

version

NR

4



EDITORIAL

P 02

JÜRGEN KLAUKE

P 03–08

ELFRIEDE JELINEK

P 09–10

ARTUR ZMIJEWSKI

P 11–16

PETER RIEDLSPERGER

P 17–20

TERESA MARGOLLES

P 21–22

FLUC / DY’NA:MO

P 23–24

CD / DVD EDITION KW.I

P 25–26

TRAVEL JOURNAL CHINA

P 27

ART SCENE CZECH REPUBLIC

P 28

AUTHOR BIOGRAPHIES

P 29

CREDITS

P 30

PROSPECTIVE PERFORMANCE

In Version No. 1, social and artistic areas of action are sounded out in different media and placed together empirically in an open “paper.” The newspaper and CD/DVD edition is part of a conceptual art project in which marginalizing market conditions are contrasted with personal initiative.

While the first CD/DVD edition, presented in the fanzine Version No. 0, focused on electronic music, the second edition addresses philosophical and conceptual approaches. This edition is limited to 11 copies with ten artists each from the fields of art, music and philosophy, who use sound as the basis for their trans-media work. Rashim, for instance, use manually scratched CDs as their sound storage medium, Olga Neuwirth reflects on time available on a CD, Gerwald Rockenschaub uses visual elements to generate sound and Karlheinz Essl comments on various genres of art such as painting, film and performance with subtexts. One section of the edition features the documentation of an exhibition opening in the course of which the alarms of numerous parked cars were made to go off. Existing resources were employed for producing sound in this subversive action (Grübl/Jermolaeva). Version No. 1 is a companion to this intervention and includes contributions on the most various fields of performative action.

“Socrates was in the habit of accosting people on the streets of Athens, regardless of their social position, age or profession. Not caring whether they thought he was an eccentric or impertinent, he asked them to explain why they shared certain opinions that were commonly accepted as reasonable and what for them was the meaning of life.” (Alain de Botton) Questioning something so consensual, but usually unquestioned, lies the chief potential of performative practice. Performative methods can be applied anywhere; they are subversive means of making established structures the subject of critical debate. Since performative action is not entrenched in institutional structures, it is a politically independent form of artistic expression, which both breaks and reinterprets existing codes.

In our times, “postmodern” politics of resistance are permeated by aesthetic phenomena. Some examples for these are cross-dressing as practiced by the Japanese Visual kei musicians and their fans, who emphasize the female side of their personality, or flash mobbing. The latter stands for aesthetic-political protest reduced to its minimal frame: people gather at a specific time at a previously specified place and disperse after some brief and usually trivial activity. Slavoj Žižek calls this urban poetry without any true purpose.

In the present edition Jürgen Klauke is asked about his performative practice in which he repeatedly addresses various areas in a state of identity formation; Artur Zmijewski speaks to Jacek and Katarzyna Adamas about their struggle against a landfill in Worlawki in Poland and Elfriede Jelinek describes her state of alienation from her own play while it was being rehearsed by a director. Teresa Margolles, a Mexican artist, depicts the situation in Culiacan and Sinaloa, Mexican towns on the US border, where three hundred and fifty people have been murdered since the beginning of 2008.

AUSSICHT PERFORMANCE

In Version Nr. 1 werden gesellschaftliche und künstlerische Handlungsräume in unterschiedlichen Medien ausgelotet und empirisch in einem offenen „Blatt“ zueinander gelegt. Zeitung und CD/DVD-Edition sind ein konzeptuelles Kunstprojekt, welches den marginalisierenden Marktbedingungen Eigeninitiative entgegensetzt.

Während die erste CD/DVD-Edition, die in der Ausgabe Version Nr. 0 vorgestellt wurde, ihren Schwerpunkt in der elektronischen Musik fand, werden in der zweiten Edition philosophische und konzeptuelle Ansätze vertreten. In einer eingeschränkten Auflage von zehn Exemplaren werden jeweils elf KünstlerInnen, MusikerInnen und PhilosophInnen präsentiert, die Sound als übergreifendes Basismaterial einsetzen. Rashim beispielsweise verwenden manuell geritzte CDs als Tonträger, Olga Neuwirth beschäftigt sich mit den Zeitdimensionen, die auf einer CD zur Verfügung stehen, Gerwald Rockenschaub benutzt visuelle Elemente, durch die Sound generiert wird, und Karlheinz Essl kommentiert verschiedene Kunstrichtungen wie Malerei, Film und Performance mit musikalischen Subtexten. Ein weiterer Teil der Edition ist die Dokumentation einer Ausstellungseröffnung, bei der Alarmanlagen von parkenden Autos ausgelöst wurden, eine subversive Aktion, die vorhandene Ressourcen nutzt, um Sound zu erzeugen (Grübl/Jermolaewa). Begleitend dazu, erscheint nun Version Nr. 1 mit Beiträgen zu unterschiedlichsten performativen Handlungsräumen.

„Sokrates hatte die Angewohnheit, Athener jedes Standes, Alters und Berufs auf der Straße anzusprechen. Ohne sich im Mindesten darum zu kümmern, ob sie ihn etwa für exzentrisch oder für unverschämt hielten, forderte er sie auf, ihm genau zu erläutern, warum sie bestimmte als vernünftig geltende Auffassungen teilten und was sie für den Sinn des Lebens hielten.“ (Alain de Botton) Das Infragestellen stillschweigender Übereinkünfte, die üblicherweise nicht mehr infrage gestellt werden, ist eine der zentralen Möglichkeiten performativer Praxis. Performative Methoden können überall eingebracht werden, sind ein subversives Mittel, um eingeschliffene Strukturen kritisch zur Disposition zu stellen; nicht eingebettet in institutionelle Strukturen, ist die performative Handlung eine politisch autonome künstlerische Form, die vorgegebene Codes bricht und neu interpretiert.

In unserer Zeit ist die „postmoderne“ Politik des Widerstands von ästhetischen Phänomenen durchzogen. Beispiele dafür sind Phänomene wie Crossdressing, wie das der japanischen Visual-Kei-Musiker und von deren Fans, die die femininen Seiten ihrer Persönlichkeit betonen, oder Flashmobs. Letztere stehen für den ästhetisch-politischen Protest, reduziert auf seinen minimalsten Rahmen. Leute finden sich zu einer bestimmten Zeit an einem festgelegten Ort ein, um nach kurzen, meist trivialen Aktionen wieder auseinander zu gehen. Slavoj Žižek bezeichnet das als urbane Poesie ohne wirklichen Zweck.

In der vorliegenden Ausgabe wird Jürgen Klauke zu seinen performativen Arbeiten befragt, in denen er immer wieder Zustände unterschiedlicher Identitätskonstruktionen thematisiert. Artur Zmijewski spricht mit Jacek und Katarzyna Adamas über ihren Kampf gegen eine Mülldeponie in Worlawki, Polen, und Elfriede Jelinek beschreibt den Zustand der Entfremdung zu ihrem eigenen Stück, während es für die Aufführung unter der Leitung eines Regisseurs geprobt wird. Teresa Margolles, eine mexikanische Künstlerin, zeigt die Situation in Culiacán, Sinaloa, Mexiko, auf, wo 2008 bereits 353 Personen ermordet wurden.

MANFRED GRÜBL / LINDA KLÖSEL

According to John Cage (1986) the modern art of the 20th century “has done an excellent job opening the people’s eyes. What better could have been done? But now we have to draw our attention to other things, social things.” What has changed for you since the 1970s and especially after 9/11? Has art lost its power to educate and change society or has it more or less become a commodity, a means of representation and communication?

JÜRGEN KLAUKE

It’s very honorable what John Cage says but this does not necessarily mean that we all have to become social workers. In recent years we have all seen many such “good art projects” – mostly much to hear and much to read but little to see. One would have had to spend days if not weeks to get the big picture – but frankly speaking, this is not the right way to do it – I rather prefer reading a book or watching an interesting theme night on Arte. The 1970s can be regarded as an art laboratory with an extremely high readiness to assume a risk and a reputation for being keen to experiment – undoubtedly representing a period of highly diverse concepts after the agile 1920s and 1930s. Unfortunately, what remains are examples of questionable quality (mostly vain and uninspired repetitions). But the 1970s were also more political and more social in terms of artistic expression. Although there are many things that go wrong in today’s world, little interesting happens and the artistic snapshots after 9/11 are merely illustrative or kitschy in nature. Not to forget the enormous impact 9/11 had in the media and how difficult it was at that time to come up with another issue. This dramatic incident has changed the face of America and other tragic events broadcasted every day influence the world significantly. Both the incidents themselves and their reactions demand our careful attention. My view of the world has been altered slightly but not changed dramatically. The world is becoming an even bigger madhouse, in which we regularly start our lives anew – failure included. Some of these aspects can be found in my work. Bigger is not always better – this is also true when it comes to art. In the end, a piece of art is a commodity but the question remains whether this fact influences the artist when creating a new piece to make it ready for the market.

M.G. / L.K.

One of your most explosive works is the Antlitz series. Since the Olympic Games of 1972 you have been collecting and displaying pictures of masks, which do not have a specific chronology. In what way has your work changed after 35 years and where do you think it will go to in the future?

J.K.

This series consisting of 96 pieces was completed in 2000 for my retrospective in the Bundeshalle Bonn, Germany, and is in possession of the National Gallery in Berlin. Right now, the James Cohan Gallery in New York displays it in a unique theme exhibition called “masks.” That means that my series “Antlitze” is not moving any further but hopefully it does so in the minds of the beholders. For me personally, masks have always been very interesting to study because of the anonymity they offer but at the same time they long for presence in the media to get their message across. I’m not talking of those masks bank robbers wear when entering a bank.

The “Antlize” shows anonymous icons of the media world as examples of a world becoming more and more anonymous. As we learn to read in them we give them back their individual expression and take away their anonymity. The distinction of good and bad seems to vanish since armed forces, police and special task forces prefer to remain as anonymous as the crimes they detect. So, in the end you never know who you are facing.

M.G. / L.K.

“Those who are bored call for change” (Søren Kierkegaard). For him boredom is a creative technique for artists but at the same time the “root of all evil.” During the 1980s you intensively dealt with this topic in your group of works called “formalization of boredom.” Why did you deal with that topic at the time and does it still bother you?

J.K.

My life had taken up speed: I indulged in every exquisite aspect of my life, nevertheless, one day I realized that it had become boring and suddenly I found myself in the awkward position of not being able to work anymore. In this period I felt extremely lonesome being aware of myself all the time. Time was passing by so fast, without any sense. At some point my imagination pulled me out of this agony leading me into a reflexive phase that resulted in the spectacular group of works called “formalization of boredom.” Compared to philosophy and literature this phenomenon appears very seldom in fine arts – most often in Hopper’s or Bacon’s works. Of course this topic is relevant today, more than ever before. Take a look at today’s society and the media representing it. The symptoms can be very different as there are so many different causes. What I find interesting is that contemporary art, sociology or modern philosophy have almost no interest in this topic. During the preparation work for my “boredom project” I encountered numerous taboos. People are not bored – they must not be bored. Efficiency rules the world.

MANFRED GRÜBL / LINDA KLÖSEL

Laut John Cage (1986) hat die Kunst des 20. Jahrhunderts „eine sehr, sehr gute Arbeit geleistet. Die Augen der Leute zu öffnen. [...] Aber jetzt müssen wir unsere Aufmerksamkeit anderen Dingen zuwenden, und diese Dinge sind sozial.“ Was hat sich für Sie seit den 70er Jahren und besonders nach 9/11 verändert? Hat Kunst heute noch diese aufklärerischen und gesellschaftsverändernden Aspekte oder ist sie vielmehr lediglich Ware, Repräsentations- oder Kommunikationsmittel? Welche Erwartungen an Kunst können heute aus Ihrer Sicht gestellt werden?

JÜRGEN KLAUKE

Was John Cage da sagt, ist sehr ehrenwert, aber deshalb müssen wir nicht alle Sozialarbeiter werden. Wir haben im letzten Jahrzehnt viele solcher guten Absichten in der Kunst erlebt – es gab da meistens viel zu hören und zu lesen und wenig zu sehen. Man hätte an den jeweiligen Orten Tage, wenn nicht Wochen verbringen müssen, um dem Anspruch gerecht zu werden – es scheint mir die falsche Form –, da bevorzuge ich ein Buch oder einen Themenabend bei Arte. Was die 70er angeht, so waren sie ein künstlerisches Labor mit extrem hoher Risikobereitschaft und Experimentierfreude – nach den 20ern und 30ern wohl der intensivste Ausstoß unterschiedlichster Konzepte in die jüngere Kunstgeschichte hinein. Das Echo hält an, in häufig leider weniger widerstandsfähigen Entwürfen (überwiegend aufgeblasene und uninspirierte Wiederholung). Natürlich waren die 70er auch politischer und gesellschaftsbezogener in den unterschiedlichsten künstlerischen Ausformungen. Trotz einer mehr als schiefen Welt tut sich da heute wenig, und die künstlerischen Schnellschüsse nach 9/11 versandeten überwiegend im harmlos Illustrativen oder verkamen zum Kitsch. Bleibt ja auch die Frage, was man der Wucht eines solchen medialen Bildes wie des 11. September entgegensetzen kann. Dieses Ereignis hat Amerika verändert, und die Dauerbefeuerung ähnlicher Ereignisse hat die Welt verändert. Die Ereignisse selbst als auch in der Folge die Reaktionen verlangen höchste Aufmerksamkeit von uns. Mein Blick auf die Welt hat sich geschärft, aber nicht nennenswert gewandelt. Sie verändert sich zu einem noch größeren Irrenhaus, in dem wir uns immer wieder einrichten – Scheitern inbegriffen. Aspekte davon finden sich in meiner Arbeit. Meine Erwartung an die Kunst wäre weniger Unterhaltung, weniger Retro und den Begriff der Kunst abspecken. Natürlich waren und sind die Erzeugnisse unserer Arbeit letztendlich Ware. Die Frage ist und bleibt, ob der Gedanke an dieselbe schon beim Machen das Bewusstsein trübt und die Arbeit auf ihre Marktauglichkeit hin beeinflusst.

M.G. / L.K.

Eine der brisantesten Arbeiten ist die Serie „Antlitz“. Sie sammeln und zeigen seit den Olympischen Spielen 1972 bis zum jetzigen Zeitpunkt Bilder von Maskierungen, die eigentlich keine Chronologie dokumentieren. Wie hat sich für Sie nach 35 Jahren die Arbeit verändert und wohin, glauben Sie, wird sich diese Arbeit noch bewegen?

J.K.

Die 96-teilige Arbeit wurde 2000 für meine Retrospektive in der Bundeskunsthalle Bonn abgeschlossen und ist seit einigen Jahren im Besitz der Nationalgalerie in Berlin. Die zweite Auflage wird gerade in einer Thementausstellung „Masken“ der James Cohan Gallery in New York gezeigt. Diese spezifische Arbeit „Antlitze“ bewegt sich also nicht mehr weiter, aber, so darf ich hoffen, in den Köpfen der Betrachter. Mein persönliches Interesse wurde zum einen durch die Maske an sich geweckt, und zwar durch jene, die Anonymität will und gleichzeitig mediale Präsenz benötigt zur Vervielfachung ihres Anliegens. Also nicht: Maske übern Kopf – rein in die Bank – Geld her – raus aus der Bank – Maske ab und nichts wie weg. Die „Antlitze“ zeigen die anonymen Ikonen der Medienwelt als signifikante Antlitze einer immer anonymen werdenden Welt. Die Vermummungen löschen Identitäten und schaffen gleichzeitig neue. Die Antlitze ohne Gesicht werden durch ihre Dauerpräsenz wieder zu Gesichtern, durch uns, die in ihnen zu lesen lernen. Beim Lesen in den neuen Weltgesichtern kann man über all das Gesagte hinaus ins Stolpern kommen, denn die Zugehörigkeiten von „gut“ und „böse“ sind verwischt, seitdem Militär, Polizei und Sonderkommandos ebenfalls die Anonymität beim Aufspüren des Anonymen vorziehen – sodass man am Ende nicht mehr weiß, wem man ins Antlitz schaut.

M.G. / L.K.

„Nach Veränderung rufen alle, die sich langweilen.“ (Søren Kierkegaard) Für ihn ist die Langeweile einerseits eine schöpferische Kulturtechnik, andererseits die „Wurzel allen Bösen“. In den 80er Jahren haben Sie sich in Ihrer Werkgruppe „Formalisierung der Langeweile“ intensiv mit diesem Thema auseinandergesetzt. Was hat Sie damals dazu veranlasst und hat dieses Thema heute noch für Sie Relevanz?

J.K.

Mein Leben hatte an Fahrt aufgenommen: entweder – oder, alles und noch viel mehr, und irgendwann wird’s dann langweilig. Immerhin bemerkte ich das noch, und beim anhaltenden Bemerkn erreichte ich eine Talsohle, die man unter anderem auch als Langeweile und Arbeitsblockade bezeichnen könnte. Am meisten bemerkte ich mich in der Folgezeit allein im Raum, gekoppelt mit dem Unbehagen dieser Dauerselbstwahrnehmung und sinnlos verrinnender Zeit. Irgendwann ging es dann darum, meine Einbildungskräfte, die mir diesen Zustand wohl noch weiter ermöglicht hätten, in Vorstellungskräfte umzubiegen, die letztendlich aus diesem Zustand in eine reflexive Phase führten und von da zu der opulenten Werkgruppe „Formalisierung der Langeweile“. Vergleichsweise zur Philosophie oder Literatur findet sich in der bildenden Kunst wenig zu diesem so schönen und schrecklichen Phänomen – am ehesten noch bei Hopper oder Bacon. Natürlich hat das Thema heute Relevanz, mehr denn je. Werfen Sie einen Blick in die Leere der Gesellschaft, in ihren Spiegel – die Medien. Die Symptome müssen ja nicht die gleichen sein wie bei mir. Es gibt viele Auslöser oder Ursachen, in den Genuss oder das Verhängnis zu steuern oder gesteuert zu werden. Mich wundert nur, wie wenig die zeitgenössischen Künste, die Soziologie oder die jüngere Philosophie sich damit auseinandersetzen – gerade weil es in den unterschiedlichsten Ausformungen sichtbar ist. Bei Gesprächen und Recherchen im Vorlauf der Realisierung meiner „Langeweile“-Arbeit stieß ich auf höchste Tabuzone. Man langweilt sich nicht – oder hat sich nicht zu langweilen. „Effizienz“ heißt das Wort, das die Welt umtreibt.



Aesthetische Paranoia / Black & white photography / 2003–2006

M.G. / L.K.

Your photographs have a very perfectionist and magical touch. Given the black and white contrast the displayed objects generate a certain distance to the observer creating the desire for a better understanding. Does this desire mean bridging the gap between us and the other, a topic you seem to deal with regularly? What does this insuperable desire mean for your work?

J.K.

What can I say, this a very poetic question. Since I love pictures as much as I love words, “desire” is one of my favorites. Isn’t there a desire for desire? My goal is to visualize in a very sensitive and imaginative way that most promises in our lives are neglected. The minimalistic, non-narrative composition of my pictures linked with the magical touch – as you called it – mirrors my intention and strategy. The picture represents a question without aiming to find an answer to it. Depending on the intensity of the impact the picture has on the brain, the observer may discover both the character of the picture and himself. People say “nothing is the way it seems and where it seems there is nothing.” Having this in mind, I am aware of my desire generating further expressions in order to be conscious of myself and the world around me. This is how I create pictures and scenarios enabling myself and the observer to be more present.

M.G. / L.K.

Ihre fotografischen Arbeiten haben eine äußerst perfektionistische und beinahe entrückt wirkende Ästhetik. Der theaterhafte Aufbau, die Schwarz-Weiß-Kontrastierung oder gar nur schwarz in schwarz, die enterotisiert wirkenden Figuren. Durch diese Distanzierung wird eine Sehnsucht nach Annäherung aufrechterhalten. Entspricht das dem Schwebezustand der Sehnsucht nach der Überwindung der Lücke zum grundsätzlich Anderen, einem Thema, dem Sie sich immer wieder zuwenden, und was bedeutet für Sie die Aufrechterhaltung dieser unüberwindbaren Sehnsucht?

J.K.

Ihre Frage ist schon so poetisch formuliert, was soll ich da noch sagen? Da ich nicht nur die Bilder liebe, sondern auch Worte, zählt „Sehnsucht“ u. a. zu einem meiner Lieblingswörter. Nicht romantisch – sondern das Süchteln – die Sehnsucht nach der Sehnsucht – nach was? Das Kreisen um die Leerstellen, die sich immer wieder einstellen, die Nicht-Einlösung der Heilsversprechen etc., sinnlich und bildlich erfahrbar zu machen ist mein Ziel. Der minimalistische, nicht narrative Bildbau, gepaart mit, wie Sie sagen, „entrückt wirkender Ästhetik“, entspricht meiner Intention und Strategie. Die Frage als Zeichen, letztendlich als Bild, muss wirken – nicht um Antworten zu geben, sondern die Frage ist Bild geworden, und je nach Intensität oder Wirkung aufs zentrale Nervensystem des Betrachters kommt er näher ans Bild und an sich selbst. Da, wie ein kluger Kopf einmal sagte, „nichts ist, wie es scheint, und wo es scheint, da ist nichts“, bin ich mir der Sehnsucht allgegenwärtig, und sie treibt mich zu weiteren Formulierungen, die sich danach sehnen, mich meiner und der Welt zu vergewissern und Bilder und Szenarien zu entwerfen, die mir und dem Betrachter ermöglichen, anwesender zu sein.



aesthetische Paranoia / Black & white photography / 2003–2006

M.G. / L.K.
One could also describe your work as performative photography, staged performances without live audience. Where is the difference between live performances and performances without audience, especially since you perform yourself? Does this fact influence your performances?

J.K.
Since the 1970s I am into what we call today staged, performative and conceptual photography. My live performances started in 1975. Since I also participate actively in my performances and feature in my photographs, even art critics misinterpret these two notions. My live performances reflect the desire for direct confrontation or even finding a way to fathom my ability to work under pressure. Generally speaking, the contet refers to previous projects but in fact is more demonstrative, more direct and charged with the necessary portion of aggressive poetry. I never did more than three performances, always taking my own corrective actions. Further performances would simply not make sense. What remains is a video or a short photo documentary outlining time frame and dramatic process. During these performances, in direct confrontation with the author acting as immediate counterpart, the observer is given the possibility of identification. The minimalistic and aggressive nature of my “speech” irritates the observer which has nothing to do with my photographs. Here, people think about the same thing in a very different way.

M.G. / L.K.
Man könnte Ihre Arbeiten als performative Fotografie bezeichnen, inszenierte Handlungen ohne Livepublikum. Wo liegt der Unterschied, wenn Sie, besonders, da Sie selbst als Akteur auftreten, Liveperformances vor Publikum geben, und wie wirkt dieses auf Ihre Aktionen ein?

J.K.
Seit 1970 mache ich das, was wir heute inszenierte, performative oder im weitesten Sinn konzeptionelle Fotografie nennen. Die Liveperformances setzen erst 1975 ein. Da ich aber sowohl in meinen Performances agiere als auch in den meisten Fotoarbeiten präsent bin, verwechselt sogar manchmal die Kunstwissenschaft die Begriffe. Meine Liveperformances sind der Wunsch nach direkter Konfrontation – hier und da auch nach Auslotung der eigenen Belastbarkeit. Sie resultieren inhaltlich meistens aus vorangegangenen Werkkomplexen, erscheinen demonstrativer, direkter – meist durchsetzt mit dem nötigen Maß aggressiver Poesie. Mehr als dreimal habe ich keine aufgeführt. Das zweite und dritte Mal als eigenes Korrektiv. Weitere Aufführungen würden die Sache für mich verflüssigen. Übrig bleibt, wenn zulässig, ein Videodokument oder eine kleine Fotodokumentation, die den zeitlichen Rahmen und dramaturgischen Verlauf zeigt. Bei einer solchen Liveperformance, in der direkten Konfrontation, der Akteur und Autor als leibhaftiges Gegenüber, hat der Betrachter beim ereignishaften Erleben eine direkte Identifikationsmöglichkeit. Er wird emotionalisiert und dank meines meist durch Minimalismus und Aggression gestützten „Vortrags“ irritiert. Mit meinen inszenierten Fotos hat das nichts zu tun – in gänzlich anderer Form wird über dasselbe nachgedacht.

M.G. / L.K.
As an artist you have an exceptional position being author, observer and – in your case – actor at the same time. Is there a special relation between these roles?

J.K.
Every artist is author and observer at the same time. Whenever a picture or a group of works is completed, it is presented to the public. The fact that I feature in my own pictures does not necessarily mean that I am narcissistic. I regard myself as “material”, as representative of the respective idea of man. In the group of works called “Very de Nada”, I experimented with the change of roles between author and observer, especially in my project “gespannte Spanner.” The picture observes the observer, copying him while observing.

M.G. / L.K.
In your recent works called “ästhetische Paranoia” you do completely without tables, chairs, hats, sticks, etc. Instead, hair is now your favorite requisite. Are you talking of the fusion of male and female? Hair seems to develop its own life being inseparately connected to the person. Is the desire of being approached removed by the desire of being free?

J.K.
My latest group of works, which has not yet been entirely published, is called “Wackelkontakt.” Part of it, which your question refers to, is entitled “ästhetische Paranoia.” Me, a big white bed and 3,6 meters of long black hair in an undefined room. Sensual and cold, hot and narrow, serious and ridiculous: moments of these ceremonial and paranoid moments picture ecstasy. Unspeakable and unexplainable areas have become images. Everything is about being alone in space and in the world. What is important for me is to give room to new ideas and visions inviting the observer to immerse into another world.

M.G. / L.K.
When dealing with your works one senses a characteristic rhythm intensified by their titles. There is some sort of sound in the air. Søren Kierkegaard writes “the most abstract idea that can be thought of is sensual ingenuity,” perfectly realized in music. What does rhythm of speech and music mean to you?

J.K.
In my work, titles are regarded as an integral part of them, not as an explanation. The sound of words like “Sonntagsneurosen” or “Zweisamkeitsimaginierung” opens another dimension of the picture. Once somebody wrote of the big blue pictures called “desaströses Ich”: The eyes hear the soundtrack of the pictures being intensified by the title. A very interesting and sensual perception formula which I quite liked. Poetry and especially experimental lyrics enable similar ways of perception. Dada, Artaud, Celan, Rilke, Hölderlin or your fellow countryman Jandl and many others are famous for their word creations, which do not answer questions but generate attention for them.

M.G. / L.K.
Last but not least, a question concerning the art market and art fairs: People say that fairs mostly offer higher quality art than museums and biennials. Areas not covered by the art market often remain unmentioned. Under these circumstances, do you think it is possible to evaluate art objectively?

J.K.
I am totally aware of this problem, I read about it in an article on Venice, Kassel, Münster, etc. in 2007. The question is whether it is possible nowadays to differentiate between the countless biennials, the Documenta, other big events or the famous action houses and the innumerable art fairs? Every single aspect is dominated by the market which has always been that way. But if it is the price or certain people that determine the value of a piece of art then there is a strong need for immediate action.

M.G. / L.K.
Es gibt im Theater ja die Theorie, dass Zuschauer, die am Rand einer Tribüne sitzen, sich immer in die Mitte denken. Als Künstler hat man sozusagen eine Sonderstellung, man ist Autor und Betrachter, und in Ihrem Fall sind Sie ja auch noch Akteur. Ist das für Sie ein Spiel mit den wechselnden Rollen und welche Positionen nehmen diese Rollen untereinander ein?

J.K.
Jeder Künstler ist Autor und Betrachter. Ab einem bestimmten Punkt ist ein Bild fertig oder eine Werkgruppe abgeschlossen und stellt sich der Betrachtungsweise einer Öffentlichkeit, die mit der meinen nicht übereinstimmen muss. Was in meinem Fall die Anwesenheit im Bild betrifft, über den gelegentlichen Vorwurf des Narzissmus in den 70ern hinaus, sehe ich mich als Material, auch als Stellvertreter für das jeweilige Menschenbild. Als Autor im Bild unterstreiche ich auf subtile Art und Weise die Authentizität der Bildaussage oder -intention (des Bildtextes). Auf andere Art und Weise habe ich in der sehr aus dem Schwarz agierenden Werkgruppe „Very de Nada“ mit dem Rollentausch Autor/Betrachter gespielt, explizit in der Arbeit „Gespannte Spanner“. Das Bild betrachtet den Betrachter, „lichtet ihn ab“ beim Betrachten.

M.G. / L.K.
In Ihren neueren Arbeiten verzichten Sie auf Objekte wie Tische, Stühle, Hüte, Stöcke etc. Nun stehen Haare als Handlungsrequisit im Mittelpunkt. Geht es um eine Verschmelzung mit dem grundsätzlich Anderen, ein Verwachsensein des Männlichen mit dem Weiblichen? Die Haare scheinen ein Art wüstes Eigenleben zu entwickeln, mit dem die Person unweigerlich und untrennbar verbunden ist. Wird hier die Sehnsucht nach Annäherung abgelöst durch die Sehnsucht nach Freiheit?

J.K.
Die neuere Werkgruppe, die in Gänze noch nicht das Licht der Öffentlichkeit erblickt hat, trägt den Arbeitstitel „Wackelkontakt“. Ein Teil, auf den Ihre Frage abzielt, hat den Titel „Aesthetische Paranoia“. Ich, ein großes weißes Bett und 3,60 Meter langes, schwarzes Haar in einem nicht näher definierten Raum. Sinnlichkeit und Kältezonen, Überhitzung und Schrumpfung, Ernst und Lächerlichkeit, destillierte Momente dieser feierlichen, paranoiden Bildekstenen. Wie so oft sind es Zonen des Unaussprechlichen und Unerklärbaren, die Bild geworden sind. Und wie so oft bei mir geht es in immer neuen Formulierungen um das Alleinsein im Raum und in der Welt und alles, was an seidenen Fäden daran hängt. Entscheidend ist für mich, neue Ahnungsräume oder -zustände zu schaffen, in mehr oder weniger kontrollierten Bildanfällen. Der bereinigte Bildraum macht Platz für den Betrachter und fordert ihn auf einzutreten.

M.G. / L.K.
Bei Ihren Arbeiten nimmt man immer auch einen Rhythmus wahr, der durch die Titel verstärkt wird. Es schwingt eine Art Sound in der Luft. Søren Kierkegaard schreibt, „die abstrakteste Idee, die sich denken lässt, ist die sinnliche Genialität,“ die er am besten über die Musik verwirklicht sieht. Welche Bedeutung haben für Sie Sprachrhythmus und Musik?

J.K.
Titel stehen bei mir als Teil der Arbeit, keineswegs als Erklärung. Sie sind eine weitere Ebene. Wenn ich dabei vom Sound oder Klang dieser Wörter spreche, wie z. B. Sonntagsneurosen oder Zweisamkeitsimaginierung etc., dann rechne ich mit ihrer bildöffnenden oder den Bildraum erweiternden Dimension. Das Wortgebilde ragt ins Bild – so könnte es im besten Fall sein. Jemand schrieb mal über die großen, blauen Bilder des desaströsen Ich: „Die Augen hören den Soundtrack der Bilder, der durch den Titel verstärkt wird.“ Eine interessante, sinnliche Wahrnehmungsformel – hat mir gefallen. Zu ähnlich erhöhter Wahrnehmung über das Wortbild kommen wir ja auch in der Dichtung oder beispielsweise in der experimentellen Lyrik. Dada, Artaud, Celan, Rilke, Hölderlin oder ihr Landsmann Jandl und andere stehen für Wortneuschöpfungen für diese Bilder und Klänge, die keine Frage beantworten, aber Aufmerksamkeit für die Frage schaffen.

M.G. / L.K.
Zum Abschluss noch eine Frage, die den Kunstmarkt und die Messen betrifft. Es wird behauptet, dass mittlerweile auf Messen eine höhere künstlerische Qualität zu sehen ist als in Museen oder auf Biennalen. Nicht erwähnt werden bei solchen Behauptungen die vom Markt nicht besetzten Felder. Kann in einem solch inflationären Supermarkt überhaupt noch eine ausdifferenzierte Wahrnehmung von Kunst stattfinden?

J.K.
Ich habe diese provokante These auch wahrgenommen, in einem Artikel über Venedig, Kassel, Münster etc. (2007). Aber Kernfrage ist, wieweit die fast 100 jährlich weltweit stattfindenden Biennalen, die documenta und andere Großveranstaltungen oder die völlig verändert auftretenden Auktionshäuser von den vielen Kunstmessen zu trennen sind. In alles spielt der Handel, der Markt, letztendlich hinein – er beherrscht die Szenerie. Das war schon immer so. Wenn es aber so ist, dass nicht mehr die Kunst der Wert an sich ist, sondern die Summe, die gezahlt wird, oder die damit in Verbindung gebrachten Personen, dann sieht es für die Kunst nicht gut aus. An sich sollten wir uns über den fast inflationären Zuspruch im Sinn von „ohne Kunst geht gar nichts“ freuen, aber in seiner Beschleunigung und Endlosbewegung nach immer mehr und neu wäre eine Ermüdung oder Verlangsamung fällig. Ab dann ist auch die angesprochene ausdifferenzierte Wahrnehmung wieder im Spiel, die auch außerhalb dieses Hypes nach wie vor möglich ist – dafür benötigt man Zeit und eine eigene Vorstellung. Ein Unbehagen – obwohl wir wissen, dass Kunst, Geld und Macht immer eine Allianz bildeten – bleibt.



IN AN EMPTY HOUSE

Once I really did see nothing in the theater, which doesn’t mean I saw nothing. On the contrary. I could see EVERYTHING that was going on down on the stage. But, hard to say, later, the bodies were being cast into a level of space like those who have fallen, and I was very high above them in the completely empty Burgtheater, well, up in the fourth balcony or so. I was sitting there secretly, so the director couldn’t see me – and others too weren’t supposed to (see) (him) and what he was trying to do with the people down there. Only he was supposed to see (the scenes) which he had just rehearsed. But before that, there was something: I was placed up there in a nest, a box, while those who were supposed to be working down below were still taking a break, and that’s how the theater was before the people below poured into that level (space) without end ... completely empty for a while. So I was sitting up there, an old crow in a velvet nest which no little ones would ever enter because I, the observer without anything that she might have observed, was just as empty inside as the whole giant theater-house, no thoughts, and so, while that giant empty space poured over me from all sides (and at the same time withdrew from me again!), I waited for a movement, any moment, from below. And because I was waiting, completely calm (the most excellent movement of all!) and completely alone, it dragged me irresistibly down, ending that wonderful calm, falling into the emptiness of an unstoppable movement which penetrates into another, equally unstoppable movement, without knocking first, one that might spread across the stage level down below, like a prairie fire and simultaneously its own extinguishing, but when?, as if the bodies were being poured over the fire in buckets; and if this level of the stage were to spread out endlessly, the bodies too might keep on moving endlessly, and I would finally get to be a part in this movement which would be so carefully thought up, calculated, organized by the director and nevertheless finally without end or aim to shoot for by shooting over it. But an author never gets to be a part, has no part of a part, at the most: an author partitions. And actually all bodies are the same in this infinite space, on this level with no finality, and thus no movement can excel another, and thus all movements are but a single one that all merge into. For nature embraces them wherever they are. I used to think: every movement had its own face, every presence its own coloring, the leaf not serving the tree, the tree not the park, where it took root ... many years ago. There are solid apparitions and soft ones, if no one stops them. The director does not permit people to become close friends like trees in the forest where they grow of their own free will. Everything willing is also free not to be. That should be clear. The heavens cry: I am your friend! You can depend on me, the weather won’t be like the forecast, and the spokesman for the chorus has told you, it will be as I say! Thoughts can be ordered and collected, we can’t, we trees. Actors say the same thing, but it doesn’t help them. I am sitting up here and waiting for the director’s inevitable intrusions into life so that I can collect myself again afterwards at least in part, because I don’t like seeing people being given orders, I prefer seeing springtime green which might have preferred being another color, and is only the way it is maybe because I just like it so much. Why should I confuse something unheralded with a forecast that hasn’t come about yet but is expected, with something the forecast is supposed to be about? Up here no forecast can penetrate my emptiness anymore, and no-body down below can do anything that might even remotely be guided by my gentle touch. Even though I’m the one who wrote the play! Heaven only knows how, okay, heaven does know, but the forecast is predicting something else than what heaven was planning for today. Any moment now it’ll happen down below that the people will be yelled at so they shift their position into this or that time here or there, into some prescribed track for them down there which is actually no time, just, well: timelessness. That is why there are – no matter how much the director tortures himself – no precise positions to pass out to the people. That is exactly it! You can’t cast what they are supposed to do on stage like lots; you can’t even distribute them a basic train of thought. No, no train of thought is running here now, despite the fact those would be the only compartments where all of them might be able to unfold, where they might find their questions and answers, which the director has already addressed a thousand times. There is no determination anymore, neither for the actors down below nor for me up here in an empty space. Nothing relates to me because I am not even there! And that is why those down below cannot relate with each other. Is their movement a change of position or is it supposed to move others who are not even there at the moment? As for me up here, I can hardly move any more than Mount Dachstein way up high because nothing relates to me, and I can’t relate to anything that may soon be happening down there. Since no one knows that I am sitting up here, I am not here at all. I’ve dropped out. You won’t hear a single peep from me! (Okay, before I dare utter a sound, I’d sooner bite off my tongue!) Nature does not like emptiness. It abhors it, everyone knows that. But still everything is based on the nature of bodies – in particular the stone that drops. That is where the desire to calculate nature began. My play was the beginning of the director’s desire to calculate the bodies, and now they go into withdrawal first, even though they’ll be coming soon. They are withdrawing, still, they will have to stay longer: later. Longer? Starting when? They always get detention. They have to be nature, stay nature, but everything the director wants from them is against their nature.

IN EINEM LEEREN HAUS

Im Theater habe ich einmal wirklich das Nichts gesehen, was nicht heißt, daß ich nichts gesehen hätte, im Gegenteil! Ich konnte ALLES sehen, was sich unten auf der Bühne abgespielt hat, aber, schwer zu sagen, die Körper waren dann, später, unten in die Ebene geworfen wie Gefallene, und ich war sehr hoch über ihnen, im vollkommen leeren Burgtheater, aber oben im vierten Stock oder so, da bin ich gesessen, heimlich, damit der Regisseur mich nicht sieht, und auch andere sollten ihn und was er mit den Menschen dort unten zu machen versuchte: nicht sehen. Nur er durfte sehen, die Szenen, die er grade geprobt hat. Aber davor, da war etwas: Ich wurde dort oben in ein Nest gesetzt, eine Loge, während diejenigen, welche unten arbeiten sollten, noch Pause gemacht haben, und so war das Theater, bevor die Menschen unten in die unendliche Ebene geströmt sind, eine Weile vollkommen leer. Ich bin also dort oben gesessen, eine alte Krähe in ihrem Plüschnest, in das keine Jungen mehr hineinkommen werden, weil ich, die Betrachterin ohne etwas, das sie hätte betrachten können, innen ebenso leer war wie das ganze riesige Theater-Haus, ohne Gedanken, und so habe ich, während der riesige leere Raum von allen Seiten auf mich eingeströmt ist (und sich gleichzeitig vor mir auch wieder zurückgezogen hat!), unten jeden Moment eine Bewegung erwartet. Und indem ich sie in völliger Ruhe (die ausgezeichnetste Bewegung von allen!) und vollkommen allein erwartete, hat es mich andererseits, um diese wunderbare Ruhe zu beenden, unwidertentlich hinuntergezogen, der Leere entgegenzufallen, in einer unaufhörlichen Bewegung, die in eine andere, ebenfalls unaufhörliche, Bewegung eindringt, ohne vorher anzuklopfen, welche sich über die Bühnenebene unten ausbreiten würde wie ein Flächenbrand und sein Gelöschtwerden zugleich, nur wann?, als würden die Körper aus Kübeln dorthin ins Feuer geschüttet, und wenn diese Ebene der Bühne sich unendlich ausdehnen würde, so würden sich auch die Körper unendlich und immerwährend weiterbewegen, und ich würde endlich einmal Teil dieser Bewegung sein, die doch vom Regisseur so genau ausgedacht, berechnet, angeordnet wäre und dennoch letztlich ohne Ende und Ziel, auf das man schießt, indem man über es hinauschießt. Aber der Autor ist nie ein Teil, und er ist auch kein Teil von einem Teil, er kann höchstens: teilen. Im Grunde sind alle Körper dann, in diesem unendlichen Raum, auf dieser endlosen Ebene, gleich, und daher kann keine Bewegung vor einer anderen ausgezeichnet werden, und daher sind alle Bewegungen nur eine einzige, in die sie zusammenfallen. Denn Natur umfängt sie, wo immer sie sind. Ich hatte früher gedacht: jede Bewegung hat ihr eigenes Gesicht, jedes Vorhandene hat seine eigene Färbung, das Blatt dient nicht dem Baum, der Baum nicht dem Park, wo er seinen Platz eingenommen hat, vor vielen Jahren. Es gibt feste Erscheinungen und weiche, wenn man sie nicht behindert. Der Regisseur läßt das bei den Menschen ja nicht zu, daß sie sich so eng miteinander befreunden wie die Bäume im Wald, wo sie freiwillig gewachsen sind. Alles was freiwillig ist, darf schon einmal nicht sein, das steht fest. Der Himmel schreit bereits: ich bin Ihr Freund! Verlassen Sie sich nur auf mich, das Wetter wird nicht so, wie der Bericht und sein Chorführer es Ihnen ausrichten, es wird so, wie ich es sage! Die Gedanken lassen sich ordnen und sammeln, wir aber nicht, wir Bäume. Das sagen die Schauspieler ja auch, aber es nützt ihnen nichts. Ich sitze also dort oben und warte auf die unvermeidlichen Eingriffe des Regisseurs ins Leben, um mich danach einigermaßen wieder zu sammeln, denn ich sehe nicht gern, wie Menschen Befehle erteilt werden, ich sehe lieber das Frühlingsgrün, dessen Farbe vielleicht auch gern eine andre wäre und vielleicht nur deshalb ist wie sie ist, weil sie mir halt so gut gefällt. Wieso verwechselte ich jetzt das Unangekündigte mit dem Bericht, der noch nicht kommt, aber erwartet wird? Und sogar mit dem, wovon der Bericht handeln soll? In meine Leere dort oben kann kein Bericht mehr dringen, und es können keine Gestalten dort unten irgend etwas tun, das auch nur irgendwie, mit sanfterster Hand, von mir gelenkt wäre. Dabei habe ich doch das Stück selbst geschrieben! Weiß der Himmel wie, na, er weiß es ja, aber der Bericht sagt etwas andres aus als der Himmel heute vorhat. Dort unten wird es jeden Moment anfangen, daß die Leute angeschrien werden, damit sie ihren Ort in der und der Zeit dort und dorthin verlagern, auf der ihnen unten vorgezeichneten Bahn, die aber keine ist, sondern eben: eine Unendlichkeit. Daher gibts, soviel sich der Regisseur auch abrackert, keine präzisen Standorte unter die Leute zu verteilen, das ist es nämlich! Man kann ihnen was sie auf der Bühne tun sollen nicht wie Lose zuwerfen, nicht einmal ein Grundzug kann ihnen zugeteilt werden, nein, der Grundzug fährt diesmal nicht ab, obwohl er der einzige ist, in dessen Abteilen sich alle entfalten können, in denen sie ihre Fragen und Antworten finden sollen, welche ihnen der Regisseur bereits tausendmal vorgesagt hat. Es gibt also keine Bestimmtheit mehr, nicht für die Schauspieler unten, nicht für mich dort oben im leeren Raum. Auf mich bezieht sich nichts, denn ich bin ja gar nicht da! Also können sich die dort unten auch nicht aufeinander beziehen. Ist deren Bewegung eine Ortsveränderung, oder besteht sie darin, daß sie wiederum andere bewegen sollen, die aber zur Zeit gar nicht da sind? Ich selber hoch droben kann mich so wenig bewegen wie der Dachstein, weil sich ja nichts auf mich beziehen und ich mich also auch auf nichts, das dort unten gleich kommen mag, beziehen kann. Da keiner weiß, daß ich hier sitze, bin ich überhaupt nicht da. Ich bin herausgefallen, aus mir bricht ja nicht einmal ein Ton hervor! (Na, bevor ich mich einen Ton von mir zu geben traue, beiße ich mir lieber die Zunge ab!) Also die Leere ist das was die Natur nicht will. Sie scheut davor, das ist ja bekannt. Und doch bestimmt sich alles nach der Natur, der Körper, der Stein, der fällt, sogar ganz besonders. Mit ihm hat es angefangen, daß man die Natur berechnen wollte. Mit meinem Stück hat es angefangen, daß der Regisseur die Körper berechnen wollte, und jetzt entziehen sie sich schon im vorhin-ein, auch wenn sie gleich kommen werden. Sie entziehen sich, werden später aber trotzdem: länger dableiben müssen. Länger ab wann? Sie müssen immer nachsitzen. Müssen Natur sein, Natur bleiben, aber alles, was der Regisseur mit ihnen vor-



Costumes stock / Vereinigte Bühnen / Vienna

Good thing that I put all their laws out of commission!, just by making myself invisible and then vanishing completely. Just by being placed here in an empty house without anyone knowing, everything that they shall be doing down below, downcast like me, has vanished, been gobbled up by nature before it got to be done. The ropes are fraying, and all of us shall most certainly tumble into the emptiness quite soon. The reason being: since I am missing, the site of those moving beings in the theater is nullified, and they will have to become the site themselves. Yes, they become the site by there not being anyplace for me to sit. But since there is no place for me to sit, I just go and take the place of everyone who is supposed to be acting here. Just give me your place to sit, and I’ll go check it at the cloakroom! The issue keeps building up quickly, and the one keeps changing into the other, and the bodies are being broadcast (without remote) from one site to another. I won’t give up my place to sit, I’ll swallow the whole room by disappearing continuously (disappearing as the utmost, the one and only means of self-assertion!). I don’t need room anymore (I can really just swallow it), because I am gone and won’t leave any room for all these actors to breathe although I am completely ineffective. I was once the way these actors were supposed to be, but that way is way off now. And everything the director might still want has disappeared in their bottomless dustbags, the ones they were supposed to clean their path into nothingness with and make new ones: altogether. Now the way there has dissolved into what it used to be: nature. You see, and nature is exactly what I had put out of commission! The way itself wound itself (and its goal-oriented will) up – no down – like Ariadne’s thread which rolled itself into a sleeping animal and became some kind of heavenly body describing an orbit, the most perfect movement of all, while everything down below that might still be played out (immediately, when? later, always) can only be imperfect, violent, maybe straight, no not straight!, but straight on (in Vienna people say “straighten up” when they want something to stop), which would be the falsest movement of all.

hat, ist gegen ihre Natur. Wie gut, daß ich deren Gesetze alle außer Kraft gesetzt habe!, und zwar indem ich mich unsichtbar gemacht und dann ganz habe verschwinden lassen. Gerade indem ich dort hineingesetzt worden bin ins leere Haus, ohne daß es irgend jemand weiß, ist alles, was die dort unten machen werden, verfallen wie ich, verschwunden, von der Natur aufgefressen, bevor es überhaupt getan werden konnte. Die Halteseile reißen, und wir werden gewiß gleich alle miteinander ins Leere stürzen. Der Grund dafür besteht darin, daß, indem ich fehle, der Ort der im Theater sich Bewegenden aufgehoben wird, und sie selbst der Ort werden müssen, ja, sie werden zum Ort, in dem wiederum ich keinen Platz habe. Aber indem ich diesen Platz nicht habe, nehme ich auch allen, die hier agieren sollen, den ihren sogleich ab. Geben Sie mir nur Ihren Platz, ich hänge ihn derweil in die Garderobe! Das schaukelt sich immer schneller gegenseitig auf, denn eins schlägt dauernd ins andre um, und die Körper werden, ohne Fernbedienung, von einem Ort zum anderen übertragen. Ich mache nicht Platz, sondern verschlinge den ganzen Raum, indem ich unaufhörlich verschwinde (Verschwinden als äußerste, einzige Selbstbehauptung!). Ich brauche wiederum keinen Raum mehr (kann ihn also ruhig verschlingen), weil ich ja weg bin und all diesen Schauspielern, obwohl ich total unwirksam bin, keinen Platz zum Atmen lasse. Ich war ursprünglich einmal der Weg, den diese Schauspieler gehen sollten, aber jetzt ist dieser Weg eben weg. Und alles, was der Regisseur noch wollen könnte, verschwindet in ihren bodenlosen Staub-säcken, mit denen sie ihren Pfad ins Nichts säubern und damit überhaupt erst: herstellen sollen. Der Weg hat sich jetzt in das aufgelöst, was er ursprünglich war, Natur. Sehen Sie, und genau die hab ich ja außer Kraft gesetzt! Der Weg hat sich und sein zielgerichtetes Wollen ab-, nein, aufgespult gleich einem Ariadnefaden, der sich zusammengerollt hat wie ein schlafendes Tier, und wurde eine Art Himmelskörper, der Kreise beschreibt, also die vollkommene Bewegung schlechthin, während alles was dort unten sich noch abspielen könnte, sofort, wann?, später, immer, nur unvollkommen sein kann, gewaltsam, vielleicht gerade, nein gerade nicht!, sondern: geradeaus (in Wien sagt man: „haltaus“, wenn etwas sofort anhalten soll), was überhaupt die falscheste von allen Bewegungen wäre.

WE SIMPLY REACT / JACEK AND KATARZYNA ADAMAS TALK TO ARTUR ZMIJEWSKI

ARTUR ZMIJEWSKI

Start with the landfill.

JACEK ADAMAS

We came to Warmia for the first time in the '90s. Kasia was nine months pregnant. And we had just arrived. For a week we lived in wild meadows, these were the times of fallen PGR (Public Agricultural Company). We were charmed, fields, incredible fields, with houses scattered every few kilometres. You walked sandy country roads with wild flowers just a few kilometres to the nearest shop. What a contrast to living in a city. And I needed a great change then. We looked for a hut for two years and finally we found this place – Worlawki.

A.Z.

You didn't know then that the landfill was supposed to be three kilometres from here in a straight line?

J.A.

No, these decisions were made "semi- openly." The landfill was supposed to be used by the whole voivodship (province), but officially it was maintained that only three parishes Dobre Miasto, Świątki, and Ludomino would be using it. They said it was just a trifle, that nature would absorb it. Otherwise, nobody would have agreed to it, and that is how it started. Then, a protest committee was established by farmers in the village of Legno and we joined the protest.

A.Z.

Were the inhabitants asked for approval with regards to the landfill?

J.A.

Only the village administrators were asked, and they made the decision for us. This was illegal, a public consultation should have taken place, a local referendum. In the meantime, on paper, the village administrator agreed to the building of the landfill. We went to the administrator and asked how he could have decided about this kind of investment in this way, and we made a bit of a scene.

Katarzyna Adamas

Jack undertook collecting signatures of those inhabitants of our village who were against building the landfill. He collected 30 signatures. Every fourth person signed, and there were some family conflicts because of that. In the end it appeared that most people were against it.

A.Z.

What happened next?

J.A.

We invited Mrs. Jaworowicz from the "Case for the Reporter" TV programme. That is when the conflict started with the parish mayor of Świątki and leader of Warmia's Association of Parishes who had not issued any estimate with regards to the effects of the landfill on the environment and people's health. But we managed to find the report which said that the landfill would cause lots of harmful changes.

A.Z.

In what other ways did you protest?

J.A.

We are still fighting the legal battle. We support village administrators who are against the landfill and who organised the Lagno village protest committee. They collected about 1,000 signatures from surrounding villages. This is an army of people. This protest was also led by a local priest, it got to the point that the priest "excommunicated" the village administrator: he asked him not to come to church. The priest ran into some problems because the local Catholic authority said that he was meddling too much in politics. Anyway, the administrator couldn't go to the local church because he had behaved disloyally towards the community, in supporting the landfill. It was a real, serious local war!

A.Z.

But you didn't only protest using legal means there was also a gathering of heavy farm equipment on the terrain of the landfill.

J.A.

The protest has lasted a few years and we have succeeded in stopping the construction. People live in economic hardship here. They received donations from the EU to develop agro tourism in the area. This is indeed a great tourist region but the vision of the landfill and incinerators hung over it. So we organised an association, "Let's Love Warmia." Members are local farmers, and we organised some events to become known. When supporters of the landfill, the president of Olsztyn, the prefect of the district, and the mayor of Świątki wanted to meet "their" journalists and local TV, other journalists phoned us and told us what was being planned. This was supposed to be a very quiet meeting. There were pretzels, cake, and coffee. The idea was to get journalists who would write that the landfill was being built to make Warmia a cleaner place. And we arrived there with a group of farmers in tractors, informed the local TV, and there was a riot. It was no longer possible to organise a press conference where the authorities delivered their message with nobody asking questions about the sense of this investment.

A.Z.

What was the role of tractors in this situation?

J.A.

Tractors, such giants, were driven all over the ten hectares of this field where the landfill was supposed to be built. Some of them were with ploughs. They flew across these fields and later when they formed a line it looked like a scene from the film "The Convoy" with Chris Kristofferson. It made an impression. I screamed at the prefect: "If you want to fight, when the work on the fields ends, we will take this equipment to the streets of Olsztyn unless you leave." It was on local TV. The President of Olsztyn was terrified.

A.Z.

Surely you are recognised as a local activist?

J.A.

Maybe. Ecological politics in the region is wrong. The characteristics of Warmia are forgotten houses scattered over the hills with various huts and barns. We hung banners all over the city: "Warmia without landfills." We criticised the bad investments. Authorities get donations from the Union, for example. People transform farms to accommodate agro tourism while at the same time the officials are trying to get permission to build a landfill in the same place. Both programmes are very well prepared but both annihil each other.

K.A.

There is also a third programme here, Nature 2000. Money from the EU is used to protect birds and their habitats. We think that EU officials do not control the flow of the money. There is no coordination because all of these initiatives annul each other.

PO PROSTU REAGUJEMY / Z JACKIEM I KATARZYNĄ ADAMAS ROZMAWIA ARTUR ŻMIJEWSKI

ARTUR ŻMIJEWSKI

Zacznijcie od wysypiska.

JACEK ADAMAS

Po raz pierwszy przyjechalśmy na Warmię pod koniec lat 90. Kasia była w dziewiątym miesiącu ciąży. I tak sobie tu przywędrowaliśmy. Mieszkaliśmy przez tydzień wśród zdziczałych łąk, to były czasy, upadłych PGR-ów. Byliśmy zaurczeni. Pola, pola nieprawdopodobne. Domy porozrzucane w odległości kilku kilometrów. Szło się piaszczystymi drogami. Dzikie kwiaty. Kilka kilometrów do sklepu. Jaki kontrast wobec miasta. A ja potrzebowałam wtedy dużej zmiany. Dwa lata szukaliśmy chałupy, aż trafiliśmy w to miejsce – do Worlawek.

A.Z.

Wtedy nie wiedzieliście, że wysypisko ma być trzy kilometry stąd w linii prostej.

J.A.

Nie, te sprawy załatwiano półgawnie. To miało być wysypisko dla całego województwa, ale oficjalnie twierdzono, że tylko dla trzech gmin: Dobre Miasto, Świątki i Ludomino. Mówiono, że to drobiazg, że natura to wessie. Inaczej nikt by się na nie zgodził. I tak to się zaczęło. Okazało się, że we wsi Łęgno działa komitet protestacyjny złożony z rolników. Dołączyliśmy do tego protestu.

A.Z.

Czy pytano mieszkańców o zgodę na wysypisko?

J.A.

Pytano jedynie rady sołeckiej. Rada sołecka podjęła decyzję za nas. To bezprawie, powinny odbyć się konsultacje społeczne – referendum lokalne. Tymczasem na papierze stało, że sołectwo Worlawki wyraża zgodę na budowę wysypiska. Pojechalśmy do sołtyśa i zapytaliśmy, jak można w taki sposób decydować o takiej inwestycji? I zrobiliśmy z tego aferę.

KATARZYNA ADAMAS

Jack podjął się zebrania podpisów tych mieszkalców naszej wsi, którzy są przeciwko budowie wysypiska. Zebrał trzydzieści podpisów. Co czwarta osoba podpisała. Były z tego powodu konflikty rodzinne. Ostatecznie okazało się, że większość mieszkańców jest przeciw.

A.Z.

Co było dalej?

J.A.

Zaprosiliśmy panią Jaworowicz z programu „Sprawa dla reportera”. I od tego czasu zaczął się ostry konflikt z wójtem gminy Świątki i szefem Warmińskiego Związku Gmin, który np. w ogóle nie przedstawił oceny oddziaływania tego wysypiska na środowisko i zdrowie mieszkańców. Ale dotarliśmy do tej oceny, która stwierdza, że wysypisko spowoduje duże, szkodliwe zmiany.

A.Z.

W jaki jeszcze sposób protestowaliście?



Adamas family in their house in Worlawki village

J.A.

Wciąż walczyliśmy na drodze prawnej. Wspieramy sołtysów, którzy są przeciw wysypisku i którzy zawiązali Komitet Protestacyjny Wsi Łęgno. Zebrali w okolicznych wsiach około tysiąca podpisów. To jest armia ludzi. Prowadzi też tę sprawę ksiądz z miejscowej parafii. Doszło nawet do tego, że ksiądz ekskomunikował sołtysa naszej wioski – zakazał mu przychodzenia do kościoła. Ksiądz miał z tego powodu kłopoty, bo kuria uznała, że za mocno miesza się w lokalną politykę. Niemniej sołtys nie mógł chodzić do kościoła w swojej parafii, bo zachował się niełojalnie – wbrew okolicznym mieszkańcom był za wysypiskiem. To była naprawdę poważna lokalna wojna.

A.Z.

Ale nie protestowaliście tylko na drodze prawnej – był także zlot ciężkiego sprzętu rolniczego na terenach pod wysypisko.

J.A.

Protest trwa już kilka lat i udało się tylko wstrzymać rozpoczęcie budowy. Ludzie żyją w napięciu, dostali dotacje z UE na rozwój agroturystyki. To przecież świetny turystycznie region, a wisi nad nim widmo wysypiska i spalarni śmieci. Zawiązaliśmy więc stowarzyszenie „Kochajmy Warmię”. Członkami są okoliczni rolnicy. Robiliśmy różne akcje i staliśmy się na tyle znani, że kiedy zwolennicy wysypiska – prezydent Olsztyna, starosta i wójt gminy Świątki – chcieli zrobić spotkanie ze „swoimi” dziennikarzami i z lokalną telewizją, to zadzwonili do nas inni dziennikarze i powiedzieli, jaki tamci szykują numer. To miało być cichutkie spotkanie w starostwie powiatowym. Były paluszki, ciastka, kawa. Mieli przyjść dziennikarze, którzy napiszą że budujemy wysypisko, żeby Warmia była czystsutka. A my przyjechalśmy tam z grupą rolników traktorami, zawiadomiliśmy lokalną telewizję, no i się zrobiła zadyma. Okazało się, że już nie da rady zrobić grzecznego spotkania, gdzie władza informuje o swoich racjach i nie zadaje się pytań o sens całej ten inwestycji.

A.Z.

Jaką rolę odegrały w tym wydarzeniu traktory?

J.A.

Traktory, takie giganty, jeździły po tych 10 ha, gdzie ma być wysypisko. Niektóre ciągniki były nawet uzbrojone w plugi. Fruwały po tych polach, a później ustawily się w szeregu – wyglądało to jak scena z filmu „Konwój” z Krisem Kristofersonem. Robiło wrażenie. Wykrzyczałem w nos staroście: „Chcecie z nami walczyć, to jak skończyć się prace polowe, ten sprzęt wjedzie na ulice Olsztyna. Chyba, że dacie sobie spokój”. Poszło to w lokalnej telewizji. Prezydent miasta był przerażony.

J.A.

There is no economical argument for transporting rubbish 40 kilometres to the land-fill. Especially when they say that it is completely harmless refuse. If so, why don't they build a ski jump for Malysz out of it in Olsztyn? This is disinformation; there is no harmless refuse. Rubbish in a landfill is a danger. That is where bacterial mutations take place. One big boiling heap with temperatures of hundreds of degrees Celsius inside. A special gas installation has to be made. A stench spreads all over the area and stays in the lower parts of the terrain. And after a few years we will have a real stink here. This smell will be present in all agricultural products, for instance in the taste of milk.

K.A.

EU funds are not earned.

J.A.

They fall from the sky. You get them. They are not the effect of your development. There is a complete negligence of the stage of building an economic foundation, the feeling of possession, responsibility for the good which these funds could foster. It destroys any economic or cultural consciousness. We now have a period of illusion that everything is developing. There are notices in our parish that the new sewage system was built using EU money. But nobody had thought that the sewage would have to go to the wastewater treatment plant. On paper everything is fine. The sewage system works but the sewage-cleaning plant doesn't because it is old and cannot clean this amount of sewage. In the end, the sewage-cleaning plant pollutes the Pasleka River.

A.Z.

And money was also received from the Union for the birds reserve, right?

J.A.

Yes, a sewage system was necessary. Its construction was financed by an EU allowance. Up until this time, not all houses in Świątki parish had been connected to the system and nature somehow had coped, sewage had sunk in somewhere. Then the money came, all the houses were connected, the amount of sewage coming to the old wastewater plant rose, and now sewage flows into melioration rows.

K.A.

This is what happens with money which is not earned through work. The Union gives it to the local authority but does not control whether the financed programmes are needed locally. Good programme, convincing, let's give the money.

A.Z.

Once again, we have four programmes financed by the EU which annul each other in your parish: the birds and their habitats reservation, which is also the reservation of the Pasleka River; the development of agro tourism; the landfill for three voivodships; and the sewage system for the villages which transfers sewage to the old treatment plant which lets off this sewage into the legally protected Pasleka River.

J.A.

But when we want to prove it, we have to file for a water-cleanliness test of the water let off by the waste treatment plant, and we don't have money for that.

A.Z.

Knowing you, surely you protested in the case of the sewage system?

J.A.

Yes, sewage from the treatment plant went all over the fields. Five hectares of fields flooded. It was a frightening sight.

A.Z.

It was classic sewage: feces, sewage, organic refuse, etc.?

J.A.

Yes, the whole field was flooded.

K.A.

From time to time, they make a "controlled let off." It should be cleaned water. The case went to the prosecutor. The prosecutor decided it was an act of low social harm and had minimal impact on the environment. The case was dropped.

A.Z.

And what about the tests of the water which flooded the fields?

J.A.

The result depends on who performs the test. When a farmer ordered the test, paying himself, the result he got was that the water was dirty and he should get compensation. But when this water was tested at the Voivodship's Inspectorate of Environmental Conservation, it turned out that this was first-class clean water. For a few years now, there has been a case against the former director of that Inspectorate, who had a heap of hospital refuse from Warsaw on his plot in Narajty. In connection with this case I made a happening called "Who will clean up Narajty?"

A.Z.

Were there any art actions in response to the sewage flooding the fields?

J.A.

Action "Clean hands." I spread white towels and bars of soap in front of the voivod's office. I repeated it on local TVP 3 Olsztyn when I was invited to a meeting with the leader of Warmia's Association of Parishes who is also the mayor of the village I live in. I formed an infinity sign. The protest was directed at the authorities' inertia.

A.Z.

Tell me now about your daughter Rose. She doesn't speak, she should be going to the special needs school in Olsztyn. Transport should be provided by the parish. But something hadn't worked out. That is when you threatened the voivod with a happening and she gave in under the threat of artistic action. How was it?

J.A.

Local officials do not care about ecology; don't care about access to education. This is a system which shuffles the cards, destroys people. We keep relative independence and we protest.

K.A.

Rose is a special needs child. According to law, she should be going to the closest school, chosen according to her health and disposition.

A.Z.

And is this school in Olsztyn?

K.A.

Yes. The necessity of going to this particular school was confirmed by a doctor's statement. We live 30 kilometres from Olsztyn. The parish is obliged by law to provide transport for such a child. On September 1, children from Worlawki went to the local school on a school bus. But nobody came for Rose. Of course I had informed the mayor that there would be transport needed for Rose because she had been accepted to the special-needs school. And we waited patiently till September 20.

A.Z.

Are there more kids like this in the villages?

K.A.

Yes, quite a few.

A.Ż.

Pewnie jesteś rozpoznawany jako lokalny aktywista.

J.A.

Być może. Polityka ekologiczna w regionie jest zła. Zapomina się o charakterystyce Warmii – rozrzucone wśród pagórków domeczki, chałupki, stodoły – układ morenowy. Wieszaliśmy w mieście hasła: „Warmia bez wysypisk”. Krytykujemy chybione inwestycje – ściaga się dotacje z Unii np. żeby ludzie przekształcali gospodarstwa rolne w agroturystyczne, a jednocześnie pozyskuje się dotacje na budowę wysypiska w tym samym miejscu. Oba programy są świetnie przygotowane. Ale niestety wzajemnie się znoszą.

K.A.

Tutaj działa także trzeci program, czyli „Natura 2000”. Pieniądze też pochodzą z Unii i idą na ochronę ptaków i ich siedlisk. Uważamy, że nie ma kontroli europejskich urzędników nad wydatkowanymi pieniędzmi – nie ma koordynacji, bo te inicjatywy wzajemnie sobie szkodzą.



Jack Adamas / Figure made of colourful pieces of glass / 2006

J.A.

Nie ma uzasadnienia ekonomicznego, by wozić śmieci 40 kilometrów do wysypiska. Zwłaszcza, gdy się mówi, że to jest zupełnie nieszkodliwy odpad. Skoro tak, to można z niego usypać w Olsztynie skocznnię dla Malysza. To dezinformacja, nie ma nieszkodliwych odpadów. Zagrożeniem są śmieci skomasowane na wysypisku, tam dochodzi do bakteryjnych mutacji. Jedna, wielka kipiela. Kilkaset stopni wewnątrz. Trzeba robić instalacje odgazowywania. Smród rozlewa się po okolicy i zalega w zagłębieniach terenu, a Warmia to układ morenowy. I po paru latach mamy ostry smród. Ten zapach będzie czuć w produktach rolnych, np. w smaku mleka.

K.A.

Pieniądze z dotacji nie są wypracowane.

J.A.

Spadają z nieba. Dostałeś je. Nie są wynikiem twojego rozwoju. Pomińmy zostaje etap budowy ekonomicznego fundamentu – poczucia własności, odpowiedzialności za to dobro, którym te pieniądze mogą być. Koroduje świadomość ekonomiczna i kulturowa. Mamy teraz czas iluzji, że wszystko się rozwija. Są tablice, że w naszej gminie kanalizację zbudowano za pieniądze z Unii. Ale nikt nie pomyślał, że ścieki muszą być odprowadzane do oczyszczalni. W planach wszystko jest git, kanalizacja działa. Tylko nie działa oczyszczalnia, bo jest przestarzała i nie daje rady oczyścić takiej ilości ścieków. W efekcie oczyszczalnia zanieczyszcza rezerwat rzeki Pasłęki.

A.Z.

A na ochronę siedlisk ptaków na terenie tego rezerwatu pieniądze również zostały pozyskane z Unii. Tak?

J.A.

Tak jest. Kanalizacja była potrzebna. Jej budowę sfinansowano z dotacji. Do tego czasu nie wszystkie domy w gminie Świątki były podłączone do kanalizacji i przyroda jakoś to wytrzymywała, to gdzieś tam wsiąkało. Przyszły pieniądze, podłączono wszystkie domy, zwiększono gwałtownie ilość ścieków dostarczanych do starej oczyszczalni i teraz nieoczyszczone szambo płynie do rowów melioracyjnych.

K.A.

To są właśnie niewypracowane pieniądze. Unia daje je samorządowcom, ale nie kontroluje zgodności finansowanych programów z lokalnymi potrzebami. Dobry program, przekonujący – dajemy.

A.Z.

Jeszcze raz. Mamy cztery wzajemnie znoszące się programy w waszej gminie, realizowane za dotacje unijne: rezerwat ptaków i ochrona ich siedlisk, czyli rezerwat rzeki Pasłęki; rozwój agroturystyki w regionie oraz wysypisko śmieci dla trzech województw i sprawną kanalizację we wsiach, która dostarcza ścieki do niewydolnej oczyszczalni, która spuszcza szambo do chronionej prawem rzeki Pasłęki.

J.A.

Tylko że jak chcemy to udowodnić, to musimy zamówić np. ekspertyzę czystości wody wypuszczanej z oczyszczalni. A na to nie mamy pieniędzy.

A.Z.

Jak was znam, to pewnie protestowaliście w sprawie tej nie działającej kanalizacji?

J.A.

Tak. Szambo z oczyszczalni poszło na pola. Pięć hektarów pola zalane szambem. To był przerażający widok.

A.Z.

Takie klasyczne szambo: ekskrementy, ścieki gospodarcze, odpadki organiczne itd?

J.A.

Tak. Całe pole tym zalane.

K.A.

Co jakiś czas robią kontrolowany wypływ z tej oczyszczalni. To powinna być oczyszczona woda. Sprawa poszła do prokuratury. Prokuratura stwierdziła niską szkodliwość społeczną czynu i znikome oddziaływanie na środowisko. I umorzyła sprawę.

A.Z.

A co z badaniami czystości wody, tego, co się wylało na te pola?

J.A.

Wynik zależy od tego, kto robi ekspertyzę. Jak rolnik na swój koszt zamówił badanie, to napisali mu, że woda jest zanieczyszczona i że należy mu się odszkodowanie. Ale jak zbadał tą substancję w Wojewódzkim Inspektoracie Ochrony Środowiska, to wyszło, że to jest woda o pierwszej klasie czystości. Od kilku lat toczy się w prokuraturze postępowanie przeciw byłemu Dyrektorowi Wojewódzkiego Inspektoratu Ochrony Środowiska, który na swej działce w Narajtach przyległej do jeziora miał składowisko odpadów szpitalnych z Warszawy. W związku z tą sprawą zrobiłem akcję „Kto posprząta Narajty?”

A.Z.

The parish is obliged to provide transport to school for all children. But it doesn't provide transport for the special-needs children and in doing so delays their start at school which deepens their problems.

K.A.

The parish does not want to take responsibility. These kids need a special curriculum. Every day out of school is a day lost. On September 20, there was a meeting of the parish council during which the officials (a farmer, plumber, and forester) were deciding if this school would be good for Rose. Later they concluded that there was no money for transport and that the parish could buy me a monthly bus pass and I could take Rose to school. The bus is at 5:45 in the morning and returns at 17:15 in the evening. That was when we went to the voivod and to the Education Council.

J.A.

We also accused the mayor of impeding us in carrying out our legal duty of sending our child to school.

A.Z.

Were you accused of not meeting your legal obligation as parents?

K.A.

No, the school knew the situation. We also spoke to directors of other schools explaining that there was a problem with the transport of the kids. We made it heard. There was TV here and radio, and they wrote about it in the press. It was a success because suddenly there was panic in the parishes, and the children started to get picked up. The director of the school in Olsztyn told us about it. But before that happened, we had had a problem.

J.A.

I was already strongly determined. We went to the voivod with Rose and I told her that on this day she would carry out her educational obligation in the voivod's office.

K.A.

I brought some papers, pencils. Rose started to draw. Later she crawled under the table because she loves to look at shoes. She ate some sweets provided for official visitors and took the rest for the other children. Jacek said that it was her first day of school.

J.A.

And if there were no reaction we were going to arrange for a skip of sand to come and we would make a sandpit for the special-needs children in front of the voivod's office.

K.A.

And straight away, the voivod dictated a note to the mayor concerning Rose's transport. Soon we got a letter from the mayor saying that beginning October 19, a car would come to collect Rose. The mayor employed a driver and carer, and gave his car. It was a shock for people because the car in which the mayor usually drove around, started coming in the morning to the Adamas. Children were going to school by bus and Rose was going in the mayor's car to Olsztyn.

A.Z.

And what was the prosecutor's reply to your accusations?

J.A.

They refused to pursue the case because the mayor had started to fulfil his duties.

A.Z.

So the prosecutor's office decided that if a child loses part of her school year, it is not a problem?

J.A.

There are different rules here. We met one vice prosecutor for the region and he told us, "Here, people don't like newcomers from Warsaw and you don't take the mayor to court." Now we know that before someone opens a legal codex here, he checks to see if the person filing the case is from Warsaw. If so, they drop the case. For example, there was a case regarding the demolition of a nature reserve. The lead prosecutor for Olsztyn North assigned as prosecutor for the case a woman whose husband, mayor of Jonkowo Parish, was responsible for these harmful acts. Our letter to the court concerning the conflict of interest was ignored.

A.Z.

And do people fight for their rights?

J.A.

These are post-PGR villages heavily dependent on social aid. And social aid is in the mayor's hands. Also in the mayor's hands are workplaces for kindergarten and elementary school teachers, as well as assistance for the unemployed.

K.A.

Above all there is no change. The present mayor used to be a director of the local PGR and people chose him. He is the mayor for the fifth time. People choose the same person because, as they say, "We know what we can expect."

A.Z.

"Better the devil you know." But I know that in the local election you had an opposition candidate.

J.A.

Yes, we convinced one good and courageous man to run for mayor. I phoned PIS (Law and Justice Party). I told them that the next day I would bring a guy and "could he become part of their list of candidates?" The next day, I drove around our candidate who announced he was running for mayor of Swiatki, and he lost by only 100 votes. We didn't win but the opposition was initiated. The mayor was used to doing what he wanted, members of the parish council just signed the papers. I remember when it occurred that he wanted to sell the gravel excavation in Gologora without people's knowledge and agreement. In Gologora, an illegal gravel excavation was underway. The mayor decided to sell this land in order to legalise extraction of the gravel. He put it to tender without people's knowledge. When people realised that there would be 40-tonne trucks driving their country lanes, they rebelled. They collected signatures, and as an ally, I added the endorsement of the "Let's Love Warmia" association, and the mayor cancelled the results of the tender.

A.Z.

So it looks like a lot has been done. But nonetheless I get the impression that you are a bit bitter.

J.A.

For years we have struggled with the same issues. You could really make something happen here. For example in "culture houses." Or fill in the old lakes with water. This terrain could become a great agro tourism region. And income from agro tourism is not small. This could enliven the people.

A.Z.

Jacek, you wanted to draw a new trail around the three nearby lakes.

J.A.

Now I know that you could fill in the old lakes and that we could have a trail around five lakes. In Legno, they have started to fill in the lakes. Only, all initiatives have to go through the system which rules here. And if an idea catches on, the 'initiator' is suddenly someone else and this person takes the prize, which is electoral success.

A.Ż.

Były jakieś działania artystyczne w sprawie tego szamba wylanego na pole?

J.A.

Akcja „czyste ręce”. Pod Urzędem Wojewody rozłożyłem białe ręczniki i mydelka. Powtórzyłem to w TVP 3 Olsztyn, układając znak nieskończoności gdy zaproszono mnie na spotkanie z Szefem Warmińskiego Związku Gmin i jednocześnie Wójtem Gminy w której mieszkam. Protest dotyczył bezczynności władzy.

A.Ż.

Opowiedzcie teraz o waszej córce Róży. Ona nie mówi, powinna dojeżdżać do szkoły specjalnej w Olsztynie. Transport powinna zapewnić gmina. Ale coś nie zadziało. I wtedy ty Jacku zagroziłeś wojewodzinie happeningiem. A ona się ugięła pod groźbą działania artystycznego. Jak to było?

J.A.

Lokalni urzędnicy nie dbają o ekologię, nie dbają o dostęp do edukacji. To jest układ, który rozkłada karty, niszczy ludzi. My zachowujemy względną niezależność i protestujemy.

K.A.

Róża jest dzieckiem niepełnosprawnym. Według ustawy powinna jeździć do najbliższego, wytypowanego ze względu na jej stan zdrowia, ośrodka szkolnego.

A.Ż.

I ten najbliższy ośrodek jest w Olsztynie?

K.A.

Tak. Konieczność uczęszczania do niego potwierdza orzeczenie lekarskie. Mieszkamy trzydzieści kilometrów od Olsztyna. Gmina ma ustawy obowiązek zapewnienia dziecku dojazdu. Przyszł pierwszy września i trójka dzieci z Wotławek pojechała szkolnym autobusem do gminnej szkoły, a po Różę nikt nie przyjechał. Wójta oczywiście zawiadomiliśmy wcześniej, że będzie potrzebny transport, bo Róża została przyjęta do szkoły specjalnej. No i czekaliśmy cierpliwie do dwudziestego września.

A.Ż.

Takich dzieci jest więcej tutaj w wioskach?

K.A.

Tak. Sporo.

A.Ż.

Gmina musi zapewnić wszystkim dzieciom transport do szkół. Ale nie zapewnia go właśnie tym upośledzonym, czym opóźnia rozpoczęcie przez nie roku szkolnego i pogłębia ich opóźnienia albo upośledzenia.

K.A.

Gmina się miga. Te dzieci potrzebują specjalnego toku nauczania. Każdy dzień poza szkołą to dla nich dzień zmarnowany.

Dwudziestego września była rada gminy i na niej radni (rolnik, hydraulik, leśnik) zastanawiali się, czy ta szkoła będzie dla Róży dobra. Później stwierdzili, że nie ma pieniędzy na transport i że gmina może mi kupić bilet miesięczny na PKS, a ja będę woziła Różę do szkoły. Autobus jest 5.45 rano. Powrót 17.15. Wtedy wreszcie pojechalśmy do wojewody i do kuratorium oświaty.

J.A.

Złożyliśmy także doniesienie do prokuratury. Było to utrudnianie przez wójta realizowania obowiązku szkolnego przez te dzieci.



Jacek Adamas / A wishing Tree / 2005–2006

A.Ż.

Zostaliście obarczeni winą za nierealizowanie obowiązku szkolnego?

K.A.

Nie. Szkoła знаła sytuację, rozmawialiśmy też z dyrektorami innych szkół, że jest problem z dowożeniem dzieci przez gminy. Nagłośniliśmy to. Telewizja do nas przyjechała, radio. W prasie o tym napisali. To było skuteczne działanie, bo raptem wybuchła panika w gminach i gminy zaczęły dzieci przywozić. Mówiła nam o tym dyrektorka szkoły w Olsztynie. Ale zanim to się stało, mieliśmy problem.

J.A.

Ja już byłem mocno zdeterminowany. Poszliśmy do wojewodziny z Różą, a ja jej oświadczyłem, że dzisiaj moja córka będzie tu, w jej gabinecie realizowała obowiązek szkolny.

K.A.

Wyjęłam kartki, wyjęłam kredki. Róża zaczęła rysować. Później chodziła pod stołem, bo uwielbia oglądać buty. Zjadła cukierki przeznaczone dla oficjalnych gości, a te co zostały zabrała dla innych dzieci. Jacek powiedział, że to jest dla niej pierwszy dzień szkoły.

J.A.

A jeżeli nie będzie reakcji, to po prostu przywieziemy wywrotkę piasku i zrobimy z dziećmi niepełnosprawnymi pod urzędem wojewody piaskownicę.

K.A.

I wojewodzina natychmiast podyktowała pismo do wójta w sprawie transportu dla Róży. Wkrótce dostaliśmy pismo od wójta, że od dziewiątego października będzie po Różę przyjeżdżał samochód. Wójt zatrudnił kierowcę, opiekunkę i oddał swój samochód służbowy. To był niezły szok dla ludzi, bo samochód, którym wójt zwykle jeździł po gminie, zaczął przyjeżdżać rano do Adamasów. Dzieci jadą do szkoły autobusem, a Róża do Olsztyna samochodem służbowym wójta.

A.Ż.

A jak wyglądała odpowiedź prokuratury na wasze doniesienie?



Jacek Adamas / Performance at the local Council in Olsztyn / 2006

For example, the mayor of Dobre Miasto said, "I will agree to help with filling in the old lakes under the condition that the people whose land will be taken won't complain." This is appalling! People should get some compensation for their land. Now people are starting to withdraw from the project. Soon, the whole plan will fall apart.

A.Z.

Is it more profitable to pay people for their land because profits from tourism will compensate it?

J.A.

Yes. In Kwieciewo and Legno there are old, nowadays dry lakes. After filling, there could be a 500-hectare lake. In exchange for lost land, farmers could get money or land in other places. Tourists would come. The price of land around the lakes would grow. And we would keep some water in the "step-wind" Poland. I had a few good initiatives, such as the 'tree of wishes'. It concerned children from the villages. I drove to after-school clubs and asked children to write their wishes on a wooden plaque. Later, I deepened the writing with a router. These were the simplest wishes: that dad would stop drinking, that you could walk to school on a sidewalk, that the bus stop would have a cover.

K.A.

The child who wished that his dad would stop drinking signed with his name with the faith that something would change, that somebody would listen.

J.A.

And the mayor of Dobre Miasto declared that when the children hung their plaques, he would grant their wishes. Some of them he could actually make come true, but it was about integration as well. Children would know that there was a tree of wishes in Dobre Miasto and that some of those wishes came true.

K.A.

With the Plaques hung on the tree, the elections came around, the mayor did not have time, and after the elections completely forgot about their realisation. Or, for another such example: for few months we were organising a course in stained glass window making.

J.A.

There were tiny children enrolled but also big guys with tattoos. I wasn't sure. I thought, "What is going to happen?" But slowly, they started to do something. At the beginning, people kept their distance and made stupid jokes. But suddenly, it caught on. People saw that connecting a few coloured pieces of glass is quite a normal craft.

K.A.

Sometimes kids came with their mothers. They sat together and made stained glass windows. These were good times.

J.A.

Kate started to do origami with kids. Before Christmas, crowds of people came.

K.A.

We could see how strong the need for a community among the children was. It was very important for them that someone came to them, that someone was interested in them. And there was this surprise that they could do something. They take a stained glass piece home and their parents ask, "Did you do that yourself?" And suddenly everybody starts to notice stained glass windows in church although they never paid any attention before. Children were emotional: "Wow, I'm making a stained window like there is in church".

A.Z.

Were these classes free?

J.A.

Yes. I was supposed to be employed as a culture instructor and offering art classes in the culture-house and in after-school clubs. We were asked to give our terms. We gave them and that is how the case ended.

A.Z.

What conditions did you give?

J.A.

A 2500 ZL monthly salary for running art classes, plus the cost of commuting. To some villages, it is over 30 kilometres. It is especially difficult in winter.

A.Z.

Why did it end?

J.A.

Apparently there was no money. Some of the after-school clubs were closed, others were made smaller. The closest one in Legno isn't open anymore.

K.A.

Jobs were liquidated because carers hadn't finished secondary school. These were women from the villages, committed to their work.

J.A.

Odmówiono wszczęcia postępowania ze względu na to, że wójt zaczął realizować swoje obowiązki.

A.Z.

Czyli prokuratura uznała, że jeśli dziecko traci część roku szkolnego, to nie jest to dla niego krzywda.

J.A.

Tu są inne zasady. Spotkaliśmy się kiedyś z zastępcą szefa prokuratury rejonowej. I on nam oświadczył: „Tu się warszawiaków nie lubi, a wójtom się spraw nie robi”. Teraz wiemy, że zanim ktoś otworzy Kodeks Karny, sprawdza czy pozwywający jest z Warszawy. A jeśli tak, umarza się postępowanie.

Np. szef prokuratury Olsztyn Północ wytypował do prowadzenia w sądzie sprawy dotyczącej niszczenia rezerwatu panią prokurator, której mąż, wójt gminy Jonkowo, jest za to niszczenie odpowiedzialny. Nasze pismo do prezesa sądu dotyczące konfliktu interesów zostało zignorowane.

A.Z.

A mieszkańcy walczą o swoje?

J.A.

To są popegeerowskie wsie, silnie uzależnione od pomocy społecznej. A pomoc społeczna jest w rękach wójta. W rękach wójta są też posady nauczycieli, przedszkolank. Przebrali interwencyjne dla bezrobotnych – wszystkie są w rękach wójta.

K.A.

Przed wszystkim nie ma kadencyjności. Obecny wójt był dawniej dyrektorem PGR-u i ludzie go wybrali na wójta. Piątą raz jest wójtem. Ludzie wybierają wciąż tego samego, bo jak mówią: „Wiemy, na czym stoimy”.

A.Ż.

„Lepiej zło znane znosić, niżli za nieznanym gonić”. Ale wiem, że w wyborach samorządowych próbowaliście wystawić kontrkandydata.

J.A.

Tak. Namawialiśmy jednego porządnego i odważnego faceta, aby wystartował w wyborach i został wójtem. Zadzwoniłem do PiS-u. Mówię, że jutro im przywiozę człowieka takiego, a takiego, i czy on może z ich list startować? No, i zawieźliśmy następnego dnia naszego kandydata, który powiedział, że chce zostać wójtem w Świątkach. I przegrał tylko setką głosów. Nie wygraliśmy, ale powstała opozycja. Wójt się przyzwyczał do tego, że robi co chce – członkowie Rady Gminy podpisują papiery, które im podsunie. Pamiętam, jak wyszło na jaw, że chciał sprzedać bez wiedzy i zgody mieszkańców żwirownię w Gologórze. W Gologórze funkcjonowała nielegalna żwirownia. Wójt postanowił sprzedać ten teren, żeby zalegalizować wydobycie żwiru. Ogłosił przetarg bez wiedzy okolicznych mieszkańców. Jak ludzie się zorientowali, że po ich wiejskich drogach będą jeździć czterdziestotonowe ciężarówki, to się zbuntowali. Zebrał podpisy pod protestem. Jako sojusznik przystawiłem im stowarzyszeniową pieczętą „Kochajmy Warmię”. I wójt unieważnił przetarg.

A.Ż.

No to się udaje sporo zrobić. A jednak mam wrażenie, że jesteście odrobinę zgorzkniali.

J.A.

Od lat ciągniemy ciagle te same wątki. Można by tutaj coś naprawdę rozruszać. Chciałby w domach kultury. Albo nawodnić przedwojenne jeziora. Powstałby świetny rejon agroturystyczny. A dochód z agroturystyki to niebagatelne pieniądze. To mogłoby ożywić ludzi.

A.Z.

Chciałeś Jacku wytyczyć nowy szlak wokół trzech okolicznych jezior.

J.A.

Dzisiaj wiem, że można by nawodnić dawne jeziora i wtedy mamy szlak pięciu jezior. W Łęgnie już zaczynają to nawadniać. Tylko, że wszelkie trafne inicjatywy muszą przejść przez układ, który tu rządzi. A jak pomysł wypali, to okazuje się, że inicjatorem był ktoś inny. I ten ktoś odbiera nagrodę w postaci sukcesu wyborczego. Np. burmistrz Dobrego Miasta powiedział: „Zgodzę się pomagać w nawadnianiu dawnych jezior, pod warunkiem, że ludzie, których grunty zostaną zalane, nie będą mieli pretensji”. To granda! Ludzie powinni dostać za tą ziemię pieniądze. I ludzie wycofują się z tego projektu. Zaraz cały plan legnie w gruzach.

A.Ż.

Bardziej się oplaca, żeby region zapłacił ludziom za zalaną jeziorem ziemię, bo zyski z turystyki mogą to zrekompensować?

J.A.

Tak. W Kwieciewie i w Łęgnie są dawne, obecnie osuszone, jeziora. Po ich nawodnieniu można mieć pięćset hektarów akwen wodny. W zamian za utraconą ziemię rolnicy mogłoby dostać pieniądze lub ziemię w innych miejscach. Ryszyłaby turystyka, cena ziemi wokół jezior by wzrosła. No i zatrzymalibyśmy trochę wody w stepowującej Polsce.

Miałem parę fajnych inicjatyw, np. „Drzewo życzeń”. Chodziło o dzieci z wiosek. Jeździłem do wiejskich świetlic i prosiłem, żeby dzieci na drewnianych tabliczkach, wypisały swoje marzenia. Później pogłębiłem te napisy frezarką. To były najprostsze życzenia: żeby tata nie pił, żeby do szkoły szło się chodnikiem, żeby w świetlicy był stół do ping-ponga, żeby przystanek autobusowy był zadaszony.

K.A.

To dziecko, które napisało, żeby tata nie pił, podpisało się imieniem i nazwiskiem. Z wiarą, że coś się zmieni, ktoś go wysłucha.

J.A.

A burmistrz Dobrego Miasta zadeklarował, że jak dzieci zawieszą na drzewie w mieście swoje tabliczki, to on będzie te ich życzenia realizował. Niektóre życzenia burmistrz rzeczywiście mógłby zrealizować, ale też chodziło o integrację. Dzieci wiedziałyby, że w Dobrym Mieście jest drzewo życzeń. A niektóre z nich naprawdę się spełniają.

K.A.

Tabliczki wiszą na drzewie, ale przyszły wybory i burmistrz nie miał czasu, a po wyborach całkiem zapomniał o realizowaniu marzeń.

Albo taki przykład. Przez kilka miesięcy prowadziliśmy zajęcia z witrażu.

J.A.

Przychodzili takie małe dzieci, że im ledwo głowa znad stołu wystawała, przychodzili też wytatuowani kolesie. Miałem bawę. Myślałem: „Co to się będzie działo?” A oni zaczęli coś robić, powolutku. Na początku dystans i głupie dowcipy. Aż raptem okazuje się, że ludzie to łapią, widzą że połączenie kilku kolorowych szkiełek to najwycyźnijesze w świecie rzemiosło.

K.A.

Na niektóre zajęcia dzieci przychodzili z matkami. Siadali razem i robili witraże. To był dobry czas.

J.A.

Kasia zaczęła robić z dziećmi origami. Przed świętami tłum ludzi przychodził.

K.A.

Widzieliśmy, jaka jest potrzeba integracji wśród dzieci. Bardzo ważne było dla nich, że ktoś do nich przyjeżdża, ktoś się nimi interesuje. No i to zdumienie, że one coś potrafią. Zanoszą do domu witrażyk, a rodzice pytają: „To ty sama to zrobiłaś?!” I nagle wszyscy zaczynają widzieć witraże w kościele, choć nigdy nie zwracali na nie uwagi. Dzieci się emocjonowały: „Jejku! Ja robię taki witraż, jaki jest w kościele!”

A.Ż.

Zajęcia były bezpłatne?

J.A.

Tak. Miałem zostać zatrudniony jako instruktor w domu kultury, w świetlicy wiejskiej albo prowadzić ognisko plastyczne w centrum kultury. Poproszono nas, aby podać warunki. Podaliśmy i na tym sprawa się skończyła.

J.A. Officials came up with the idea that the carers had to have certain teaching qualifications. Where in these villages will you find people with such qualifications? A 600 ZŁ monthly salary for these women saved their families. And the authorities who earn several thousands a month say that they can't find any other way to help those people. They walk passively past the places where unhappiness exists. We told the carers that they wouldn't be dismissed, that we had been to a meeting with the voivod. Children had given her stained glass windows, which she had accepted. She had said that this was a superb initiative, that other parishes should follow the example. And look.

A.Z. We still have to talk about the gravel excavation.

J.A. This was two years after we moved in. I had already been involved with social activism. People knew about us. A man visited us and told us about the illegal gravel excavation. He said that the mayor was selling the gravel. This man himself wanted to take some gravel, but they told him to go away. And then he drove me to the excavation site and he showed me the place. Later on, it turned out that the parish can't behave like a company and can't get the rights for the gravel excavation. In addition, the excavation was taking place on the nature reserve.

A.Z. Where is it?

J.A. Eight kilometres away, at the Pasleka River reserve. You can't even cut grass there. The gravel excavation is about 1.5 hectares large; gravel is extracted up to 9 metres. They extricated a few thousand cubic metres of it.

K.A. In addition, this part of the Pasleka is a land reserve, and since 2004 has been protected by EU law as well.

J.A. We wanted to show the hypocrisy of the authorities.

A.Z. That the protection of the reserve stops when someone can make money on it?

J.A. Yes, gravel excavated for private roads.

A.Z. Who buys gravel there? Local people?

K.A. Those who know how to make a deal with the mayor. A few years ago, he bought a house. Gravel used for the driveway up to his house was brought from the excavation site.

A.Z. What did you do about it?

J.A. I wrote a letter to the mayor with a request to explain the rules for excavation activity on the site of a nature reserve. I didn't receive any answer, so I accused him of illegal activity. The case was dropped.

K.A. When journalists came to the gravel excavation site, they found excavation equipment there. There was an article in the press with a picture of the machines.

A.Z. And what about the court?

J.A. They said that the mayor acted in good faith because the gravel was used for the parish's needs, for example hardening the roads. But we submitted documents showing that the gravel was sold to private entities.

K.A. The mayor defended himself saying that he didn't sell the gravel but just used it to thank people for various services. Our mayor paid the mayor of Jankowo parish, a former prosecutor, with gravel from the illegal excavation in exchange for water.

J.A. Then I decided I had to do something spectacular: a hunger strike, and towels and soap in the voivod's office, the "Clean Hands" action. The prosecution office connected two cases: the pollution of the nature reserve by the overloaded water treatment plant and the gravel excavation against which they refused to take legal proceedings any further. The pollution of the nature reserve was treated as a "low social harm" and the mayor running the illegal gravel excavation had acted in good faith.

K.A. And had carried out his duty, meaning maintaining the roads. In February 2003, the voivod's geologist came, looked at the gravel excavation, and concluded that there was no sign of extraction. Nothing strange, it was February, and the snow was waist-high.

J.A. Then, the mayor applied to the voivod for a concession to excavate gravel, but he didn't get it. The mayor and the prosecutor's office think like that: if the parish can't get a concession to excavate because it's not legally possible, they will do it without a concession and everything's fine.

K.A. We went to Rospuda, to Mr. Wajrak, when there were protests by ecologists.

J.A. We spoke to them but only the Association for All Creatures was interested. They promised to monitor everything that happened with this case. We phoned Greenpeace, saying that there had been a breach of the laws regarding the Pasleka River nature reserve, and we thought that they would help us in the same way they now fight for the Rospuda Valley, and the aims are very similar. But in reply Greenpeace said that we could join in the work of saving whales.

A.Z. Talk now about sitting in front of the voivod's office in Olsztyn.

J.A. I am concerned about state of the country. Using the law must be above all logical. Laws regarding nature conservation in my area were not being observed. That is why I demanded an improvement of the situation. I acted according to the law, but my activities didn't have any effect. So I decided to do something more spectacular. It was the same idea with the towels and soap.

A.Z. What makes you so angry about this country?

J.A. Administration is not used to solving people's problems but to providing a service. Offices are privatised and then are grabbed by another authority. The central idea is economics and this is wrong because all qualities disappear, everything has a price. If you create this kind of social model then the society dies. All connections corrode. Everything is for sale.

A.Ż. Jakie warunki podałeś?

J.A. Pensią 2500 złotych miesięcznie za prowadzenie zajęć plastycznych. Plus koszty dojazdu. Do niektórych wiosek mamy ponad 30 kilometrów. Szczególnie kłopotliwe są dojazdy w zimie.

A.Ż. Dlaczego to się skończyło?

J.A. Podobno nie ma pieniędzy. Część świetlic zamknięto, inne zmniejszono. Najbliższa, w Łęgnie już nie działa.

K.A. Zlikwidowano etaty dla opiekunek, bo nie miały średniego wykształcenia. To były kobiety z tych wsi, zaangażowane w pracę.

J.A. Wymyślono, że opiekunki muszą mieć wykształcenie pedagogiczne. Gdzie znajdziesz w takich wioskach ludzi z wykształceniem pedagogicznym? Pensią 600 zł miesięcznie dla takiej kobiety ratowała rodzinę. A ludzie władzy, którzy zarabiają po kilka tysięcy miesięcznie, mówią, że nie potrafili znaleźć możliwości prawnej, żeby pomóc tym ludziom. Przechodzą obojętnie obok miejsc, gdzie dzieje się nieszczęście. Mówiliśmy tym opiekunkom, że ich nie zwolnią, że byliśmy na spotkaniu u wojewodziny. Dzieci zawiązyły jej witraże, ona je przyjęła, mówiła, że to super inicjatywa, że inne gminy powinny brać przykład. No i proszę.

A.Ż. Do omówienia pozostała nam żwirownia.

J.A. To było dwa lata po tym, jak się tu sprowadziliśmy. Już robiłem akcje społeczne. Ludzie o nas wiedzieli. Odwiedził nas pewien gość i opowiedział o nielegalnej żwirowni. Powiedział, że wójt bierze pieniądze ze sprzedaży żwiru. Ten gość sam chciał brać stamtąd żwir, ale go przegonili. No i wtedy zawiążył mnie na teren tej odkrywki. Myślałem, że to podpucha, że gość chce mi krzywdę zrobić. I pokazał mi to miejsce. Potem okazało się, że gmina nie może prowadzić działalności gospodarczej i nie może dostać koncesji na żwirownię. W dodatku wydobyć ma miejsce na terenie rezerwatu.

A.Ż. Gdzie to jest?

J.A. Ośmiem kilometrów stąd, rezerwat rzeki Pasłęki. Tam nie można nawet trawy kosić. Żwirownia ma półtora hektara powierzchni, żwir jest wybrany nawet do dziewięciu metrów w głąb gruntu. Wykopano stamtąd kilkadziesiąt tysięcy metrów sześciennych żwiru.

K.A. W dodatku ten rejon Pasłęki jest parkiem krajobrazowym. A od 2004 roku doszła jeszcze ochrona unijna.

J.A. Chcieliśmy pokazywać hipokryzję władzy.

A.Ż. Że ochrona rezerwatu ustaje, gdy można zarobić?

J.A. Tak, wykopuje się żwir na prywatne drogi.

A.Ż. Kto kupuje stamtąd żwir? Okoliczni mieszkańcy?

K.A. Kupują ci, co wiedzą, jak to z wójtem załatwić. Kilka lat temu wójt kupił sobie dom. Żwir na drogę do jego domu, przywieziono z tej żwirowni.

A.Ż. I co ścieście z tym robili?



Jacke Adamas / common area, private area / 2006 / Activity at Wegajta Theater. Adamas set fire to a Hebrew banner saying „Common area, private area.” It is his comment to Israel's attack on Liban. Hebrew letters, it's alphabet of fire written by flames.

J.A. Napisałem pismo do wójta z prośbą o wyjaśnienie zasad działania żwirowni na terenie rezerwatu. Nie otrzymałem odpowiedzi. Złożyłem więc do prokuratury doniesienie o popełnieniu przestępstwa. Odmówiono wszczęcia postępowania.

K.A. Jak dziennikarze pojechali na teren tej żwirowni, to zastali tam pracujące maszyny. W prasie ukazał się artykuł ze zdjęciem tych maszyn.

A.Ż. A co na to sąd?

J.A. Uznano, że wójt działał w dobrej wierze, bo żwir był zużywany na potrzeby gminy, np. na utwardzenie dróg gminnych. A przecież dostarczyliśmy dokumenty, że żwir był sprzedawany prywatnym osobom.

K.A. Wójt bronił się, mówiąc, że nie sprzedawał żwiru, tylko odwodzić się nim za rozmaite usługi. Wójt naszej gminy płacił wójtowi gminy Jonkowo, byłemu prokuratorowi, żwirem z nielegalnego wydobywania. Za dostawy wody. Wymiana barterowa.



Jacke Adamas / Continuation of action / Clear Hands / 2006 / A symbol of infinity made of towels and soap in local TV studio in Olsztyn. Adamas made it while debating with a chief of local authorities of Warmia. Discussion about the plan of building a local dump.

A.Z.

Is that why you put on an orange overall and a cotton sack over your head in front of the marshal's office in Olsztyn?

J.A.

Yes. I had my ID with my identification number on my neck. I had come to the conclusion that in the present social model, I am in a "state of possession", a number. Just like in a camp. You get just enough to keep you productive.

A.Z.

A similar happening took place in a gigantic building of a chicken farm. People wore sacks with numbers on their heads.

J.A.

That was in 2006, 15 years after the beginning of the "marshall law" (started on December 13, 1981). I wanted to show what had happened to our ideas and their destruction during the period of 'marshall law'. There was a printing press at my place, and among other papers, I published an oppositional weekly called "Los" (Fate). Sometimes, 3,000 copies of it lay under blankets. Printers came, we had some vodka and I was afraid, but I thought that opposition was a must.

A.Z.

Where was it?

J.A.

In my old flat on Lubelska Street, next to the Warsaw East railway station. It was social then, a common aim, and today there is no connection. And that is why you can call the happening at the chicken farm "20 years and one day after" because it took place on December 14, 2006. We have been changed into a mass. We used to be a working class of cities and villages, now we are fertilizer for industry and banks. Some time ago, I would have shouted it out and would most probably have been beaten with truncheons by the police. Nowadays, I send my ID back to the ombudsman, saying that the state of the country hurts my civic feelings and that I don't want to be a citizen any longer. But they just send the ID card back. They ignore you. People are blinded by the shops with a lot of products in them. But life is poor if it is only the fulfilment of material needs.

A.Z.

You use two different methods of intervention into, let's call it, the local field of power. One is the execution of your right to criticise the way the authorities use their power, through protest, accusations, performance. You constantly check on the authorities and constantly monitor, importune them. You can call it being socially active. But one of your actions, bringing your own candidate to run in an election is different from social activism. Once you get involved in grooming local leaders, in deciding who will rule, do you cross this "thin, red line" and become a local politician yourself?

J.A.

If my actions don't produce results, I look for alternatives.

A.Z.

Your artistic activity has become a form of civic protest, disobedience. Can it become a strictly political activity? You are a local leader, you initiate protests, you activate people.

K.A.

We are always open when it comes to action.

J.A.

We just react. Every action which takes place in the social field is politics. What we've done so far is protest. We want the law to be a tool for controlling authorities. But you are right: by getting involved in deciding who will govern we get involved in deciding what the reality around us will look like. There was a chance, we used it. There was the hope that something would change in the parish.

A.Z.

Politics is a sphere of conflict, a place where social needs are articulated, and where you demand that the conditions for their fulfilment be created. Are you still an artist or already a politician? You have mixed the languages.

J.A.

Being an artist is a state of the spirit. It is a creative activity, doesn't matter in which field physics, art, or politics. You just use different instruments. Art can be both a way of seeking illumination as well as social interaction. Art, in a great way, prepares you for public activity because you have to publicly defend very strange objects and some strange actions. Art is an active form of language. Society is a moving train filled with people and their relations. The artist is the one who tries to open the window, often losing his fingers or teeth while doing so.

J.A.

Wtedy stwierdziłem, że muszę zrobić coś spektakularnego. Czyli: głódówka, rozłożenie ręczników z mydełkami w urzędzie wojewody, czyli akcja „czyste ręce”. Prokuratura połączyła dwie sprawy: zanieczyszczanie rezerwatu przez niewydolną oczyszczalnię i wydobywanie na jego terenie żwiru i odmówiła wszczęcia postępowania. Zanieczyszczanie rezerwatu cechuje bowiem „niska szkodliwość społeczna”, a wójt prowadzący nielegalną żwirownię „działał w dobrej wierze”.

K.A.

I realizował obowiązek własny, gminy, czyli dbałość o drogi. W lutym 2003 przyjechał geolog wojewódzki, obejrzał żwirownię i stwierdził, że nie widać śladów wydobywania. Nic dziwnego, był luty i śnieg po pas.

J.A.

Wtedy wójt wystąpił do starosty o koncesję na eksploatację żwirowni i jej nie otrzymał. Wójt i prokuratura rozumują tak: w związku z tym, że gmina nie może dostać koncesji na wydobywanie żwiru, bo nie ma takiej możliwości prawnej, to może go wydobywać bez koncesji. I wszystko hula.

K.A.

Pojechaliśmy do Rospudy, do pana Wajraka, kiedy były tam protesty ekologów.

J.A.

Rozmawialiśmy z nimi, ale zainteresowało się jedynie Stowarzyszenie Na Rzecz Wszystkich Istot. Obiecali monitorować, co się dzieje z tą sprawą. Dzwoniliśmy do Greenpeace, mówiliśmy, że mamy problem z naruszeniem potrójnej ochrony rezerwatu rzeki Pasłęki, a oni właśnie walczą o Rospudę, więc może by nam pomogli, bo cele bliskie. Greenpeace odpowiedział, że możemy się włączyć w akcję ratowania wielorybów.

A.Ż.

Opowiedz teraz siedzeniu przed Urzędem Wojewódzkim w Olsztynie.

J.A.

Niepokoi mnie stan państwa. Wykładnia i stosowanie prawa musi być przede wszystkim logiczne. Przepisy dotyczące ochrony środowiska w mojej okolicy były łamane. Dlatego żądałem naprawienia sytuacji. Działalem zgodnie z prawem, ale moje działania nie przynosiły skutku. Więc podjąłem decyzję, żeby działać bardziej widowiskowo. Tak jak z tymi ręcznikami i mydełkami.

A.Ż.

Co cię tak wkurza w tym państwie?

J.A.

Aparat administracyjny nie jest używany do rozwiązywania problemów ludzi, tylko do świadczenia usług. Urzędy zostały sprywatyzowane i są zawłaszczane przez kolejne rządy. Podstawową sprawą stała się ekonomia, to jest złe, bo pryskają wartości, wszystko ma cenę. Jeżeli tworzy się taki model społeczny, to społeczeństwo ginie. Korodują więzi. Wszystko jest na sprzedaż.

A.Ż.

To dlatego założyłeś pomarańczowy kombinezon i z głową w płóciennym worku siedziałeś przed Urzędem Marszałkowskim w Olsztynie?

J.A.

Tak. Na szyi miałem zawieszony dowód osobisty z numerem pesel – mój identyfikator. Doszedłem do wniosku, że w obecnym modelu społecznym, jestem „stanem posiadania”, numerem. Tak jak w obozie. Dostajesz tylko tyle, żebyś zachował wydolność produkcyjną.

A.Ż.

Podobną akcję zrobiliś w gigantycznym budynku kurzej fermy. Ludzie mieli na głowach worki z numerami.

J.A.

To było w 2006, czyli piętnaście lat po stanie wojennym. Chciałem pokazać, co się stało z naszymi ideami. Że to jest rozsypane. W stanie wojennym była u mnie drukarnia m.in. tygodnika opozycyjnego wydawnictwa Los. Czasami trzy tysiące nakładu leżało pod kocami. Przychodzili drukarze, pililiśmy troszkę wódeczkę. Miałem pietra, ale uważałem, że postawa opozycyjna to jest obowiązek.

A.Ż.

Gdzie to było?

J.A.

W moim starym mieszkaniu na Lubelskiej, przy dworcu Wschodnim. Wtedy było środowisko, wspólny cel. A dzisiaj więzi się rozsypują. I dlatego akcję w kurniku można nazwać „Dwadzieścia lat i jeden dzień po”, bo to było 14 grudnia 2006. Zamieniono nas w masy – dawniej klasa pracująca miast i wsi – teraz nawóz dla przemysłu i banków. Kiedyś bym to wykrzyczał, pewnie by mnie spalowali. Dzisiaj wysyłam mój dowód osobisty do Rzecznika Praw Obywatelskich, pisząc, że stan państwa obraża moje uczucia obywatelskie i nie chcę dłużej być obywatelem. A on mi po prostu odsyła ten dowód. Ignorują cię. Ludzie są omamieni tym, że w sklepach jest więcej. Ale życie jest marnym życiem, jeżeli jest tylko zabezpieczeniem spraw materialnych.

A.Ż.

Używasz Jacku dwóch sposobów interweniowania w, nazwijmy to, lokalne pole sił władzy. Jeden polega na egzekwowaniu swojego prawa do skutecznej krytyki sposobu wykonywania władzy – poprzez demonstrację, pozwy do prokuratury, performanse. Ty tę władzę rozliczasz z praworządności i nieustannie monitorujesz, naprzykrzasz się jej. Można to nazwać aktywizmem społecznym. Ale jedno z twoich działań, czyli zaproponowanie waszego kandydata na wójta, różni się od aktywizmu społecznego. Włączasz się w kreowanie lokalnych liderów, w decydowanie o tym, kto rządzi. Czy przekraczasz tym samym tą „cienką, czerwoną linię” i stajesz się lokalnym politykiem?

J.A.

Skoro żadne z działań, które podejmuję, nie okazuje się wystarczająco skuteczne, to szukam alternatywy.

A.Ż.

Twoje działanie artystyczne przybrało formę obywatelskiego protestu, nieposłuszeństwa. A czy może przybrać formę aktywności stricte politycznej? Jesteś lokalnym liderem, inicjujesz protesty, aktywizujesz ludzi.

K.A.

My jesteśmy cały czas otwarci na działanie.

J.A.

Po prostu reagujemy. Każde zaangażowanie w sytuację rozgrywane na polu społecznym jest polityką. To, co my robimy, jest na razie protestem. Chcemy, by prawo było narzędziem kontroli władzy. Ale masz rację, że wkraczając w decydowanie o tym, kto rządzi, włączamy się w decydowanie o tym, jak będzie wyglądała rzeczywistość wokół nas. Była szansa, wykorzystaliśmy ją, była nadzieja, że coś się zmieni w tej gminie. Polityka to przestrzeń sporu. Miejsce, w którym artykułuje się wspólnotowe potrzeby i żąda stworzenia warunków dla ich spełnienia.

A.Ż.

Czy jesteś Jacku jeszcze artystą, czy już politykiem? Bardzo pomieszałeś języki.

J.A.

Byćie artystą to stan ducha. To twórcze działanie – wszystko jedno na jakim polu. Fizyka, sztuka czy polityka. Tam się po prostu używa różnych instrumentów. Sztuka może być zarówno sposobem poszukiwania iluminacji, jak i oddziaływania społecznego. Sztuka świetnie przygotowuje do publicznej aktywności, bo trzeba w niej publicznie bronić bardzo dziwnych obiektów i bardzo dziwnych działań. Sztuka jest aktywną formą języka. Społeczeństwo to pędzący wagonik pełen ludzi i ich wzajemnych relacji. Artysta jest tym, który próbuje uchylić okno, często tracąc przy tym paluchy czy zęby.

TIME PASSES, BUT SPACE JUST LINGERS ABOUT BETWEEN SPATIALDISCOURSE AND DISSOLUTION

Space is an indispensable, prevailing condition in art and science. Since it is a basic category in art's operation, in creative perception and in theoretical abstraction, it must be constantly redetermined. Space is an essential postulation in contemporary efforts in the domains of theory and system to gain greater insight into the embedding of social issues at the nodal point of the time-space intersection. In the production of history, space is a component, just as time is a component in the production of placement (localisation). The following is an attempt at an approach.

SPACE AS A SOCIO-HISTORICAL PLACE, ON SPATIAL DISCOURSE

“The site position is determined by the immediate adjacency between points or elements, which can be formally described as mathematical sequences, trees, and matrixes. We are living at a time in which Space is featured to us in the form of its relations to the position.”(1) The spatial can be interpreted as a structuring medium by which social relations are fostered. Conflicts and clashes for places and localities can be seen as a spatial striving for effect, social conditioning, and power. “Spatial-areas” are therefore the effect and origin of these very conflicts, as well as being an important strategy for densification through poesis: of expression, of texture, and of form. In order to recognise socially suitable space, it is essential to differentiate between the material existence of social space and its social dispositions. Through the common practice of social appropriation by social subjects, a loading of significance occurs and can be ascertained in the physical realm just as a social area or space is materially ascertained.

Direct access to the spatial discourse of a prior reality is therefore, theoretically speaking, impossible. Hence, a spatial-locality is characteristically a construct based on specific constellations of social relations which occur at a concrete time and space. In his earlier works, Foucault discusses the “Spatialization of discourses,” best described in his studies about the origins of madness and of psychiatric institutions, as well as the reorganization of medical knowledge and of the clinical complex. The spatial-area becomes relevant in the social fabric of its institutions. The socially produced order of discourses creates spaces which Foucault describes as “Heterotopias,” “other Rooms,” or “Counter-Spaces,” such as psychiatric hospitals, prisons, barracks, cemeteries, theatres, gardens, museums, libraries, and the like.

In contrast to the term “Utopia,” which is reserved for things and notions which actually have no location, the term “Heterotopia” is applicable to “completely different Rooms.” In a pathological context, a Heterotopia denominates the disposition of an abnormal position of cells; it is an aberration from the normal topology, a divergence from the usual arrangement, principally Other beyond the order of the existent, which mostly is reflexively organized and constructed on a principle beyond our access. Heterotopias are thus about the transformative contingencies of the given and their respective transformative areas. These are Rooms and yet Counter-Rooms and still Other-Rooms. They are places beyond all location. These are real spaces, effectively, wherein the edifices of society are erected: “Counter-Spaces,” so to speak the factually realized utopias in which the very sites within the culture are simultaneously represented and disputed. They are certainly places outside other places, although they can actually be located. Therefore, Heterotopias are those places in a society which in their very structures are totally or partially made intrinsic to the existing order principle, or they can upset the inherent order principle against the presumed disorder in society. In this way, Heterotopias create a reduced image and counter-image of society.

A society is not really ordered through a single metastructure, but rather by an accumulation of the most diverse, heterogenous effects of power. Heterotopias represent exactly these imaginary metastructures, which are then effectively realized utopias, because within them, any ideal order is functional, and the whole of society has been perennially crisscrossed by the heterogenous balance of power. It is either that Heterotopias have to create or reveal illusionary spaces, in which the entirety of the realm of the real and all placements of human life are confined or revealed as even more illusory, or in which an entirely other “Room” is created, another real space which is so consummate, so elaborate, so well-ordered that it starkly contrasts with our disorderly, disparate, wayward chaotic space.

The Heterotopia may, in a single location, consolidate several rooms, various placements which are inherently incongruous. The particular rapport of Heterotopias and temporality is such that it ruptures the linear order of time. Heterotopias are often combined with time ruptures, which one could perhaps best describe as “Heterochronias.” These heterochronic Heterotopias always presuppose a system of accession exclusion, which simultaneously create the effects of isolation and permeability. A Heterotopic place is not easily nor readily accessible. One can only gain access with a certain permission and/or after the completion of specific rituals. There are Heterotopias as well which appear quite accessible, but conceal peculiar

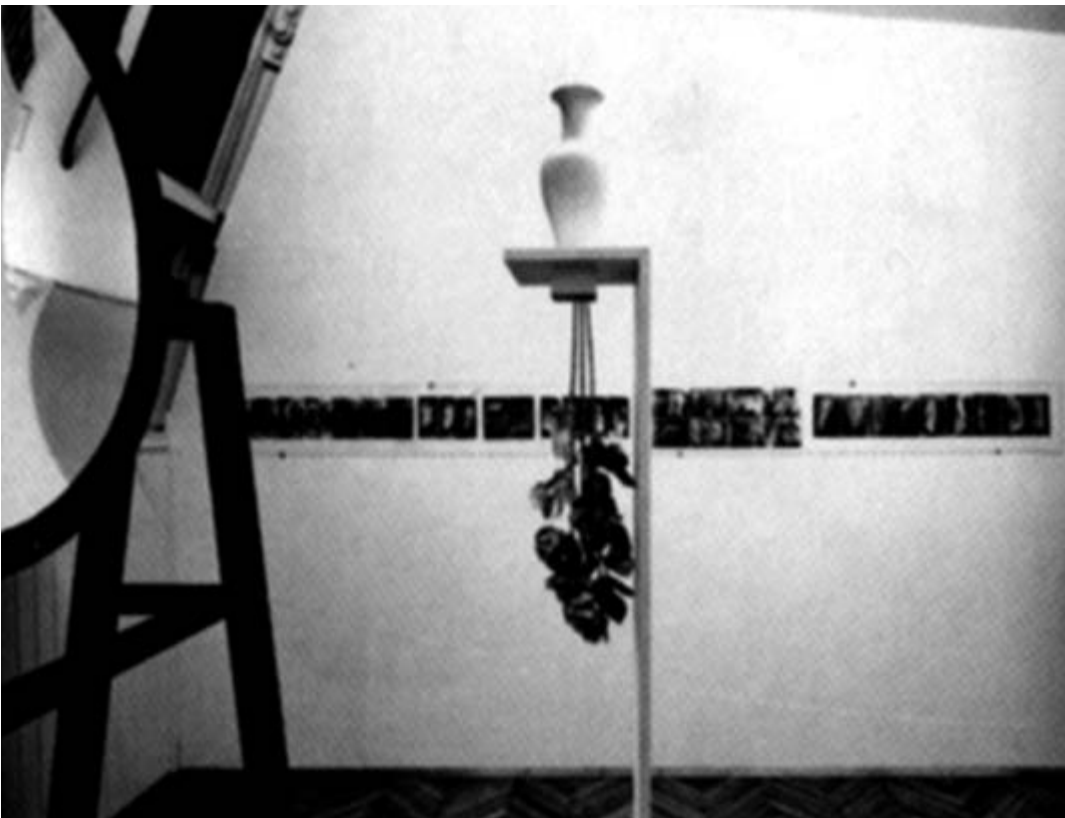
DIE ZEIT GEHT VORAN, ABER DER RAUM LUNGERT BLOSS HERUM ZWISCHEN RAUMDISKURS UND AUFLÖSUNG

In der künstlerischen Arbeit und Forschung ist der Raum eine der Bedingungen, von der abzu-sehen nicht möglich ist. Als Grundkategorie künstlerischer Handlung, kreativer Vorstellung und theoretischer Abstraktion muss dieses Phänomen immer wieder neu bestimmt werden. Raum ist das Grundaxiom der heute stattfindenden Bemühungen, Theorien und Systeme zum Verständnis der Einbettung gesellschaftlicher Fragen am Schnittpunkt der Raum-Zeit-Knoten-punkte zu finden. Der Raum wird Bestandteil der Produktion von Geschichte, genauso wie die Zeit Bestandteil der Produktion von Verortung wird. An dieser Stelle der Versuch einer Annäherung.

RAUM ALS SOZIALHISTORISCHER ORT, DER RAUMDISKURS

„Die Lage wird bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen, die man formal als mathematische Reihen, Bäume oder Gitter beschreiben kann. Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet.”(1) Raum kann als strukturierendes Medium verstanden werden, durch das sich soziale Beziehungen entfalten. Kämpfe um Räume und Orte können auch als Kämpfe um verräumlichte Wirkung, soziale Ausprägung und Macht gefasst werden. Räume sind daher Effekt und Ausgangspunkt dieser Kämpfe und ein wichtiger Punkt der Herangehensweise für eine Verdichtung (poesis) von Ausdruck, Textur und Form. Um sozial angeeigneten Raum zu erkennen, wird es nötig, den physischen Raum der materiellen Existenz vom sozialen Raum der Gesellschaftsstrukturen und Subjektpositionen zu unterscheiden. Über die alltägliche Praxis der Raumaneignung durch soziale Subjekte wird sowohl der physische Raum mit Bedeutung aufgeladen wie der soziale Raum materiell fixiert. Ein unmittelbarer Zugriff auf eine dem Raumdiskurs vorgängige Wirklichkeit ist aus theoretischer Sichtweise unmöglich. So ist die Ausprägung eines Ortes Konstruktion aufgrund einer bestimmten Konstellation sozialer Beziehungen, die an einem konkreten Ort und zu einer konkreten Zeit zusammentreffen.

Foucault hat in seinen frühen Arbeiten die „Verräumlichung“ von Diskursen beschrieben (z. B. in seinen Studien zur Entstehung von Wahnsinn und psychiatrischen Anstalten oder der Reorganisation medizinischen Wissens und des klinischen Komplexes). So wird Raum als Sozialgefüge von Institutionen relevant. Die gesellschaftlich produzierte Ordnung von Diskursen bringt Räume hervor, die Foucault als „Heterotopien“, „andere Räume“ oder „Gegen-orte“ beschreibt (psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Kasernen, Friedhöfe, Kinos und Theater, Gärten, Museen, Bibliotheken usw.). Gegen die Bezeichnung „Utopie“, die nur Dingen und Vorstellungen vorbehalten ist, die tatsächlich keinen Ort haben, tritt die Bezeichnung der „Heterotopien“, der vollkommen anderen Räume.



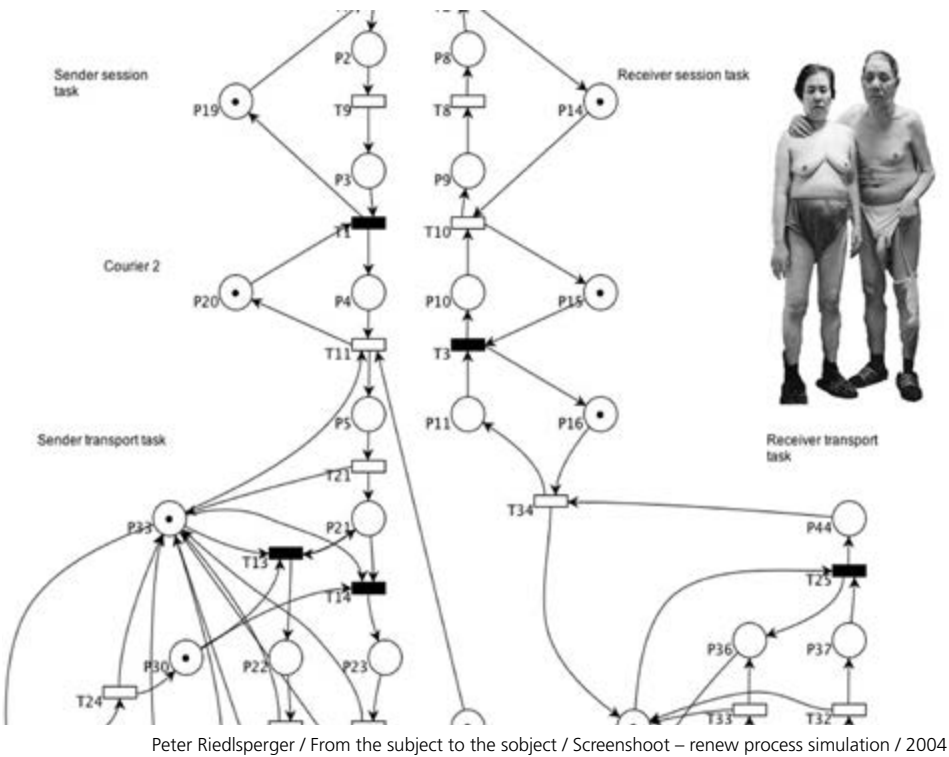
Henri Bouasse / Experiment of the inverted bouquet of flowers / 1988

Im pathologischen Kontext bezeichnet Heterotopie die Disposition einer anormalen Lage von Zellen, eine örtliche Abweichung von normaler Topologie, normaler Anordnung, grundlegend Anderes jenseits des Bestehenden – zumeist reflexiv legitimiert und konstruiert von einem Prinzip jenseits unseres Zugriffs. Themen sind so die Veränderungsmöglichkeiten des Gegebenen selbst und dessen Veränderungsgebiete. Andere Orte werden sozusagen zu Keimzellen, zur Bedingung wie zum Katalysator und Effekt von Differenz und Veränderung des Gegebenen. Sie sind zwar Räume, zugleich aber auch Gegenräume – Räume und andere Räume, Orte jenseits aller Orte. Sie sind wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineinkonstruiert sind, sozusagen Gegen- oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert und bestritten sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, obwohl sie tatsächlich verortet werden können. Heterotopien sind also diejenigen Orte in einer Gesellschaft, die deren Struktur ganz oder zum Teil zu ihrem eigenen internen Ordnungsprinzip machen oder dieses interne Ordnungsprinzip

exclusionary factors. Anyone/everyone may enter these Heterotopias but actually, it is only an illusion: one may believe one has entered or gained access yet one is excluded. Heterotopias are established in negation to all kinds of “other Rooms,” manifest in a creative subversion against the prevailing spatial qualifications. These spatial qualifications embody reality as a factual result. Heterotopias incorporate an illusion; they are transformed, disparate order. Herein resides the imaginary of a reality as its Other, as potentially unreal. Reality always appears to compress, not in the least fragmentarily, on the surface of a no more irreducible creation of the imaginary as its own incrustation, so to speak. Ordering and ordered reality acquire a greater illusion, a mutually incorporating, registering interaction, which perpetually spins between actual or real spaces and Heterotopias. The Heterotopic mode of real illusions acts as granter as well as antagonist of the very existing spatial order of reality. On the basis of the Other of the Heterotopias, the Other initially actualises itself as the identical Other of the Heterotopias. The principal Other, as the alternating motive of movement of orders, is made invisible not only through means of the expressed co-meaning, but also through a means of ordered accessions of the Other, whose emergence is fomented elsewhere. Of the reality-transformative potential of Other Spaces, they decide and compose initial order, but then become space and make the Other primarily, namely Another Space, experienceable.

IMAGINARY SPACE AND SPATIAL DISCOURSE

The Other is experienced in human beings through its mirror image. This finding of Lacan's is the very inception of the psychological ego. The discovery of its mirror image establishes the imaginary. It lends an identification of the body to a place in which it is not present or locatable. In order to elucidate the Mirror Stage, Lacan employs a classical experiment conducted by Henri Bouasse which is referred to as “The Experiment of the Inverted Vase.” The experiment entails a inverted vase which has been positioned in front of a concave mirror under which a bouquet of flowers is hung upside down. Yet the concave mirror provides an image of the vase in an upright position with the bouquet of flowers in it.



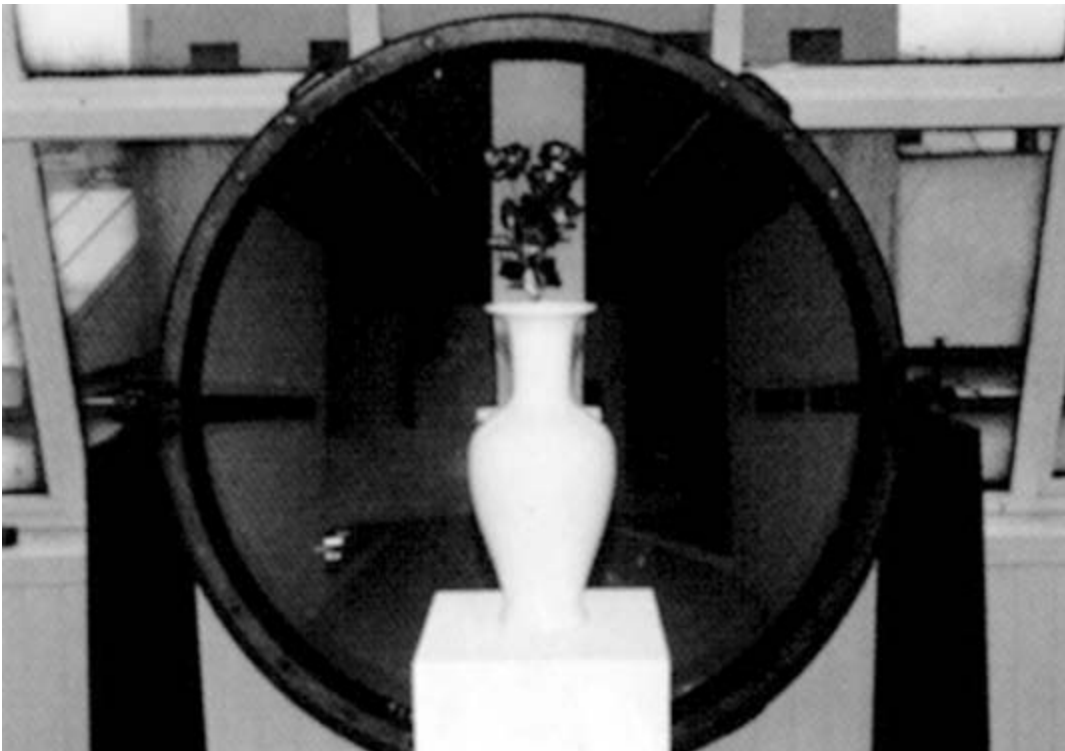
Peter Riedlsperger / From the subject to the subject / Screenshoot – renew process simulation / 2004

Most important is the discovery that the Mirror Stadium comprises not only the discovery of one's own image, but the fact that between the mirror and the Subject a “First Room” constantly opens up and ever forcefully expands. At its end is the Horizon, which acts as the border of the Mirror Stadium. Beyond the Horizon is the Real. With the aid of the Imaginary and the Symbolic (the Realm of Signs), the Subject creates a Space which is confined by the Horizon. In order to affirm this, it is necessary that the Ego have its own proper position, which is the body. Based on the Lacanian terminology of the Three Orders, this body, in turn, must be reconverted into an object in order to gain knowledge about itself. The whole of perception originates from the Mirror Stage and is then eventually transmitted from the face and body to the Other (otherness). (The big Other designates a radical alterity.)

The psychological localisation bears an analogy to optics. Lacan: “The optical images display disparities – some are purely subjective (those that are referred to as virtual), while others are real, so to speak. That is to say that they behave as Objects and should be treated as such. Optics are based entirely on mathematical theory, without which it would be impossible to structure these as such. In order for an optic to be granted, it is necessary that each given point have one point and a given Real Space, which shall then be a point which corresponds with another room, which is the Imaginary Space. That is the fundamental structural Hypothesis.”(2) The blending of inner-space and an outer-space, between the virtual and the real,

gegen die angenommene Unordnung in der Gesellschaft wenden. Insofern bilden Heterotopien ein verkleinertes Ab- oder Gegenbild zur Gesellschaft. Da eine Gesellschaft allerdings nicht wirklich durch eine einzige Metastruktur geordnet, sondern eine Anhäufung verschiedenster, heterogener Machteffekte ist, repräsentieren die Heterotopien genau diese imaginären Metastrukturen und sind insofern realisierte Utopien, als in ihnen genau jene ideale Ordnung funktioniert, die in der Gesamtgesellschaft immer schon von den heterogenen Kräfteverhältnissen durchkreuzt wird.

Entweder haben die Heterotopien einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer bloßstellt, oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohl geordnet wie der unsere ungeordnet, missraten und chaotisch ist. Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. Das besondere Verhältnis der Heterotopien zur Zeitlichkeit ist so, dass sie die lineare Ordnung von Zeit durchbrechen. Heterotopien sind häufig an Zeitbrüche gebunden, d. h. an etwas,



Henri Bouasse / Experiment of the inverted bouquet of flowers / 1988

was man „Heterochronien“ nennen könnte. Diese heterochronen Heterotopien setzen immer ein System von Zugängen und Ausgrenzungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchlässig macht. Ein heterotoper Platz ist nicht ohne weiteres zugänglich. Man kann nur mit einer gewissen Zustimmung und mit der Vollziehung gewisser Rituale eintreten. Es gibt aber auch Heterotopien, die ganz offen aussehen, jedoch zumeist sonderbare Ausschlüsse bergen. Jede/r kann diese heterotopen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist das nur eine Illusion: Man glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen.

Heterotopien bilden sich sozusagen in Negation sämtlicher anderer Räume, offenbar in kreativer Subversion gegen bestehende räumliche Ordnungsklassifikationen. Diese räumlichen Ordnungsklassifikationen verkörpern im Faktischen wie im Ergebnis auf gewisse Weise Realität. Heterotopien verkörpern eine Illusion, sie sind eine transformierte, disparate Ordnung. Hier wohnt das Imaginäre einer Realität als ihr Anderes, potenziell Irreales. Die Realität scheint sich immer schon, und keinesfalls bruchlos, auf der Oberfläche eines nicht weiter zu reduzierenden, kreativen Imaginären zu verdichten, sozusagen als dessen kurzfristige Verkrustung. Ord nende und geordnete Realität schreibt sich realer Illusion ein, ein gegenseitig einverleibendes einschreibendes Wechselspiel, das sich unendlich fortspinn zwischen den realen Räumen und den Heterotopien.

Der heterotope Modus realer Illusion wird zum Garanten wie Gegner der jeweils bestehenden räumlichen Ordnung der Realität. Ausgehend und anhand von Andersheit der Heterotopien, aktualisiert sich das jeweils Andere der Heterotopien erst als Identisches. Andersheit als das verändernde Motiv der Bewegung von Ordnungen wird dabei verunsichtbart nicht nur mittels der veräußerten Mitbedeutung, sondern auch mittels ordnender Zugriffe auf das Andere – was dessen Entstehen andernorts anfacht. Am Wirklichkeitsverändernden Potenzial der anderen Räume entscheidet und setzt sich erst Ordnung, wird Raum und macht sein Anderes zuerst als einen – nämlich anderen – Raum erfahrbar.

DER IMAGINÄRE RAUM UND DER RAUMDISKURS

„Das Andere lernt der Mensch durch sein Spiegelbild.”(2) Diese Aussage Lacans ist die Geburtsstunde des psychischen Ich. Die Entdeckung des eigenen Bildes begründet gleichzeitig auch das Imaginäre. Es führt zu einer Identifizierung mit dem Körper an einem Ort, an dem er nicht ist.

Um das Spiegelstadium zu verdeutlichen, bedient sich Lacan eines klassischen Experiments von Henri Bouasse, des „Experiments vom umgekehrten Blumenstrauß“: Das Experiment besteht

is analogous to optics, and allows for a clear distinction between real and virtual, while simultaneously making this division impossible. It may arise that something subjectively virtual may be seen or perceived as real, although one may be well aware that it can in no way be real. “The Imaginary Space and the Real Space admix here. We don’t really know anymore where the Subjective and Objective are (located).” (3) Lacan displays here the tight associations and disarray between reality and virtuality, which result in a deep interrelation of the Imaginary and the Real Spaces in the Subject. For Lacan, psychological maturation is initially a process of virtual reflection by the Subject and only then, in a second instance, is a real attainment of total control of one’s own body possible. “That is, precisely what I always insist upon in my theory of the Mirror Stadium. The mere sight of the unmitigated body provides the Subject with an imaginary control of its body, which opposed to the real control, is one that is premature or precipitated.” (4)

According to Lacan, this virtual, principally differentiated self-reflection of self-knowledge is the constitutive dimension of the Human, on which the entirety of its later fantasy realm shall be structured. “On this level, the body image affords the Subject the first form which allows the Subject to situate what the Ego is and that which it is not. Well now, shall we say that the body image is, when introduced into our schema, like the imaginary vase which contains the real floral bouquet. It is so, that we could imagine the Subject before its birth and the nascency of the Ego.” (5)

This is how Lacan arrived at his famous formula, which so succinctly explains his spatial corporeality theory: “The unconscious mind is the discourse of the Other.”



Peter Riedlsperger / Westasia / Video still / 2005

(6) It is firstly through the real external for the previously only virtual inner to be constituted as a real spatial-corporeal control of the Ego. The body, according to Foucault, is seen as an uncircumventable foundation of the spatial experience whilst also being a spatially saturated construct. The body is the zero point of the world, the place where paths and spaces intersect. Thereby, the body is nowhere; it is an utopian core in the center of the world, from which I proceed. The body is utopian, because in order for it to be experienced as an entity, it must make an effort to enter the Heterotopian space of the mirror.

This Heterotopia, namely that of the mirror, initially allocates a space to the utopian body experience. Firstly, the body becomes such an uncircumventable “place, from which there is no escape, to which I am damned.” (7) The Heterotopically brokered incorporation of the utopia of a non-diffused, ego-adherent body in the finite space of a body is what altogether makes the body and ego able to be experienced as a merciless topos. Nothing short of utopias are also necessary in order to make it (the body) “vanish.” The direction of impact of utopias consists in their entirely implementing a first-ever, ineradicable utopia, namely, that of a bodiless body.

All utopias seminally articulate a hope: to cause the body to disappear. I don’t have to veg out in this skin anymore. Instead, I will have a bodiless body that is intently beautiful, immaculate, transparent, luminous, agile, unlimitedly powerful, of boundless endurance, free of all fetters, invisibly secured, and in perpetual transformation. The human body is the key player of all utopias. The role of the human body as a Heterotope is therewith included in installation, performance, and works of art. Therefore, it is about unmasking the very body as one of the oldest utopias. It is not about relocating a pre-existing biological body as other examples illustrate through vizard, tattooing, and maquillage, by means of a realized utopia, to another space, another place which is not directly of this world. This procedure would yet lay down a language only on the body, by resorting to all of the utopias contained in the body. Surface phenomena would emerge namely, the

darin, dass vor einem Konkavspiegel eine Vase (umgekehrt) aufgestellt und unter der Vase ein Blumenstrauß aufgehängt wird (Kopf nach unten). Im Hohlspiegel aber sieht man den Blumenstrauß aufrecht über bzw. in der Vase stehen.

Wichtig ist die Entdeckung, dass das Spiegelstadium nicht nur die Entdeckung des eigenen Bildes ist, sondern dass sich zwischen dem Spiegel und dem Subjekt ein erster Raum auftut, der sich immer stärker erweitert. An seinem Ende ist der Horizont als Grenze des Spiegelstadiums. Hinter dem Horizont ist das Reale. Das Subjekt schafft sich mithilfe des Imaginären und Symbolischen (dem Raum der Zeichen) einen Raum, der vom Horizont begrenzt wird. Um dies zu sagen, benötigt das Ich eine eigene Position, den Körper. Um etwas davon zu wissen, muss dieser Körper wieder zu einem Objekt gemacht werden. Die gesamte Wahrnehmung geht vom Spiegelstadium aus, die dann von Gesicht und Körper auf das Andere übertragen wird.

Diese psychische Lokalisierung ist eine Analogie zur Optik: „Die optischen Bilder weisen eigenartige Verschiedenheiten auf – einige sind rein subjektiv, das sind die, die man virtuell nennt, während andere real sind, das heißt, sich, von bestimmten Seiten, wie Objekte verhalten und als solche behandelt werden können. Eine Sache ist doch noch überraschender, nämlich die, dass die Optik vollständig auf einer mathematischen Theorie beruht, ohne die es absolut unmöglich ist, sie zu strukturieren. Damit es eine Optik gebe, muss jedem gegebenen Punkt eines realen Raumes ein und nur ein Punkt in einem anderen Raum korrespondieren, der der imaginäre Raum ist. Das ist die grundlegende strukturelle Hypothese.“ (3)

Die Vermischung von Innenraum und Außenraum, von real und virtuell, diese Analogie zur Optik, erlaubt eine klare Trennung zwischen real und virtuell, zum anderen macht sie eben diese Trennung unmöglich. Es kann der Fall eintreten, dass etwas subjektiv Virtuelles als real gesehen wird, obwohl man sich bewusst ist, dass es keinesfalls real sein kann. „Der imaginäre Raum und der reale Raum mischen sich hier. Wir wissen nicht mehr so recht, wo das Subjektive, wo das Objektive ist.“ (4) Lacan zeigt hier die engen Verknüpfungen und Verwirrungen zwischen Realität und Virtualität auf, die in einer innigen Verschränkung der imaginären und realen Räume im Subjekt resultieren.

Für Lacan ist die physiologische Reifung zuerst einmal ein Prozess der virtuellen Reflexion des Subjekts und erst in zweiter Instanz die wahre reale Erlangung der totalen Beherrschung des eigenen Körpers. „Das ist es, worauf ich in meiner Theorie des Spiegelstadiums insistiere – der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers verschafft dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers, die gegenüber der realen Beherrschung verführt ist.“ (5) Lacan zufolge ist diese virtuelle, erste differenzierte Selbstreflexion der Ich-Erfahrung die wesentliche Dimension des Menschlichen, auf die sein gesamtes späteres Phantasieleben strukturierend aufbaut. „Auf dieser Ebene gibt das Körperbild dem Subjekt die erste Form, die ihm erlaubt, das zu situieren, was Ich ist, und das, was es nicht ist. Nun, sagen wir, dass das Körperbild, wenn man es in unser Schema einsetzt, wie die imaginäre Vase ist, die den realen Blumenstrauß enthält. So also könnten wir uns das Subjekt vor der Geburt des Ich vorstellen und das Auftauchen dieses Ich.“ (6) So gelangt Lacan zu seiner berühmten Formel, die seine räumliche Leiblichkeitstheorie so hervorragend beschreibt: „Das Unbewusste ist der Diskurs des Anderen.“ Erst durch das reale Äußere kann sich das vorerst nur virtuelle Innere als reale räumlich-leibliche Beherrschung des Ich konstituieren.

Auch bei Foucault wird der Spiegel zum Bildner der utopischen Erfahrung eines vollen Körpers und des Ich. Der Körper wird bei ihm als unhintergehbare Grundlage räumlicher Erfahrung gesehen und zugleich auch als ein raumgesättigtes Konstrukt. Die Raumphänomene gruppieren sich um den Körper, ähnlich einem Sonnenstaat: „Der Körper ist der Nullpunkt der Welt, der Ort, an dem Wege und Räume sich kreuzen.“ Dabei ist er selbst nirgendwo, ist ein „utopischer Kern im Mittelpunkt der Welt, von dem ich ausgehe.“ Utopisch ist er, da er selbst, um als Einheit erfahren werden zu können, sich eines heterotopen Raums befleißigen muss, dessen des Spiegels.

Diese Heterotopie, nämlich diejenige des Spiegels, weist der utopischen Körper-Erfahrung zuerst einen Raum zu. Erst so wird der Körper zu einem unhintergehbaren „Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an dem ich verdammt bin.“ (7) Die heterotopisch vermittelte Inkorporation der Utopie eines nicht zerstreuten, Ich-haften Körpers in den abgeschlossenen Raum eines Körpers ist es, was den Körper überhaupt als gnadenlose Topie, auch des Ich, erfahrbar macht. Nichts Geringeres als Utopien sind auch nötig, um ihn wieder „zum Verschwinden zu bringen“. Die Stoßrichtung von Utopien besteht darin, in ihrer Gesamtheit eine allererste und unausrottbare Utopie umsetzen zu wollen, nämlich diejenige eines körperlosen Körpers.

Alle Utopien artikulieren grundlegend eine Hoffnung: den Körper zum Verschwinden zu bringen. Nicht mehr müsste ich in „dieser Haut dahinvegetieren“, sondern hätte einen körperlosen „Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre“. Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien. Die Rolle des menschlichen Körpers in Installation, Performance und Kunstwerk als heterotop ist damit inkludiert.

Es geht darum, den Körper selbst als eine der ältesten Utopien zu entlarven. Es geht nicht darum – wie andere Beispiele zeigen: Maske, Tätowierung und Schminke –, einen präexistenten, biologischen Körper mittels realisierter Utopie in einen anderen Raum, an einen anderen Ort, der nicht direkt dieser Welt angehört, zu versetzen. Dieses Vorgehen würde doch nur



Fancamp / Soccer EM Vienna / 2008

utopian faculties directed against themselves to practically discover that the body in its materiality and carnality, as it were, is the very product of its own phantasms. These phantasms deem to reveal these by means of a destroyed body, in order to develop entirely other spaces. Foucault’s words point in a different direction; it doesn’t necessarily need to be gruesome, a habitual space which allows for the body to experience itself differently. “In Love, one can sense how the body exists underneath the hands of the other, beyond all utopias, in all its density.” (8)

„auf dem Körper eine Sprache niederlegen“, indem es auf die im Körper eingeschlossenen Utopien zurückgreift. Ein neues Oberflächenphänomen würde entstehen, nämlich die utopischen Fähigkeiten gegen sich selbst zu richten, um praktisch zu entdecken, dass „der Körper in seiner Stofflichkeit und Fleischlichkeit gleichsam das Produkt seiner eigenen Phantasmen“ ist.

Es gilt, diese mittels eines zerstörten Körpers freizulegen, um gänzlich andere Räume zu entwickeln. Dass dies nicht notwendig grausam sein muss, deuten Foucaults Worte in eine andere Richtung eines bestimmten, bekannten Raums an, der Körper anders erleben lässt: „In der Liebe spürt man, wie der Körper unter den Händen des anderen existiert, endlich jenseits aller Utopie, in seiner ganzen Dichte.“ (8)

Citations

Author’s note: The citations in the original text are in German. In the above text, I use my own translations and include here the original sources.

- (1) Foucault, Michel (1967): “Von anderen Räumen.” In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt on the Main, 2006, p. 318.
- (2) Lacan, Jacques (1954): “Die Topik des Imaginären.” In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt on the Main, 2006, p. 213.
- (3) Ibid., p. 217.
- (4) Ibid., p. 217.
- (5) Ibid., p. 218.
- (6) Ibid., p. 222.
- (7) Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt on the Main, 2005, p.34.
- (8) Ibid., p. 35.

Sources

- Bauriedl, Sybille: “Räume lesen lernen: Methoden zur Raumanalyse in der Diskursforschung.” In: Forum Qualitative Sozialforschung, Volume 8, No. 2, Art. May 13, 2007 (<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-07/07-2-13-d.htm>).
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt on the Main, 1982.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt on the Main, 2005.
- Foucault, Michel (1967): “Von anderen Räumen.” In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt on the Main, 2006.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt on the Main, 2002.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt on the Main, 1974.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt on the Main, 1993.
- Lacan, Jacques (1954): “Die Topik des Imaginären.” In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt on the Main, 2006.

The month of May was considered the bloodiest in Sinaloa's history, due to the 120 reported homicides...So far this year, 353 people have been killed, 67 more than in 2007. Additionally, 12 women have been murdered this year. That month was characterized for the murders of the people by members of the various police institutions, including Federal Policemen. Face-to-face. In the current month, there have been 26 policemen murdered in the State...Better weapons. Army elements seized an arsenal last Thursday, May 28, from a security house that is at the Sindicato of Pericos, Mocorito. In that seizure, as in others like it, the delinquents showed the authorities that they are better armed: there were 40-caliber fragmentation grenades in addition to thousands of cartridges. In addition, the trigger men shot weapons never before used in this organization, like fragmentation grenades and bazookas."

FUENTE : PERIÓDICO. EL DEBATE
Culiacán, Sinaloa 1 de junio de 2008, sección policiaca.

"El mes de mayo es considerado el más sangriento de la historia de Sinaloa en relación a los 120 homicidios registrados...En lo que va del año, el número de personas asesinadas asciende a 353, 67 más que en el 2007. Además, se encontraron 12 mujeres asesinadas en el corriente año...Ese mes se caracterizó por los asesinatos en contra de los miembros de las diferentes instituciones policiales, incluyendo policías federales, cara a cara. En el corriente mes, hubo 26 policías asesinados en el estado. El pasado jueves 28, miembros de la armadura decomisaron un arsenal que se encontraba en una casa de seguridad en la Sindicatura de Pericos, Mocorito. En ese caso, como en muchos otros, los delincuentes demostraron a las autoridades que ellos cuentan con un mejor arsenal: se hallaron granadas de fragmentación y de calibre 40, aparte de miles de cartuchos. Además, los gatilleros dispararon armas nunca antes utilizadas en esta entidad, como granadas de fragmentación y bazucas."

NUMBER / NAME / PLACE / HOMICIDE TYPE
(Balazos SHOT / Puñaladas STABBED / Golpes BEATEN)

1. Daniel Cárdenas Col. Guadalupe Balazos
2. Siebel Rivera Navarrete Guamúchil Balazos
3. Manuel García Pérez Centro Balazos
4. Víctor Hugo Martínez Bravo Centro Balazos
5. Genaro Francisco Nicolás Centro Balazos
6. Guillermo Martínez Alvarado Centro Balazos
7. Héctor Manuel Ontiveros Trejo Imala Balazos
8. José Gilberto Valenzuela Ramos Imala Balazos
9. Eyvar Pacheco Araujo Col. Libertad Balazos
10. Desconocido Col. Stase Balazos
11. Desconocido San Pedro, Navolato Golpes
12. César Iván Rubio Rentería Fracc. Villa Universidad Balazos
13. Pedro Quintero León La Primavera Golpes
14. Manuel Gerardo Esparza Coronado La Primavera Golpes
15. Raúl Rivera Quiñónez Centro Balazos
16. Desconocido Centro Balazos
17. José Agustín Borja Torres Eldorado Balazos
18. Miguel Ángel Santacruz Armendáriz Col. Lomas del Boulevard Balazos
19. Candelario Montenegro Leyva Col. Lomas del Boulevard Balazos
20. Héctor Javier Olguín Urrías Col. Lombardo Toledano Balazos
21. José Manuel Peña López Mazatlán Balazos
22. Guadalupe Inzunza Moreno Guasave Balazos
23. Alberto Javier Olvera López Villa Juárez, Navolato Decapitado
24. Jaime Sarabia Zamora Col. El Vallado Balazos
25. Desconocido Angostura Asfixia
26. Desconocido Costa Rica Golpes
27. Desconocido Costa Rica Golpes
28. Modesto Beltrán Col. Lombardo Toledano Balazos
29. Patricia Córdova Bovio Col. Guadalupe Balazos
30. Édgar Guzmán López Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
31. César Ariel Loera Guzmán Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
32. Arturo Meza Cázarez Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
33. Lucrecio Almodóvar Elizalde Badiraguato Balazos
34. Álvaro Lugo Cárdenas Sinaloa de Leyva Balazos
35. Juan Manuel Soto Gutiérrez Sinaloa de Leyva Balazos
36. Desconocido La Primavera Balazos
37. Guadalupe Félix Munguía Navolato Golpes
38. Ancomarcio Lugo Félix Navolato Balazos
39. José Francisco Reátiga Esquivel Navolato Balazos
40. Eduardo Esteban Reátiga Esquivel Navolato Balazos
41. Armando Villaseñor Maciel Navolato Golpes
42. Desconocido Navolato Golpes
43. Desconocido Navolato Golpes
44. Paúl Román Valdez Col. Díaz Ordaz Balazos
45. Yani Walberto Montoya Sánchez Guamúchil Balazos
46. César Manuel Armenta Franco Mocorito Balazos
47. Jesús Sillas Zepeda Gato de Lara, Angostura Balazos
48. Ramón Vidaca Robles San Ignacio Balazos
49. Plácido Bruno Esteban Culiacancito Asfixia
50. Heracleo Soto Félix Poblado Nuevo Mundo Balazos
51. Desconocido Imala Decapitado
52. Alberto Taniyama Palazuelos Mercado Rafael Buelna Balazos
53. Celso García Morales El Rosario Balazos
54. Joel Velázquez García Navolato Balazos
55. Rodrigo de León Sánchez Mazatlán Puñaladas
56. Gladis Astorga Hernández Mazatlán Puñaladas
57. Jimena Leticia de León Astorga Mazatlán Puñaladas
58. Rosendo Avilez Ramírez Col. La Lima Balazos
59. Desconocido Celestino Gazca, Elota Balazos
60. Julio César Saucedo Guzmán Guamúchil Balazos

61. José Carlos Sicairos García Emiliano Zapata Balazos
62. Desconocido Celestino Gazca, Elota Balazos
63. Bonifacio Ruiz Gil El Pichol, Choix Balazos
64. Juan Alonso Guerrero Fernández Juan José Ríos, Guasave Balazos
65. Desconocido Mazatlán Ahogado
66. Abel Castelo Baldenegro Col. Bachigualato Puñaladas
67. Jonathan Dahary Ibarra Parra Bacurimi Golpes
68. José Luis López Pérez Col. Ignacio Allende Balazos
69. Desconocido Emiliano Zapata Balazos
70. Desconocido Emiliano Zapata Balazos
71. Javier Alberto Chang Valle Sinaloa de Leyva Balazos
72. César Omar Beltrán Flores El Tamarindo Balazos
73. Francisco Omar Oliverria Palma Los Mochis Balazos
74. Eligio Duarte Araujo Tacuichamona Balazos
75. Desconocido Tacuichamona Balazos
76. Armando Zavala Osuna Mazatlán Balazos
77. José Luis Lafarga Beltrán Guasave Balazos
78. Jesús Antonio López García Guasave Balazos
79. Desconocido Ahome
80. Urbano López López Sinaloa de Leyva Balazos
81. Luis Alberto Zamora Gutiérrez Fracc. Montebello Balazos
82. Hugo Abelardo Aispuro Col. Constitución Croc Balazos
83. Miguel Antonio Carrillo Gámez Col. Jorge Almada Balazos
84. Juan Fernando Zavala Peraza Col. Jorge Almada Balazos
85. Héctor Javier Tablantes Avendáño Col. Jorge Almada Balazos
86. Amadeo Vega Vergara Fracc. Montebello Balazos
87. Guillermo Cabada Zazueta Fracc. Montebello Decapitado
88. Desconocido Ponce, Eldorado
89. Desconocido Mocorito Golpes
90. Miguel Ángel Sánchez Bobadilla Fracc. Canaco Balazos
91. Ignacio Juárez Romero Col. Tierra Blanca Puñaladas
92. Alonso Rivera Quintero Col. 6 de Enero Balazos
93. Víctor Manuel Burgos Peregrín El Tamarindo Balazos
94. Julio Antonio Vega Olivas El Tamarindo Balazos
95. Rigoberto Alarcón Ríos El Tamarindo Balazos
96. Luis Antonio Beltrán Chavira El Tamarindo Balazos
97. Leonel Ochoa Robles Choix Balazos
98. Alejandro Izaguirre Palafox Choix Balazos
99. Édgar Zatarain Medina Col. Rubén Jaramillo Balazos
100. Luis Astorga Ibarra Col. Rubén Jaramillo Balazos
101. Alejandro Ávilaz Vargas Col. Las Vegas Balazos
102. Fabián Rosales Guzmán Col. Las Vegas Balazos
103. Eleuterio Vela Salomón Col. Las Vegas Balazos
104. Javier Cruz Eleuterio Col. Las Vegas Balazos
105. César Antonio Alonso Cardona Col. Las Vegas Balazos
106. Rogelio Felipe Elizalde Col. Las Vegas Balazos
107. Roberto Ventura Ramírez Col. Las Vegas Balazos
108. Paul Geovany Audelo García Col. Las Vegas Balazos
109. Irving Gabriel Mota Velazco Col. Centro Balazos
110. Rufino Aispuro Soto Col. La Campiña Balazos
111. Tomás Betancourt Rodríguez Col. Rosario Uzárraga Balazos
112. Ramón Castro Maldonado Mazatlán Balazos
113. José Raúl Juárez Ramírez Col. La Costera Balazos
114. Desconocido Col. La Campiña Asfixia
115. Leonel Galaz Sicairos Col. Díaz Ordaz Balazos
116. Jonathan Vega Márquez Infonavit Barrancos Balazos
117. Miguel Ángel Chaidez Erenas Navolato Balazos
118. Juan de la Cruz Zazueta Castillo Aguarruto Balazos
119. Victoriano Hernández Corrales Choix Balazos
120. José Hernández Corrales Choix Balazos



URSULA MARIA PROBST
IN AND AROUND FLUC: PRODUCING PERFORMATIVE SITUATIONS OF ART AND SOUND



Klaus Stattmann / Fluc study / 2005

The art and music venue Fluc at Praterstern Vienna tests out the possibilities for establishing artistic platforms and self-organized practices in public, beyond economic imperatives. An assemblage of containers in an L-shape flanks the entrance to the underground passage which transforms into a con-



Elisabeth Grübl / Club event / 2005

cert and dance floor. With this low-grade Fluc-Wanne (tank), Fluc operates as a venue for art, performance, sound, and club productions. Fluc is an event and project space run by artists Joachim and Sabine Bock and Martin Wagner, which has existed at the Viennese Praterstern since 2002 and stands for “fluctuated rooms.” Hence, the venue already appeals to the transferability and interaction of spatial, social, and semantic artistic practices. Fluc’s flexible concept of “forming” penetrates the dogmas of urban planning and seeks to activate the space’s emancipatory potential as well as non-hierarchical structures. Called „parcours accidentel” by its architect, Klaus Stattmann, Fluc 2, which was newly opened in 2006, forms an area of conflict vis-à-vis the trend of well-planned social engineering, which increasingly focuses on controlling urban space. In contrast, the motto here is: Trust to chance! Producing performative situations is not only relevant for architectural endeavors and the investigation, through participation, of the individual’s spatial agency, but also plays an important role in art and sound production. Ursula Maria Probst, Walter Seidl, and Martin Wagner have curated art shows at Fluc such as Fluctuated Images (2002 – 2004), Fluc in Exile (2005),



dy'na:mo / Moving lightfield 01 / 2006

Transformer I (2005), Artmapping I-II (2007), In der Kubatur des Kabinetts (2008), and Art’s Reaction on Urban Signs (2008). In these projects, artists such as VALIE EXPORT, Sejla Kamberic, Grübl & Grübl, Sanja Ivekovic, Esther Stocker, tat ort, Katarina Matiasiek, Roman Ondak, Rita Vitorelli, Flora Neuwirth, and [dy’na:mo] have

realized installations which openly deal with performative, interventionist, or socio-political art practices. Permanent interventions, spatial interferences, and extensions spread across the Fluc containers out to the stylized shopping malls of the revitalized square in front of Vienna North train station. This, as well as the artistic work on the facade fronting the public space – all this constitutes the praxis of the everyday at Fluc. These manifestations of aesthetic, acoustic, and real experiences allow artistic strategies to penetrate urban event space, and lead to a critical understanding of the re-territorialization of urban spaces for action and interaction within the artistic field. Fluc 2, which was opened with a sound performance via laptop and guitar in 2006 by Christian Fennesz, musician and avant-garde pioneer of the Clicks’n’Cuts genre, focuses again on electronic and experimental music. Fennesz is known for his Indie Rock experiences with the band Maische as well as his inclination for guitar-based samples and abstract, beat-driven Electronica mixed with Minimal Techno and Dark Ambiance. He is one of the most innovative musicians of the electronic music scene, as shown for instance in his collaboration with Ryuichi Sakamoto. New impulses regarding the trans-cultural and a critique of representation are offered by Turner prize winner Martin Creed in his sound intervention Fuck Off, within the frame of the larger project Disposition (2006),



dy'na:mo / 1998

organized by Manfred Grübl. In Creed’s work, the critical moment of emotional decision-making has been embedded in the sound performance. The artist Elisabeth Grübl, meanwhile, uses sound as plastic, malleable material, which selectively attracts various body parts and zones of the sensory apparatus. Stimulation with sinusoidal sonic impulses can lead to amplified opto-acoustic emissions in the ear. Elisabeth Grübl has perfected electronic sound production in that respect. The artist group [dy’na:mo] aims for a better experience of sound for listeners who move around in soundscapes produced by a multi-channel technique and in doing so become part of a dynamic system of information exchange. A soundscape does not only entail the acoustic manifestation of space, but is also the result of interpretation by its listeners. [dy’na:mo] are Fluc owners Joachim Bock and Martin Wagner as well as the mastermind of the [dy’na:mo]



Flora Neuwirth / Fluc lamps / 2008



Ursula Maria Probst / Excess. Six Seconds to read this Sentence / 2006

sound system, Martin Moser. The experiment with architectural space and the dissemination and movement of sound via as many as sixteen speakers are some of the fixed moments of [dy’na:mo]’s electronic sound performances. Space and the speed of moving sound become some of the most essential categories for producing sound. The group’s sound



dy'na:mo / Oscillator-ventilator / 2006

installation Moving Landscape does not produce interfering image or sound samples but creates a light effect through fluorescent tubes, which is complemented by the sound compositions. Through the swelling and ebbing drone effects and minimal frequency modulations, the electronically generated on-and-off pulses of the tubes enter into a dialogue, which



Fennesz / 2007

can be followed in an installation mounted in 2008 in the entrance to Fluc-Wanne. The interest in drones lies in their constitutive indifference, as an energy field where typical musical dichotomies of subjectivity time versus form, movement versus standstill, interact alongside the conflict between analogue and digital production mechanisms. Moments of flotation can be seen in the tinfoil installation Excess: Six Seconds to Read this Sentence (2006) by the artist Female Obsession. The installation runs along the glass façade of Fluc and addresses potential consumers. All of these performative interventions in and around Fluc function as a social space for communication in relation to the conflicting zones of media and performance.

URSULA MARIA PROBST
IM FLUC: VOM PRODUZIEREN PERFORMATIVER SITUATIONEN IN KUNST UND SOUND

Den Möglichkeiten, künstlerische Praxisformen und selbst organisierte Öffentlichkeiten jenseits ökonomischer Imperative zu etablieren, wird im Kunst- und Musikklub Fluc am Wiener Praterstern nachgespürt. Als L-förmiges Containerensemble den Abgang einer zum Konzert- und Dancefloor transformierten Fußgängerunterführung flankierend, bildet das Fluc samt der unterirdisch verlaufenden Fluc_Wanne den Austragungsort für Kunst-, Performance-, Sound- und Clubproduktionen. Das Fluc als ein von den Künstlerinnen Martin Wagner, Joachim und Sabine Bock betriebener Projekt- und Veranstaltungsraum, der seit dem Jahr 2002 am Wiener Praterstern existiert, steht als Kürzel für „fluctuated rooms“ und appelliert damit bereits programmatisch an die Verschiebbarkeit und Verschränkung räumlicher, sozialer und semantischer künstlerischer



VALIE EXPORT / Man&Woman&Animal / 1970–73



dy'na:mo / Moving lightfield 02 / 2006

verlaufenden Platz oder das künstlerische Arbeiten an der Außenfassade in den öffentlichen Raum – all dies zählt zur Alltagspraxis im Fluc. Wie durch diese Manifestationen ästhetischer, akustischer und realer Erfahrung künstlerische Strategien in den Veranstaltungs- und Stadtraum einfließen, führt zu einer kritischen Beleuchtung hinsichtlich der Reterritorialisierung urbaner Handlungs- und Aktionsräume im künstlerischen Kontext. Das Fluc 2, das 2006 von dem Avantgardisten des Clicks’n’Cuts-Genres, dem Musiker Fennesz mit einer Soundperformance via Laptop und Gitarre eröffnet wurde, setzt seinen Schwerpunkt erneut auf elektronische und experimentelle Musik. Christian Fennesz gilt nicht zuletzt aufgrund seiner Indierock-Erfahrungen in der Independent-Band Maische und seinem Hang zu gitarrenbasierenden Samples, abstrakten, beatlastigen Electronica im Mix mit Minimal Techno und Dark Ambient zu den innova-



Martin Creed and band / 2006

Praktiken. Der hier aufgegriffene flexibilisierte „Formgedanke“ von Durchdringung städteplanerischer Dogmen zielt darauf ab, emanzipatorisches Potenzial zu aktivieren sowie enthierarchisierte Strukturen zu bewirken. Von seinem Architekten Klaus Stattmann als „parcours accidentel“ bezeichnet, bildet das 2006 neu eröffnete Fluc 2 eine Reibungsfläche gegenüber jenem Trend zum durchorganisierten Social Enginee-



dy'na:mo / The ventilator dialogs / 2008

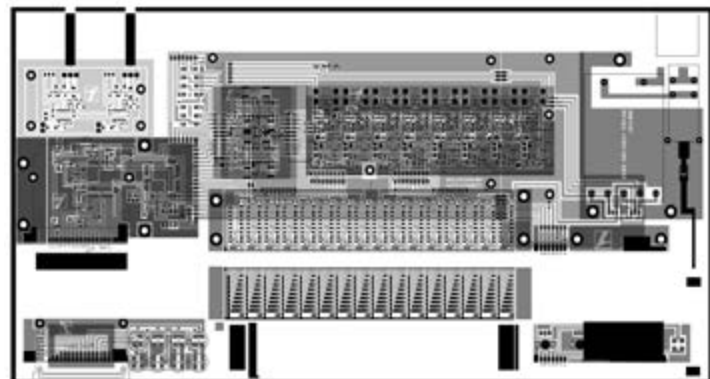
ring, das sich zunehmend auf eine Kontrolle des Urbanen konzentriert. Es gilt: den Zufall zulassen. Das Produzieren performativer Situationen spielt nicht nur in der architektonischen Realisierung und in der Aufforderung, partizipatorisch individuelle Potentiale räumlichen Handelns auszuloten, eine Relevanz, sondern äußert sich ebenfalls in den Kunst- und Soundproduktionen. In den von Ursula Maria Probst, Walter Seidl und Martin Wagner kuratierten Kunstprojekten wie „Fluctuated Images“ (2002–2004), „Fluc im Exil“ (2005), „Transformer I“ (2005), „Artmapping I-II“ (2007), „InderKubaturdesKabinetts“ (2008) oder „Kunstzugriff auf Urban Signs“ (2008) haben Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Sejla Kamberic, Grübl & Grübl, Sanja Ivekovic, tat ort, Katarina Matiasiek, Roman Ondak, Rita Vitorelli, Flora Neuwirth oder [dy’na:mo] Installationen realisiert, die sich mit performativen, interventionistischen oder sozialpolitischen Kunstpraxen offensiv befassen. Permanente Eingriffe, räumliche Interventionen, Erweiterungen, ein Sichausbreiten über den vor den Fluc-Containern zum Stil einer Shopping-Mall revitalisierten Wiener Nordbahnhof

gruppe [dy’na:mo] zählt, dass der Klang besser erfahren werden kann, wenn man sich innerhalb ihrer durch Mehrkanaltechnik erzeugten Soundscapes bewegt und Teil eines dynamischen Systems des Informationsaustausches wird. Ein Soundscape ist insofern nicht nur die akustische Manifestation eines Ortes, sondern das Resultat einer Interpretation durch den/die Zuhörer/in. [dy’na:mo] sind neben den Fluc-Betreibern Joachim Bock und Martin Wagner der Mastermind des [dy’na:mo]-Soundsystems Martin Moser. Das Experiment mit dem architektonischen Raum und die Verteilung sowie Bewegung von Sound auf bis zu 16 im Raum installierten Lautsprechern bilden dabei die fixe Konstante ihrer elektronischen Klangperformances. Der Raum und die Geschwindigkeit der Bewegung des Klangs werden zur wesentlichen Kategorie



Rita Vitorelli / The Mandrake Bar at the Fluc / 2008

in der Soundgestaltung und Erfahrung. In den Soundinstallationen „Moving Landscape“ von [dy’na:mo] werden keine interferierenden Bild- oder Ton-Samples produziert, sondern durch Leuchtstoffröhren entsteht ein Lichteffect, den elektronische Soundkompositionen kongenial durchspielen. Durch die an- bzw. abschwelenden Drone-Effekte und minimale Frequenzmodulationen treten die elektronisch generierten Schaltimpulse der Leuchtstoffröhren in einen Dialog, wie sich in der 2008 unmittelbar im Abgang zur Fluc_Wanne montierten Installation verfolgen lässt. Das Interesse am Drone als konstitutive Indifferenz: als energetisches Feld, in dem typische musikalische Dichotomien von Subjektivität, Zeit versus Form, Bewegung versus Unbewegtheit ebenfalls ineinander fallen wie der Widerstreit zwischen analogen und digitalen Produktionsweisen. Momente des Vorbeigehens greift die Künstlerin Female Obsession in ihrer aus Silberfolie produzierten Installation „Ex-



dy'na:mo / Overview / 2006

tivistern Musikern der Elektronikszene, wie auch seine wiederholte Zusammenarbeit mit Ryuichi Sakamoto zeigt. Neue Impulse gegenüber Facetten des Transkulturellen und der Repräsentationskritik setzte der Turner-Preisträger Martin Creed anlässlich seiner Soundintervention „Fuck Off“ im Rahmen des von Manfred Grübl organisierten Projekts „Disposition“ (2006). Das kritische Moment emotionaler Entscheidungsabläufe bleibt in die Soundperformance eingeblendet. Der Künstlerin Elisabeth Grübl hingegen gelingt es, Sound als plastisches, formbares Material zu nützen, das selektiv verschiedene Körperteile und Zonen des sensorischen Apparates anspricht. Mittels der Stimulation durch sinusförmige Schallreize können im Ohr verstärkt otoakustische Emissionen hervorgerufen werden. Elisabeth Grübl hat die elektronische Soundproduktion dahin gehend perfektioniert. Zum Konzept der Künstler-



Klaus Stattmann / Fluc study / 2005



Peaches / DJ-Set / 2008

zess. Six Seconds to read this Sentence“ (2006) auf, die entlang der Glasfassade des Fluc verläuft und richtet sich damit an potenzielle Konsumentinnen. Insofern funktionieren die im und um das Fluc auftauchenden performativen Interventionen als sozialer Kommunikationsraum im Spannungsfeld medialer und performativer Bezüge.

CD/DVD EDITION (SERIES 2) ÁNGEL SÁNCHEZ BORGES, KARLHEINZ ESSL, MANFRED GRÜBL / ANNA JERMOLAWEA, JÜRGEN KLAUKE, OLGA NEUWIRTH, NORSQ, PHILIPP QUEHENBERGER, RASHIM, GERWALD ROCKENSCHAUB, BURGHART SCHMIDT, PETER WEIBEL

The initial project kicked off in 2001 with an event in London showcasing electronic-based sound artists. From this we produced a CD-ROM (03/01) leading to the commission of a number of limited edition CD's & DVD's. For (series 2) we have commissioned a further edition of CD's & DVD's from, to date ten more artists, with the emphasis again on sound as a common material. For this second set we have commissioned specific works from artists working internationally, as a reflection of the ever increasing dialogue about the use of sound between artists and their peers, and in this, how the use of electronic tools and media moulds this exchange. This in turn can be illustrated in the notion that sound acts as a catalyst between artists whose visual practices may differ greatly, yet find a common interest through the use of sound. Please note we feel it important to stress that these limited edition CD's & DVD's should be regarded as "artists multiples."

<http://members.inode.at/kw.i>

ÁNGEL SÁNCHEZ BORGES

Ángel Sánchez Borges, musician-noise maker, video artist, producer, promoter; since the late '80s part of the experimental music scene in Monterrey, México. In 2002 he started the project called Antiguo Automata Mexicano, now with an album released thru Düsseldorf's label Background Records (Microhate, 2005), and one thru Tijuana's label Static Discos (Kraut Slut, 2007). He also performs as Seekers Who Are Lovers, love songs over glitchy soundscapes. The *Wire* magazine reviewed this project as a relation between "broken records and broken hearts". Sánchez Borges works as a sound artist, live performer, theatre and contemporary dance scores composer and as a generative audiovisual artist. In the "4 short Films" DVD he presents some of his visual experiments and electronic music soundscapes as soundtrack.

KARLHEINZ ESSL

Essl's compositions result from confrontations between ordered, abstract models and original tonal, expressive structures. He has frequently sought to combine music with other genres and has collaborated with the graffiti artist Harald Naegeli (Partikel-Bewegungen, 1991), the writer Andreas Okopenko and the artists' group Libraries of the Mind (Lexikon-Sonate, 1992-8), the architect Carmen Wiederin (Klanglabyrinth, 1992-95) and the video artist Vibeke Sorensen (MindShipMind, 1996, a multimedia installation for the Internet). During the 1990s he carried out many additional projects for the Internet and became increasingly involved with improvisation. In 1997, Karlheinz Essl was featured at the Salzburg Festival with portrait concerts and sound installations. In 2003, he was artist-in-residence of the festival musik aktuell, and in 2004 he presented a series of portrait concerts at the Brucknerhaus Linz. In 2004, Karlheinz Essl received the cultural prize for music of the state Lower Austria. Besides writing instrumental music, Karlheinz Essl also works in the field of electronic music, interactive realtime. (www.essl.at/records/sndtrx.html)

MANFRED GRÜBL

Manfred Grübl's work represents a comprehensive concept of art. His multifaceted work comprises installation, performance, photography, video, sculpture and an expansion of all these mediums. Grübl makes interventions in public space: he penetrates these with his art to thereby create the potentials for being creative in everyday life. He turns the recipients of his work into the performers of his art, which aims at reactions. The viewer, the state, society are all challenged into taking up a stance. For him art is a subjective, all-encompassing experience. Interaction and communication characterise his work – not static objects in space. Exhibitions: "personal installation"/ Saatchi Gallery / Lincoln Center / Neue Nationalgalerie / Secession, "the invisible touch" / Kunstraum Innsbruck, "augeträumt" / Secession, "Why Pictures Now" / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig

ANNA JERMOLAWEA

She produces video- and photo works, which deal with questions of relativity of values, the functional structures of our society, the private and the public, force of gravity, colour blindness, love, umbrella demonstrations, hope and failure. In Anna Jermolaewa's work, special emphasis is not given to extravagant productions, she rather picks out social interactions and situations with selected reduced resources as a central theme. Born in St. Petersburg, Russia, she lives and works in Vienna and Karlsruhe (professor for New Media at the HFG-Karlsruhe). Individual exhibitions and participation in exhibitions at home and abroad (a. o. Biennale Venice, 1999, "Lebt und arbeitet in Wien", Kunsthalle Wien, 2000, Sensitive, Cahors, 2000, "Expo 2000 / Die Gouvernementalität", "Can You See The Real Me?" Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2005, "Entdecken und Besitzen", MUMOK Vienna, 2005).

JÜRGEN KLAUKE

Born in Cologne in 1943, Klauke was trained at the Kunstakademie of Cologne. He began to use photography as a means of expression in the 1970s and found inspiration for his first works in the street life of this German city. At that time, before anyone had even mentioned body art, he approached the body as a form of expression and an expressive amplifier. Although his work is primarily photographic, it also includes drawings, gouaches and happenings. Over these thirty years, Jürgen Klauke has maintained an extensive and constant artistic activity that has made him one of the most important representatives of German art. Based on assumptions close to the conceptual art so fashionable during the '70s, Klauke has enriched his work with existentialist approaches and a questioning of everyday life, the absurd or sexuality. Jürgen Klauke has not only made history as a pioneer, he has also provided the discourse on identity with a visual and intellectual foundation. He has been a professor at the Kunsthochschule für Medien in Cologne since 1994 and has participated in conferences and art encounters all over Europe. Selection of exhibitions: "Heimspiel", Galerie Hans Mayer / Düsseldorf, "Absolute Windstille", Hamburger Kunsthalle, "Postmoderne – hab mich gerne" Documenta 8 / Kassel, "Melancholie der Stühle, Performance 2" Künstlerhaus Bethanien / Berlin, "Transformer" Kunstmuseum Luzern.

OLGA NEUWIRTH

The worlds of sound in Olga Neuwirth's compositions are like twisting labyrinths, and are not fully revealed on first hearing. Looking for points of orientation, one is left groping: the pitches, instrumental timbres and formal processes – that is, all the factors that can give the ear a certain support – are either absorbed or wiped away by the music. Behind the baffling wealth of sound patterns lies a systematic deconstruction of everyday acoustic experience. Here, many things familiar from daily life are sharply distorted and put into new contexts. The less recognisable the sounds become, the more susceptible they and their tonal qualities become to the listener's own associations. It's because the composer often resorts to extreme means to achieve this effect that her music is so interesting and exciting. Compositions and sound installations. She develops software environments for algorithmic composition and acts as a performer and improviser. Most of her compositions are published by TONOS (Darmstadt). Since 1992, she acts as the music curator of the Essl Collection in Klosterneuburg / Vienna.

NORSQ (JEAN-LOUIS MORGERE)

Paris-based electronic musician Norscq has been one of the key instigators of the French underground scene for the last 20 years, mainly as composer, producer, remixer, sound engineer and from time to time as video artist, fashion model or actor. He founded the iconoclastic cult group The Grief in 1984, producing 10 exceptional releases which are still in demand today and in 1998/1999 he released two albums under the name of The Atlas Project, mixing electronic music and arabic tunes and sounds, playing with their clichés, moods and atmosphere. 5 streams' is Norscq's third album under his name after "Lavatronik" (2000) and its cousin "Lavatron.X" (2002). In 2001, Norscq started to work intensively for Ibrahim Quraishi, US pakistani director of Compagnie Faim de Siècle scoring several performances. In 2004, they both took part in a special project produced in Japan and India called "Baburnama" and in 2005 and 2006, Compagnie Faim de Siècle produced the "5 streams" show in the US which is still in action. During the summer of 2006 Norscq worked a lot on the material he composed for those two shows, editing, re-composing, mixing and melting some of them together to get brand new pieces, rearranging, recording new instruments and vocals.

PHILIPP QUEHENBERGER

Philipp Quehenberger was born in Innsbruck in 1977, grew up in Tirol, Seattle (US) and Newcastle (GB). He discovered his love for electronic music in "his father's" studio and started playing the piano and fooling around with synthesizers. Played in local bands of various styles, ranging from Death-Metal to Rock. In 1994 he started performing alone, abusing his collection of toy instruments and wearing strange costumes. At the same time, the "Original Devil Duo" with singer Otto "Horror" Horrwatt and the first release appeared. After moving to Vienna, Philipp Quehenberger kept his head above water with piano lessons.

RASHIM (YASMINA HADDAD / GINA HELL)

Rashim (Yasmina Haddad / Gina Hell) was founded by Gina Hell and Yasmina Haddad in 2001. Based on DJ'ing the group started out, cutting the surface of CD's, and playing them on turntables, which produced a quite raw minimal sound. Meanwhile laptops, keyboards and samplers were added, while still sticking to the idea of minimalism, often using only one single sound, to produce a whole track. RASHIM also cooperates with berlin-filmmaker K. GOLDT, making soundtracks for her experimental shortfilms, often based on political issues. As a team they played several festivals throughout europe. Since 1998 they have organized many special events, constantly moving between experimental electronica and intelligent dancemusic with guests, such as: C. Kurzmann, Alois Huber, D.J.DSL, Thomas Brinkmann, Vladislav Delay and Jan Jelinek.

GERWALD ROCKENSCHAUB

1952 in Linz (AT), lives in Berlin (DE), Rockenschaub's seductive emblematic forms are drawn from the history of art, popular culture and architecture. Drawing our attention to spatial and perceptual relations, his works direct and enhance the aesthetic experience. Of parallel importance is the artist's work in electronic music and advertising, where he applies his analytical approach to different contexts. Exhibitions: ZKM - Centrum for Art and Medientechnology, Karlsruhe, 2007 / DE: Mumok - Museum of Modern Art Stiftung Ludwig Vienna, 2004 (AT): Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2003 (CH)

BURGHART SCHMIDT

Dr. phil. habil. professor of language and aesthetics and vice-president of the Hochschule für Gestaltung Offenbach a. M.. Visiting professor at the university of Applied Art, Vienna. Born 1942 Wildhausen/Olb., Wilhelmshaven school. Course of studies biology, physics, chemistry, then philosophy and art history at the university Tübingen 1962-70. Research associate from Ernst Bloch for publishing his complete edition 1968-77. Teaching 1977-97 in Vienna, Klagenfurt, Graz, Salzburg, Hannover. From 1997 in Offenbach. Publications: Strategien des Vergessens, Frankfurt a. M. 1994. Bild im Ab-wesen, Vienna 1998, Am Jenseits zu Heimat, Vienna / Darmstadt 1994.

PETER WEIBEL

Peter Weibel follows his artistic aims using a large variety of materials, forms and techniques: text, sculpture, installation, film and video. In 1978 he turns to music. Together with Loys Egg he founds the band "Hotel Morphila Orchester". In the mid-1980s he explores the possibilities of computer-aided video processing. At the beginning of the 1990s, he realizes interactive computer-based installations. Here again he addresses the relation between media and the construction of reality. In his lectures and articles, Weibel comments on contemporary art, media history, media theory, film, video art and philosophy. As theoretician and curator he pleads for a form of art and art history that includes history of technology and history of science. In his function as a university professor and director of institutions like the Ars Electronica, Linz, the Institute for New Media in Frankfurt on the Main and the Center for Art and Media (ZKM) Karlsruhe he influenced the European Scene of the so-called computer art through conferences, exhibitions and publications.



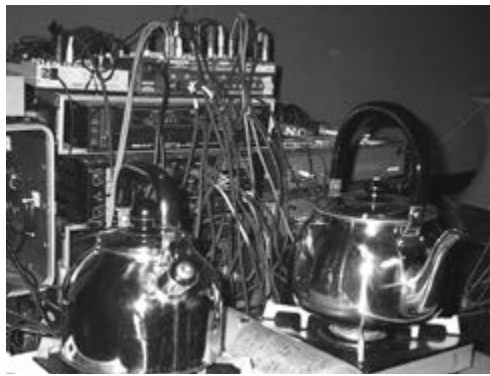
In the fall of 2007 I toured China and Taiwan giving concerts and lectures. This "travel journal" introduces a number of Chinese artists focussing on the aspect of the performative.

798 ART DISTRICT

The 798 Art District (also called Dashanzi Art District) is the most well-known artist area in Beijing. It was established in a former industrial district (producing electronic military equipment among other things) and has become the international, Soho-esque area over the past ten years. All of this happening in a restricted, protected, guarded art cocoon that exists outside of and disconnected from normal, everyday Beijing life. In anticipation of the upcoming Olympic Games, the benefit of having a "free" art district, like that of District 798, was re-evaluated and is now officially supported. While the Chinese economy is booming, rents in District 798 have increased tenfold. Many artists have moved out and at the time of my visit, the entire area seemed more a tourist attraction and trading place for commercial galleries than a place of production and presentation of contemporary art.

YAO BIN – LUMINESCENT RAIN

The multi-media artist and curator Yao Bin is one of the most active performers of Beijing's art scene. As the curator of Cubic Art Center, Yao Bin ran one of the few non-commercial art spaces in District 798 until 2007. In his extremely loud, feed-back riddled work, Beautiful Water, the influence of digital music like that from Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai can be detected.



Beautiful Water / 2003

"This was an early piece from when I lived in Tokyo. I had two kettles wired to a sound system that would alter the sounds as the kettles first began to bubble and gradually build to a furious boil. At the climax, I would pour the hot water into the cups of the audience members."

Currently, Yao Bin is busy working with computer commands which function without mouse or keyboard. In his most recent work, *Luminescent Rain*, he combines sound and light with an inter-active system of commands. One enters a completely black room. Only after some time, you can detect a few particles of dust. These particles are lit by a laserbeam which is activated by the spectator's movements. At the same time, you hear sounds, which are also triggered by the light sensor.

"The idea of *Luminescent Rain* is based on an earlier work that would allow us to imagine perception if we could travel at supra light speeds. First we enter a dark room, as though ahead of or prior to light reaching the space. As we imagine unseen physical things, some of us experience fear, naturally the pupils dilate, and just then, we see, as it were, light particles floating in. We then experience strange sounds and sensations that recall the experience of catching the raindrop."

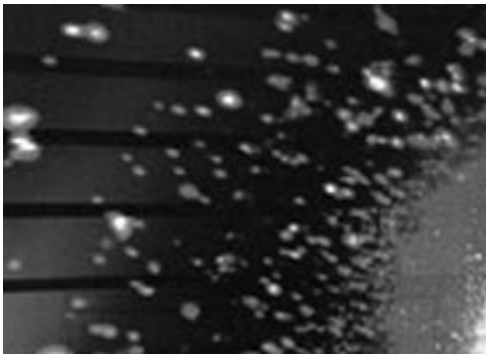
Luminescent Rain was presented at the New Media Arts Festival Microwave in Hongkong at the end of November, 2007. I had the opportunity to preview a prototype at the private art museum Today Art in Beijing.

CENTRAL CONSERVATORY OF MUSIC, BEIJING

Like most academic institutions (not only in China) the Central Conservatory of Music, Beijing, has a structure of hierarchy that is dominated mostly by males. It is easy to see the strong influence of French institutions (IRCAM, GRM) at the Center for Electroacoustic Music of China (CEMC). The focus of studies seems to be on mastering technology and students mainly struggle to learn Audio-Software programs like Max/MSP, Super Collider, etc.

ZHANG CHEN - <<ECHO>>

As one of the examples of the rediscovery of traditional Chinese musical instruments through the composers of the younger generation, I would like to present the female composer, Zhang Chen. In her work she often uses traditional Chinese musical instruments combined with live electronics. Her composition <<Echo>> combines sounds of the Xun (Chinese Ocarina) with live electronic features through Max/MSP Software. 4-8 tracks are broadcast live to the audience and combined with video projection.



<<Echo>> / 2007

TORTURING NURSE HARSH NOISE FROM SHANGHAI

One of the discoveries of my journey was the active and self-confident Chinese Noise Scene. Its main players: Dickson Dee (who is one of the most vivid and accomplished leaders of the experimental music landscape of China with his record label NoiseAsia), Torturing Nurse (Shanghai), Li Jianhing (Hangzhou) and Ronez (Guilin).

Torturing Nurse shifts position between Noise Art and Performance. With an endless amount of audio publications, they are the most active protagonists in the Chinese scene. The current band members, Youki, Jialie and Junky (yes, digital Junky) reject using laptops or other digital modes of generating music, instead they use analogue mediums like contact microphones, electric guitars, voices and loudspeakers to generate sounds and effects. The term "music" is completely avoided in their self-definition. All of my questions regarding concepts and background information were met with one-sentence statements. In contrast to other Noise Acts, Torturing Nurse prominently features the human voice. Everything seems to be focussed around the sounds the human body can produce in extreme emotional and physical situations. Through this practice, they reach a higher level of physical directness, which is not, in my opinion, replicated in Japan's Noise Scene.



Torturing Nurse / 2007

"Torturing Nurse just want more free feeling in sound, and this is a long project, cos we hate rock music and want to built a new order! I don't think it's music, it's only sound, noise!" (Junky Cao)

Despite the difficulties

ignorance towards its new developments, I am impressed by the enthusiasm of the Noise Scene and fully understand that Noise, as a reaction to the restrictions of the system, plays a major role in the emancipation of Chinese sub-culture.

KENBO – INK AND FIRE

After the major metropolitan cities of Beijing and Shanghai, I continued my tour to the southern Chinese "small town" Foshan (5 million inhabitants). Here I met with Christoff Cargnelli (an Austrian coming from Beijing), Dickson Dee (from Hongkong) and the Brazilian duo Colorir (Peter Francis and Dom Pedro), an excellent encounter. Our first concert together was a multi-media, outdoor event. The venue, an architecturally tasteful complex of outdoor restaurants in bamboo huts, amongst which are situated various stages. The featured act is a performance by the local painter and performance artist Kenbo with musical support by Dickson Dee and Colorir.



Beer Ceremony / 2007

developing his "human body-based music experiments." The Project Sound Intestines is inspired by the phonetic poems of Dadaists and Futurists and is described by Lin as "real-time digital signal processing" and "social measurement project". All of the synthesized sounds are made without electronic aids but created directly by the participating audience.

"Sound Intestines is an interactive experiment created by artist Lin Qi Wei. Participants sit on a black, small, round mat in circles. In the center, Lin pulls out a white scroll and passes the strip to the person sitting next to him. People pronounce characters on the ribbon as it is passed down along. Some read out loud, and some just murmur to themselves. It takes about 15 minutes until the last person finishes the last character, and all clap to thank the artist. Lin then plays a video that shows people in other places doing the same experiment. He explains that Sound Intestines, like Beijing's Concrete Poems, cares about the past, present and future. 'Whatever you see or hear in the past, present or in the future has already been set.'"

Depending on the performance location, group of people, language, etc. a new interpretation evolves. Mantra-like chants are created, sometimes more homophone, sometimes more polyphone. With each performance there is a specific tempo and tone.





KW.I

KW.I Distribution London, Unit 261 Grosvenor Terrace, London SE5 0NP
KW.I Editor/Distribution, Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna

www.inode.at/kw.i kw_1@inode.at