relacji między twórczością artystyczną i mechanizmami ekonomiczno-społecznymi współczesnego kapitalizmu. W zawartych tam analizach pojawiają się, z jednej strony, zagadnienia twórczego, „kreatywnego” aspektu nowych form pracy i produkcji, z drugiej zaś strony, rozważana jest celowość i konsekwencje ujęcia sztuki w kategoriach pracy i aktywności produkcyjnej. Kluczową kwestią pozostaje to, co sztuka — także w swym wymiarze instytucjonalnym — jest w stanie zdziałać w polu mechanizmów produkcyjnych i rynkowych: czy podlega im bez reszty, czy też jest w stanie stworzyć dla nich alternatywę i pracować na rzecz jej urzeczywistnienia.

Część druga, **Dizajn — stosowana sztuka społeczna?**, dotyczy formatywnego potencjału współczesnego dizajnu, czyli tego, jak odpowiednio zaprojektowane przestrzenie i przedmioty, wśród których rozgrywa się życie codzienne, są w stanie oddziaływać na ludzkie sposoby działania i kształtować relacje społeczne. Najistotniejsze jest tu pytanie o to, jakie wartości urzeczywistnia dizajn — czy pozostaje sferą, w której prymat wiodą ekonomia, produktywność i zysk, czy też może przybierać formy alternatywne: społeczne, partycypacyjne, krytyczne. W tekstach, składających się na ten blok, pojawiają się analizy i oceny projektów, które mają na celu kształtowanie relacji międzyludzkich, w tym stymulowanie współpracy, czy to na polu produkcji kreatywnej, czy w sferze współżycia w lokalnych wspólnotach. Badane są też złożone związki dizajnu ze sztuką i estetyką.

Tematem części trzeciej, zatytułowanej: **Co to znaczy i co z tego wynika, że sztuka „działa politycznie”?**, są różne sposoby pojmowania i urzeczywistniania politycznego potencjału praktyk artystycznych. Polityczność sztuki, oscylująca pomiędzy modelem antagonistycznym i mediacyjnym, zostaje nakreślona na przykładach samych praktyk twórczych, w perspektywie praktyk kuratorskich, a także z punktu

W takim samym stopniu odbiegał od powszechnego wyobrażenia o publicznych monumentach, jak jego pierwowzór odbiegał od społecznej normy. Już w chwili odsłonięcia wzbudził wiele kontrowersji. Protestowali zwłaszcza mieszkańcy Pragi, obawiający się utożsamiania ich dzielnicy z problemem alkoholizmu. Tak jak palma, *Pan Guma* początkowo został potraktowany jako nadmiarowy, niestosowny i niegodny pojawienia się w przestrzeni publicznej. Następnie, podobnie jak palma został oswojony — świadczy o tym choćby fakt, iż zimą na głowę stojącego w śniegu *Gumy* ktoś z lokalnych mieszkańców założył puchowy kaptur.

Pan Guma jest pomnikiem nietypowym również o tyle, o ile pokazuje, że nie każda forma pomnika jest tożsama z demonstracją władzy. Henri Lefebvre, krytykując pomniki, pisze, że „pomnik jest z konieczności represyjny. Jest sposobem umiejscowienia się władzy (kościelnej, państwowej, akademickiej). Każda przestrzeń wokół pomnika jest skolonizowana i opresyjna. Wielkie pomniki zostały postawione ku czci zwycięzców i potężnych²⁷. Są one z definicji reprezentacjami władzy. Jako że większości takich pomników nie daje się „zamieszkać”, narzucają one swym odbiorcom postawę pasywną. Pogłębia to poczucie izolacji i wykluczenia u grup, które nie mają oficjalnego prawa do obecności w przestrzeni publicznej. Jednocześnie Lefebvre docenia integracyjną funkcję pomników. Przykład *Gumy* pokazuje, że możliwe jest stworzenie pomnika, który będzie łączył ludzi, ale nie będzie dominował nad przestrzenią wokół.

Projekt Althamera prezentuje zupełnie inny sposób myślenia o oficjalnej obecności w przestrzeni publicznej. *Pan Guma* to nie tylko pomnik alkoholika — osoby wykluczonej z prawa do publicznej obecności w mieście. To również pomnik, który jest zaprzeczeniem monumentalności. Stoi na poziomie ulicy, jest wzrostu przeciętnego mieszkańca, więc jest łatwo dostępny, a dzięki sprężynie rezonuje z otoczeniem, odpowiadając na zaczepki przechodniów. Wciąż pozostaje jednak pomnikiem i ustanawia to, co prawomocne oraz godne powszechnego uznania. Przez osoby odwiedzające Pragę *Pan Guma* bywa traktowany jako atrakcja turystyczna. Zdarza się, że ktoś nieśmiało obejmie *Gumę* i zrobi sobie z nim zdjęcie, bądź wdrapie się mu na plecy, żeby sprawdzić wytrzymałość rzeźby. Pomnik *Gumy*, będący w istocie formą antypomnika, wskazuje na możliwość zaistnienia innej narracji historycznej,



Paweł Althamer

Pan Guma, 2009
(fot. Bartosz Stawiarski)

Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

27. H. Lefebvre, *The Urban Revolution*,
przeł. R. Bonanno, University of Minne-
sota Press, Minneapolis 2003, s. 21.

życia lub w niedostrzegalnej dla nas zmianie konfiguracji danej społeczności, która podejmie nieznaną jeszcze nam i jej samej decyzję. Instytucja sztuki może zatem w takim stopniu być „rzeźbą społeczną”, w jakim podejmuje ona nieustanne i ryzykowne próby wytwarzania pewnej wspólnoty: opartej na spojrzeniu wspólnoty afektywnej.

Jak postulat instytucji jako instrumentu do wytwarzania wspólnoty afektywnej jest realizowany w przypadku Muzeum Sztuki w Łodzi? Podstawą jest oczywiście konfrontowanie publiczności z wystawami czasowymi i kolekcją — jest ona przedmiotem spotkań dyskusyjnych, wykładów i warsztatów. Organizowane są też autorskie oprowadzania, prowadzone przez zaproszonych gości, często wywodzących się spoza świata sztuki. Oprócz tego — Muzeum podejmuje się też specjalnych działań, obliczonych na zwiększenie prawdopodobieństwa spotkania ze sztuką i włączenie możliwie każdego w pole jej oddziaływania.

Zrealizowana w 2009 roku dwumiesięczna akcja społeczno-artystyczna *ms³. Re:akcja* stanowiła próbę nawiązania relacji z mieszkańcami kwartałów sąsiadujących ze świeżo otwartym wówczas *ms²* — nowym oddziałem Muzeum¹⁸. Była to także próba wyciągnięcia radykalnych konsekwencji z Beuysowskiego hasła „każdy jest artystą”: oddania muzeum ludziom czy też stworzenia wspólnie z nimi wirtualnego muzeum *ms³*. Kierowany przez Leszka Karczewskiego i Dział Edukacji projekt był skierowany przede wszystkim do lokalnych społeczności, a więc zarówno dzieci i młodzieży z okolicznych kamienic Starego Polesia oraz ich rodziców, jak i członków miejscowego Klubu Emeryta czy właścicieli sklepików przy prowadzącej do Muzeum ulicy Gdańskiej. W realizację przedsięwzięcia włączeni byli łódzcy artyści, aktywiści, kolektywy i stowarzyszenia¹⁹, próbujące dotrzeć do określonych grup i prowadzące wspólnie z nimi rozmaite działania. Wszyscy zaproszeni do muzeum uczestnicy zostali poproszeni o sformułowanie i wyrażenie własnych sądów na temat sztuki współczesnej oraz mieszczącej ją instytucji. Przynoszono więc z domu artefakty, które zdaniem ich posiadaczy powinny znaleźć się w muzeum lub tworzono na miejscu prace, które złożyły się na dwumiesięczną, stale rozwijającą się ekspozycję. Powstawała ona w przestrzeni wystawienniczej, sąsiadującej z ekspozycją prac z kolekcji Muzeum. Uczestnicy projektu mieli możliwość samodzielnej

18.

ms² zostało otwarte dla publiczności 20.11.2008, udostępniając ekspozycję kolekcji sztuki XX i XXI wieku oraz wystawę czasową *Kobro/Clark*. Działanie *ms³ Re:akcja* rozegrało się tuż po zamknięciu tej wystawy (02.04–24.05.2009), w pozostałej po niej przestrzeni, stanowiąc znaczący gest instytucji w pierwszych miesiącach funkcjonowania jej nowego oddziału.

19.

W ramach *ms³ Re:akcja* współpracowali z Muzeum Sztuki: Andrzej Chętko, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Tomasz Komorowski, Niewidzialne Miasto, Łukasz Ogórek, Marcin Polak, Marta Skłodowska, Grupa Pewnych Osób, massmix.



Wernisaż projektu *ms³. Re:akcja*
Muzeum Sztuki w Łodzi, 2009
(fot. Marcin Stępień)

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi





Wystawa *Zawód artysty*, Galeria Wschodnia,
Łódź, 2011
(fot. Marcin Polak)

Dzięki uprzejmości autora fotografii



Warsztaty plastyczne z Jerzym Grzegorskim, przeprowadzone na terenie Świetlicy Środowiskowej przy ul. Ogrodowej w Łodzi, w ramach projektu *Lipowa odNowa*, 2009 (fot. Marcin Polak)

Dzięki uprzejmości autora fotografii



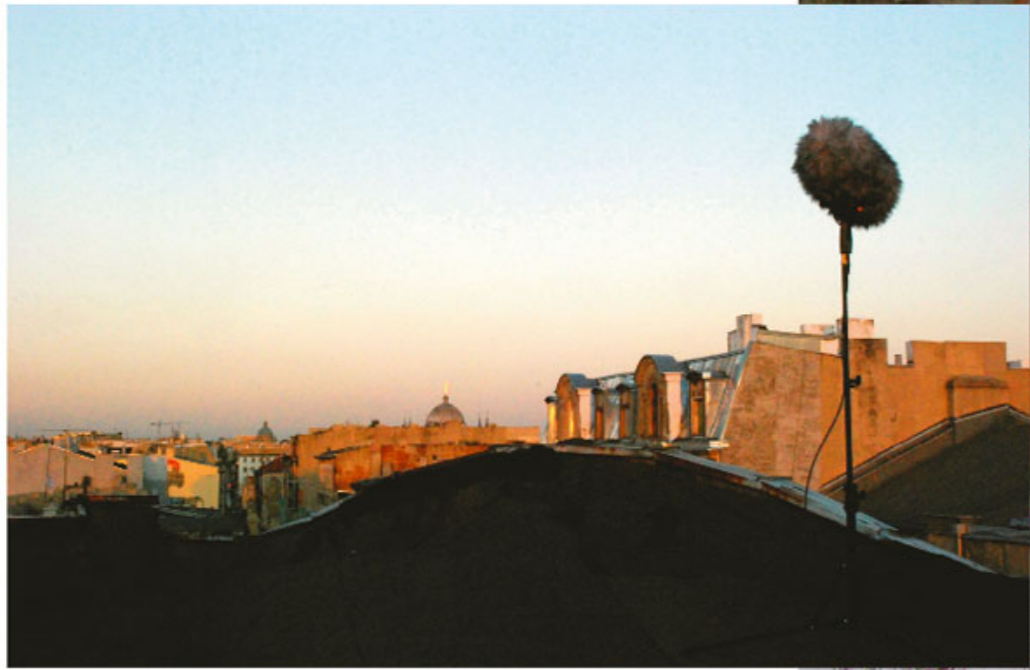
Sąsiedzi, projekt zrealizowany wspólnie z Muzeum Sztuki w Łodzi w ramach akcji *ms³ Re:akcja*, 2009 (fot. Marcin Polak)

Dzięki uprzejmości autora fotografii

Warsztaty street artu z grupą Massmix, w ramach projektu *Lipowa ReAktywacja*, 2010 (fot. Marcin Polak)

Dzięki uprzejmości autora fotografii





Nagrywanie dźwięków Starego Polesia w Łodzi
przez Alicję Rogalską i Martina Clarke'a,
w ramach programu *Ekologie Miejskie*, 2012
(fot. Zuzanna Brzozowska)

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



Alicja Rogalska, Martin Clarke

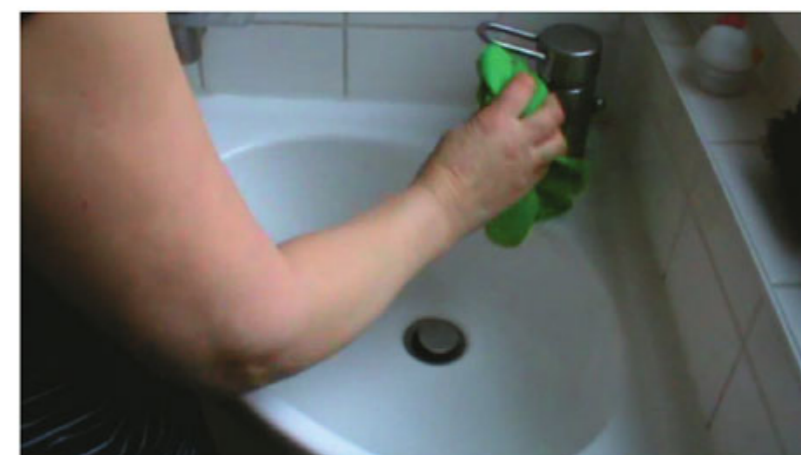
Fasada, rzeźba umieszczona na byłym
boisku ŁKS w Łodzi, w ramach programu
Ekologie Miejskie, 2012
(fot. Maciej Cholewiński)

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



Justyna Orłowska

Oczyszczenie, performance, Poznań, 2013
(video: KontrPlan, montaż: Justyna Orłowska)
Dzięki uprzejmości artystki



Julia Popławska

Bo jak się mocno czegoś chce, video, 2013
Dzięki uprzejmości artystki