

Na podstawie Pierre'a Klossow- skiego :

#4
2010

28.04–30.04. 2010
godz.: 17:00–22:00

miejsce: Teatr Dramatyczny m. st.
Warszawy im. Gustawa Holoubka
Pałac Kultury i Nauki, Plac Defilad 1

M Wystawa
sztuki
współczesnej
na teatralnej
scenie

Żywa waluta/ La Monnaie Vivante

Marie Cool & Fabio Balducci,
George Brecht, Robert Breer,
Lygia Clark, André du Colombier,
Ceal Floyer, Prinz Gholam, Jens Haaning,
Sanja Iveković, Tadeusz Kantor,
Jiří Kovanda, Teresa Margolles,
Gustav Metzger, Roman Ondák,
Gianni Pettena, Pratchaya Phinthong, Santiago
Sierra, Franz Erhard Walther, Franz West,
Artur Żmijewski

muzyka: Cornelius Cardew, Christian Wolff,
La Monte Young
wykonanie: Jean Jacques Palix, Piotr Kurek

**„Żywa waluta²“ zacięra
granicę pomiędzy prze-
strzenią publiczną
i sceniczną teatru.
Sposób pojawiania się
dzieł rozpuszcza tea-
tralne kody w rzeczywi-
stości bezpośredniego
doświadczenia. Insceni-
zacja jest efektem,
dziejącą się w czasie
rzeczywistym, współ-
pracy pomiędzy kurato-
rem, artystami oraz
uczestnikami, którzy**

„ŻYWA WALUTA²”/”LA MONNAIE VIVANTE”
28.04-30.04.2010

**wykorzystują³ rytm
i ruch publiczności.**

**“The Living Currency”
unsettles the division
between public space
and the space of thea-
ter. The mode of appea-
rance of the works
dissolves the codes of
theater in the reality of
a live experience.
The staging becomes a
collaborative work in
real time between the**

„Żywa Waluta”/”La Monnaie Vivante” to podróżująca i ewoluująca wystawa o niestałej formie i otwartej treści, przedstawiająca dawne i obecne postawy wobec ciała w sztukach plastycznych i scenicznych. Wystawa powstała w 2006 roku w jednym z paryskich studiów tańca i została pokazana w 2007 roku na scenie Teatru Stuk w Lowanium oraz w Hali Turbin londyńskiej Tate Modern w 2008 roku. Jej nowa odsłona została stworzona we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie z przeznaczeniem na deski Teatru Dramatycznego.

Celem projektu nie było porównanie dzieł z tych dyscyplin w celu ustalenia formalnych związków pomiędzy nimi, lecz raczej próba stworzenia, w danej przestrzeni i czasie, warunków wspólnie dzielonego doświadczenia wykraczającego poza granice gatunkowe. Zamierzając taką paralelę autorzy wystawy pragnęli zdefiniować zarówno spektakularne, jak i niespektakularne sposoby, za pomocą których praktyki te organizują dzisiaj obecność i nieobecność ciała: w jaki sposób ujawniają zarówno cząstkowość, jak i pełnię jednostki. A w efekcie, w jaki sposób teatr, performans i sztuka współczesna angażują ciało zarówno wykonawcy, jak i widza w realizację nowej ekonomii.

Wystawa nie ogranicza się do performansu jako praktyki – jak w przypadku artystów takich jak Prinz Gholam, Sanja Iveković czy Marie Cool & Fabio Balducci, którzy osobiście wykonują działania. W jej skład wchodzi również prace będące wynikiem rozmaitych procedur związanych z instalacją (Teresa Margolles, Gianni Pettena), obiektem (Jens Haaning, Ceal Floyer, Franz West) czy człowiekiem (Santiago Sierra, Roman Ondak, Artur Żmijewski czy Cornelius Cardew).

Wystawa unikała zwyczajowego łączenia teatru i muzyki ze sztukami wizualnymi, podziału na przedstawienia, koncerty i wystawy. Żeby to podkreślić, percepcyjne kategorie wystawy (przestrzeń i czas) oraz te rządzące przedstawieniem teatralnym (scena i scenariusz) zostały zdefiniowane na nowo, by stworzyć wydarzenie dziejące się w otwartej i dostępnej przestrzeni przez trzy dni. Wystawa urzeczywistniła w ten sposób nową relację czasoprzestrzenną i zaburzyła podział między przestrzenią publiczną i teatralną. Sposób, w jaki prezentowano prace, integrował język teatru z rzeczywistością bezpośredniego doświadczenia. Poszczególne wydarzenia pokazywane są jedno po drugim albo jednocześnie. To, jak są postrzegane i interpretowane, zależy od tego, co widzowie wiedzą i na ile znają poszczególne dziedziny sztuki. Widz staje się w ten sposób aktywnym uczestnikiem procesu i zaczyna odgrywać pierwszoplanową rolę w całym projekcie.

Ów podział zadań między organizatorem wystawy, artystą i widzem nie jest jednak czymś, co wynika z prac jako polityczne żądanie społecznej partycypacji. Jak sugeruje tytuł wystawy, będący cytatem z tytułu eseju Pierre’a Klossowskiego¹ na temat ciała, które wpisane jest w pewien system wartości, znaczenie projektu leży gdzie indziej. Pokazywane prace przekształcają odczuwane przez widza doświadczenie interaktywności w doświadczenie *interpasywności*. Tym, co łączy te prace, jest próba ujawnienia podległości subiektywnych odruchów regułom ekonomii i prawdom rozrywki. Interpasywność ujawnia to, co interaktywność zataja: interpasywność to świadomość zależności widza, podczas gdy interaktywność tworzy złudzenie, że podmiot ma władzę nad własnym językiem. Artyści biorący udział w wystawie stosowali logicznie ustrukturyzowany język przemysłu kulturalnego (kontrakt, procedura, produkcja i prezentacja dzieła, koncepcja i realizacja przedstawienia/performance), by ujawnić, poprzez odwróconą logikę, co ten język zaciemnia: rynkową wymianę ciała, zależność ciała od zmian wartości, od języka, jego redukcję do roli przedmiotu.

Performans, tak jak interpretują go zaproszeni artyści, odpowiada na dominację sfery ekonomicznej za pomocą perwersji – innymi słowy, poprzez ekonomię ustanowioną w relacji do anarchii subiektywnych odruchów. Artyści, performerzy i muzycy działają nie po to, by krytykować instytucje, lecz by pokazać, że narzucając hierarchię odruchów, instytucje gwarantują zwycięstwo perwersji. Transgresja implikuje istniejący porządek, przestrzeganie norm. Odwrócenie logiki oznacza według Pierre’a Klossowskiego konieczność stworzenia gestu oraz użycie podległości jako ekonomii, by osiągnąć własny cel. Strategia prezentowanych artystów i ich dzieł polega na tym, by zrealizować ten proces w praktyce.

Pierre Bal-Blanc

¹ Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, éditions Joëlle Losfeld, Paryż 1994.

“The Living Currency” is an evolving and itinerant exhibition with an unstable form and open content. It outlines past and present approaches to human body within the domain of plastic and performing arts. Created in 2006 in a dance studio in Paris, the exhibition was displayed in 2007 on the stage of the Stuk Theatre in Leuven and inside the Turbine Hall at Tate Modern in London in 2008. The new edition has been created in collaboration with the Museum of Modern Art in Warsaw for the stage of the Dramatyczny

The goal of this project is not to compare works from these artistic disciplines in order to establish formal links, but rather to attempt to create, within a given space and time, the conditions of a commonly shared experience across disciplinary boundaries. In undertaking this parallel, the exhibition attempted to define both the spectacular and non-spectacular means with which these practices currently organize the presence and absence of the body: how these disciplines reveal both the fragmentation and unity of the individual. In effect, how theatricality, performance and contemporary art engage the bodies of both the performer and the spectator in the deployment of a new economy.

The exhibition is not limited in approach to performance as a practice, as is the case with Prinz Gholam, Sanja Ivekovic or Marie Cool and Fabio Balducci in which the artists themselves perform the work. Also included are works developed through various procedures related to installation, in the case of Teresa Margolles or Gianni Pettena, objects, in the case of Jens Haaning, Ceal Floyer or Franz West, and persons, in the case of Santiago Sierra, Roman Ondak, Artur Żmijewski or Cornelius Cardew.

This exhibition avoided the commonly perceived association of theatre, music with the visual arts, separated into performance programs, projections and exhibitions. In order to underscore this aim, the perceptual categories of the exhibition (space and duration) and those that govern theatrical performance (stage and schedule) are redefined in order to offer an event in an open and accessible space for a period of three days. The exhibition introduced a new spatio-temporal relationship and destabilized the division between public space and the theatrical space. The presentational modes of the works exhibited dissolved theatrical codes within the reality of a direct experience. The events are either presented in succession or simultaneously. Their visibility and their interpretation are dependent on the public’s knowledge of, and information about, the different disciplines. The visitor becomes an active part of the process: assuming one of the principal roles of the project.

But this division of labor between the organizer, the artist, and the public do not emanate from the works as a political claim for a participatory society. The title of the exhibition, in reference to Pierre Klossowski’s essay on the body as it is inscribed in a system of value [1], indicates that the significance of the project lay elsewhere. The works in the exhibition transform the impression of interactivity felt by the public into a one of inter-passivity. What these works share in common is an attempt to reveal the subordination of subjective impulses to economic rules and the laws of entertainment. Inter-passivity reveals what interactivity dissimulates: inter-passivity is the avowal of the user’s dependence; whereas interactivity gives the illusion that the subject controls his or her language. The artists in the exhibition maintained the logically structured language of the culture industry (the elaboration of a work contract, a procedure, the production and presentation of an object, the conception and production of a performance) in order to reveal, in an inverted logic, what that language occludes: the market exchange of the body, the body’s subjection to fluctuations in value, its dependence on language, its reduction to an object.

Performance, as reinvested by the artists in the exhibition respond to the injunction of the economic sphere with perversion - in other words, through an economy established in relation to the anarchy of subjective impulses. Artists, performers and musicians act, not in order to criticize institutions but rather to demonstrate that, in imposing a hierarchy of impulses, institutions ensure the triumph of perversion. Transgression implies the existing order, the maintenance of norms. Organizing the inversion of a logic implies, according to Pierre Klossowski, the necessity of producing an act, and the deployment of subordination as an economy in order to achieve its aim. The strategy of the artists and their works in this exhibition is to put this process into practice.

Pierre Bal Blanc

¹ Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, Paris: éditions Joëlle Losfeld, 1994.

Lista artystów i prac:
List of artists and works:

Marie Cool Fabio Balducci

(Marie Cool, Francja, ur. 1961 i Fabio Balducci, Włochy, ur. 1964)

Bez tytułu, 2004

Duet złożony z francuskiej artystki Marie Cool i Włocha Fabio Balducciego przedstawia serię prostych, mało spektakularnych performansów zatytułowanych *Nie-stabilna rzeźba z ciałem*, trwających kilka minut i opartych zazwyczaj na wykorzystaniu przedmiotów codziennego użytku.

Marie Cool Fabio Balducci

(Marie Cool, France, born 1961 and Fabio Balducci, Italy, born 1964)

Untitled, 2004

Working together as duo, French and Italian artist Marie Cool Fabio Balducci presents a series of simple, non-spectacular actions, under the title *Unstable sculpture with body*.

George Brecht

(Stany Zjednoczone, 1926–2008)

George Brecht był amerykańskim artystą konceptualnym i awangardowym kompozytorem, jednym z twórców Fluxusu. Jego najbardziej znane dzieła to *Event Scores*, w których koncentruje się na banalnych przedmiotach i sytuacjach, opowiedzianych w kilku słowach.

Następujące kompozycje zostaną wykonane przez Joannę Ostaszewską:

Kapiąca muzyka (Kapiące zdarzenie), 1959-1962

Dla pojedynczego lub wielokrotnego performansu. Źródło wody i puste naczynie umieszczone w taki sposób, że woda wpada do naczynia.

Przypadkowa muzyka, lato 1961

Pięć kompozycji na fortepian do odgrywania wszystkich lub części z nich jedna po drugiej albo jednocześnie, w każdej możliwej kolejności i kombinacji tych (lub innych) utworów.

Taboret kiwa się, obijając o fortepian. Drewniane, sześciennie klocki. Jeden z nich umieszczony jest wewnątrz fortepianu. Kolejny na nim, potem trzeci, czwarty i tak dalej, dopóki któryś z nich nie spadnie z powstałej w ten sposób wieży.

Kompozycja na fortepian nr 1, 1962

Waza z kwiatami na fortepianie

Kwartet smyczkowy, 1962

Uścisk dłoni

Solo na skrzypce, 1962

Polerowanie

George Brecht
(USA, 1926–2008)

George Brecht was American conceptual artist and avant-garde composer as well as one of creators of the Fluxus movement. He is most famous for his *Event Scores*, focused on trivial objects or situations, Reporting through a brief description.

The following scores will be executed by Joanna Ostaszewska:

Drip Music (Drip Event), 1959-1962

For a simple or multiple performance. A source of flowing water and an empty recipient posed in a way that allows the water to fall into the recipient.

Incidental Music, summer 1961

Five piano pieces to play all or some of them consecutively or simultaneously, in any possible order or combination of these or other pieces

The chair of the piano is swinging on its legs against a part of the piano. Wooden cubes. One cube is located inside the piano. Another cube is posed on the first, the third on the second and so on, one on another until a block falls out from the cube tower

Piano Piece n°1 / Composition pour piano n°1, 1962

A vase with flowers on/towards the piano.

String Quartet, 1962

Shaking hands

Solo for Violin, 1962

Polish

Robert Breer

(Stany Zjednoczone, ur. 1926)

Dywanik, 1970

Zmechanizowana rzeźba z plastikowym okryciem trzy motory, koła 210 x 150 cm dzięki uprzejmości gb agency, Paryż

Robert Breer jest twórcą filmów i rzeźbiarzem. Od lat 60. tworzy w ogromnych ilościach i wszelkich możliwych skalach rzeźby kinetyczne, którym nadaje niewinnie brzmiące tytuły, takie jak „pełzak”, „dywanik” czy „bojka”. Przypominają one przewrócone filiżanki, pogniecioną pościel lub inne kłamały o niejasnej funkcji, które wiją się mechanicznie w ślimaczym tempie, zmieniając kierunek, gdy zatarasuje się im drogę. We wszystkich obiektach Breera widać, jak ogromną wagę przykładał on do inżynierii, materiałów i wykonania, podobnie jak w przypadku innych minimalistycznych i seryjnych rzeźb powstających w tamtym czasie. Jednak dzieła Breera sytuują się raczej po stronie niespodziewanego, parodystycznego – radosnej utraty kontroli.

Robert Breer
(USA, born 1926)

Rug, 1970

Motorized sculpture with plastic cover
Three motors, wheels
Courtesy gb agency, Paris

Robert Breer is both a filmmaker and a sculptor. Using innocent names like “creepy,” “rug,” or “float,” Breer has, since the 1960s, created kinetic sculpture in a dazzling array of scale and multiplicity. Designed to resemble overturned teacups, crumpled sheeting, or other vaguely utilitarian detritus, they meander automatically at a snail’s pace, altering direction when obstructed. In all of Breer’s constructions we see both a keen attention to engineering, materials, and craft, like other minimalist and serial sculpture in vogue at the time. But Breer’s work tends toward the unexpected, the parodic-- playfully out of control.

André du Colombier
(Francja, 1952–2003)

La Farine et la bouillote, 1976
Mąka i termofor, 1976

Andre du Colombier mógłby być uważany za ostatniego przedstawiciela ruchu Dada. Paryskie życie dostarcza bezpośredniego dla jego prac, opartych często na rozmowach w barach, gestach i obiektach z codziennego życia.

André du Colombier
(France, 1952–2003)

La Farine et la bouillote, 1976
Flower and hot water bottle, 1976

Andre du Colombier could be considered as the last exponent of Dada. Parisian life forms the direct contextual basis of his overall artistic practice, and in many cases his works are based on conversations in bars, everyday life gestures and objects.

Lygia Clark
(Brazylia, 1920–1988)

Lygia Clark jest współtwórczynią ruchu neokonkretnego w sztuce. Neokonkretyści uważali, że sztuka powinna być subiektywna i organiczna. W toku swojej kariery artystycznej Clark odkrywała sposoby, na które odwiedzający muzea (którzy zyskali później miano „uczestników”) mogą wchodzić w interakcję z jej pracami. Starła się przedefiniować wzajemne relacje sztuki i społeczeństwa. W swoich pracach Clark podejmowała temat życia wewnętrznego i uczuć.
Wykonanie: Adam Sidorczuk

Caminhando / Chodzenie, 1963

Zrób sobie Caminhando. Weź papierowa opaskę, przetnij ją, odwróć jeden koniec i sklej, by otrzymać wstęgę Möbiusa. Weź nożyczki i tnij ją wzdłuż. Uważaj, żeby nie przeciąć wstęgi na pół. Następnie możesz wybrać, czy

ciąć w prawo, czy w lewo od już istniejącego przecięcia. Ten wybór jest szalenie istotny. Cały sens tego doświadczenia zawiera się w akcie wyboru. Dzieło jest tym, co robisz. W toku cięcia wstęga staje się cieńsza, ale bardziej splątana. W końcu jest już tak wąska, że nie można jej przeciąć. To właśnie koniec!

Wstęga Möbiusa jest tu wykorzystana, gdyż burzy nasze przestrzenne nawyki: prawo, lewo, miejsce, kierunek itd. Pozwala nam doświadczyć nieskończoności i ciągłości przestrzeni. Jednak prawdziwy sens *Caminhando* nie tkwi ani w tym, ani w serpentynie, którą wycinamy, gdyż i tak najpewniej wyrzucimy ją do kosza. Tym co naprawdę się liczy jest akt-w-toku-działania.

Każde *Caminhando* jest swoistą rzeczywistością, która ukazuje się w całej okazałości w akcie ekspresji dokonanej przez widza-autora.

Lygia Clark, fragment *Livro-obra*, Rio de Janeiro, 1983

Pedra e ar / Kamień i powietrze, 1966

Nadmuchałam plastikowy worek i zamknęłam go gumką. Następnie położyłam na nim mały kamyk i zaczęłam machinalnie dotykać worka. Pod naciskiem moich placów kamyk umieszczony na worku poruszał się w górę i w dół. I nagle zdałam sobie sprawę, że on żyje. Że można określić go mianem ciała. Że jest ciałem.

Roberto Pontual, fragment *Lygia Clark: a fantasmática do corpo*, 1974

Dialogo de mros / Dialog rąk, 1966

Elastyczna wstęga Möbiusa łączy nadgarstki uczestników, którzy prowadzą konwersację za pomocą ruchów dłoni.

Natura (Ślepa struktura), 1966-67 [Natura (Estrutura cega)]

Kamienie połączone gumkami, z jednym lub dwoma na końcu każdej. Uczestnicy ciągną do siebie jeden lub więcej kamieni, nie mogąc przewidzieć, czy kamień na drugim końcu wyskoczy w ich stronę jak z procy, czy wręcz przeciwnie, będzie poruszał się w ślimaczym tempie.

Lygia Clark
(Brasil, 1920–1988)

Lygia Clark co-founded the Neo-Concretist art movement. The Neo-Concretists believed that art ought to be subjective and organic. Throughout her career trajectory, Clark discovered ways for museum goers (who would later be referred to as “participants”) to interact with her art works. She sought to redefine the relationship between art and society. Clark’s works dealt with inner life and feelings.

Performed by: Adam Sidorczuk

Caminhando, 1963
Caminhando / Walking, 1963

Make a Caminhando. Take the band that covers a book, cut it across and fold it to obtain a Moebius band. Then take scissors and cut it along. Be careful not to return to the already existing cut, which would result in dividing the band into two pieces. Then it is up to you wheth-

er to cut to the right or to the left of the already existing cut. The idea of choice is crucial. The sheer sense of this experience resides in the act of choosing. The work is your action. As you progressively cut the band, it becomes thinner but more interlaced. At the end of the action, the band is so narrow that it can't be opened. That's the end!

The use of the Moebius band in this experience is justified by the fact that it disrupts our spatial habits: right, left, place, towards etc. It allows us to experience infinity and spatial continuity. But after all, the essence of *Caminhando* does not reside in that, neither in the serpentine that results from cutting, since we throw it away, everything that matters is the act-in-the-course-of-action.

Lygia Clark, excerpt from *Livro-obra*, Rio de Janeiro, 1983

Pedra e ar / Stone and air, 1966

I blew a plastic bag and closed it with a rubber band. Then I put a small stone on it and started to mechanically touch the bag. Under the pressure of my fingers, the pebble on the bag went up and down. And suddenly I realised that it was alive. It could be defined as a body. It was a body.

Roberto Pontual, excerpt from *Lygia Clark: a fantasmática do corpo*, 1974

Dialogo de mros/ Dialogue of Hands, 1966

An elastic Moebius strip binds wrists of the participants who engage in a dialogue through movements of their hands.

Nature (Blind structure), 1966-67

Stones connected with rubber bands, with one or two stones at the end of each band Participant draws towards themselves one or more stones, unable to predict when the stone situated on the other end of the band jumps suddenly towards him as if projected by a spring, or on the contrary, move gently like a snail.

Ceal Floyer

(Pakistan, ur. 1968)

Śmieci, 1996

dzięki uprzejmości galerii Esther Schipper, Berlin Worek na śmieci wypełniony powietrzem z miejsca prezentacji, który może być postrzegany jako niestosowne wtargnięcie zwykłego przedmiotu w przestrzeń wystawową. Jednak może on także umożliwić odczytanie tej przestrzeni – worek pełen pustki, wypełniony powietrzem, w którym coś się działo. Tak oto *Śmieci* stanowią ślad właśnie podjętego działania.

E

Ceal Floyer

(Pakistan, born 1968)

Garbage, 1996

Courtesy Esther Shipper Gallery, Berlin *Garbage*, a litter sack filled with air from the place in which it is presented, can be perceived as an incongruent intrusion of an ordinary object into the exhibition space. However, it can also allow to read the space, full of void and filled with air bound with the activity of the exhibition space that hosts it. Thus *Garbage* is a trace of an action that has just been taken.

Prinz Gholam

Wolfgang Prinz (Niemcy, 1969). Michel Gholam (Liban, 1963).

EKOGPMCFaE (2008)

EKOGPMCFaE składa się z rygorystycznie zaaranżowanej sekwencji nieruchomych póz – zaczerpniętych z wcześniej istniejących przedstawień władzy, zwycięstwa, uległości, poddania się i zależności. Tytuł EKOGPMCFaE jest skrótem utworzonym z nazwisk artystów, od których pochodzi materiał źródłowy.

Performance wykonywany jest w dwóch partiach “Żywej waluty”, każdy z nich trwa około 18 – 20 minut. Pozy wykonywane na scenie są przywłoniem dzieł Kazuo Ohno, Merce Cunninghama, greckich rzeźb, Giambologna czy Siergieja Pawłowicza Diagilewa.

W obu partiach performance występują fragmenty, które znoszą prawa grawitacji, jak i takie które porywają się na ideę stabilności. Celowo poruszamy się od jednej stabilnej pozy do drugiej, która jest próbą uniesienia się w powietrzu, podniesienia, podtrzymania.

E

Prinz Gholam

Wolfgang Prinz (Niemcy, 1969). Michel Gholam (Liban, 1963).

EKOGPMCFaE (2008)

EKOGPMCFaE consists out of a rigidly choreographed sequence of still postures influenced from imagery depicting power, victory, submission, surrender, and dependency. The title EKOGPMCFaE is an abbreviation of the names of the artists from whom the source material comes.

The piece is performed in 2 segments for “The Living Currency”. Each segment lasts between 18 and 20 minutes. The postures have their sources in works of performers like Kazuo Ohno, Merce Cunningham, Greek sculpture, Giambologna, Diaghilev.

In both segments of the performance there are parts that abide to the laws of gravity and then others that challenge the idea of stability. We deliberately go from one resting pose to another one attempting to fly, to carry, to support.

Jens Haaning

(Dania, ur. 1965)

Czas w Kabulu, 2010

Zegar ścienny, który pokazuje czas miejscowy w Kabulu w Afganistanie.

W Kabulu stacjonują dziś żołnierze z Danii, ojczyzny Jensa Haaninga. O tym mieście trudno jest opowiadać, trudno je ująć w słowa. Co wiemy na pewno, to że w ramach uniwersalnego czasu odległość geograficzna powoduje 3-godzinną różnicę w stosunku do czasu środkowoeuropejskiego. Wprowadzenie w nasz kontekst czasowy elementu związanego z Kabulem pozwala zanurzyć się w rzeczywistości bezpośrednio związanej z tym miastem. Tak oto *Czas w Kabulu* konfrontuje nas z faktem, że każde przedstawienie czy pochodna prawdy są zawsze nieobiektywne i zależą od interpretacji.

E

Jens Haaning

(Denmark, born 1965)

Kabul Time, 2010

A wall-clock that displays the local time in Kabul Afghanistan.

Courtesy: The artist and Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen.

Up till this very day in Kabul there are armed soldiers from Denmark, Jens Haaning's native country. Kabul seems difficult to capture in words or in a report. What is certain, however, is that within the frame of a universal time the geographical distance implies a three-hour time difference with regard to Central European Time. By introducing in our temporal context an element that is linked to Kabul, we are able to immerse ourselves in the reality that relates directly to this city. Thus *Kabul Time* confronts us with the fact that every representation or derived truth is always partial and depends on its interpretation.

Sanja Iveković

(Chorwacja, ur. 1949).

Gra Ewy, 2009

Performans Sanji Iveković oparty jest na dokumencie historycznym – fotografii zrobionej przez Juliana Wassera podczas retrospektywnej wystawy Marcela Duchampa w muzeum w Pasadenie w 1963 roku [naga Eve Babitz gra w szachy z Duchampem]. Fotografia, która stała się ikoną świata sztuki, zostaje przy tej okazji odtworzona. W tym obrazie, odegranym w formie performansu, artystka zajmuje miejsce Marcela Duchampa i sadza naprzeciwko siebie nagiego kuratora, na którego zaproszenie realizowany jest projekt.

Sanja Iveković zastępuje partię szachów fragmentem wywiadu Paula Karlstroma z Eve Babitz, wygłaszanym w rytmie wyznaczanym przez zegar szachowy. Artystka, choć zajęła miejsce Duchampa, wciela się w rolę Eve, odpowiadając na pytania nagiego kuratora, który przeprowadza wywiad.

E

Sanja Iveković

(Croatia, born 1949)

Eve's Game, 2009

The performance created by Sanja Iveković is based on a historical document – a photograph taken by Julian Wasser during Marcel Duchamp's retrospective exhibition in the museum in Pasadena in 1963 [Eve Babitz, naked, plays chess with Duchamp]. The image, which became an icon of the art world, is recreated on this occasion. In this image, played out in the form of performance, the artist physically takes the role of Marcel Duchamp and locates in front of her the naked curator, who invited the artist to carry out the project.

Sanja Iveković replaces with the game of chess the dialogue taken from the interview with Eve Babitz by Paul Karlstrom, with the rhythm indicated by the chess pendulum. By assuming the role of Duchamp, the artist embodies Eve's responses to the naked curator, who conducts the interview.

Tadeusz Kantor

(Polska, 1915 -1990)

LINIA PODZIAŁU

[Happening - Cricotage Tadeusza Kantora zrealizowany w Krakowskiej siedzibie Stowarzyszenia Historyków Sztuki, w styczniu 1966 roku. Trwał 45 minut. Udział brali malarze i historycy sztuki z Krakowa.]

Linie podziału należy robić wszędzie i zawsze, szybko i zdecydowanie, bo i tak bez naszej woli będzie ona sama funkcjonować automatycznie i nieubłaganie, zostawiając nas po tej czy tamtej stronie. Robiąc ją sami, nawet w wypadku, gdy znajdziemy się w gorszej sytuacji, będziemy mieli wrażenie wolnego wyboru lub świadomość konieczności. Linia podziału tworzy się zawsze i wszędzie, spełnia wszystkie możliwe role, przybiera wszystkie możliwe formy, jest wieczna i amoralna.

Linia podziału:

(Lewa strona)

bezmąslnie
usadowieni
zasiadający
sędziowie
jurorzy
opiniujący
wyroki
pielegnujący
swoją linię
i swoją |
indywidualność
kokieci |
pseudo-awangardowi.....

(Prawa strona)

to co jest nieliczne
nieoficjalne
lekceważone
odmawiające prestiżu
nieobawiające się
śmieszności
ryzykujące
bezzainteresowne

Linie podziału przeprowadzić niezwłocznie i nieodwołalnie! Ciągnąc linię długości 4 metrów w przeciągu 45 minut, odczuwałem głównie satysfakcję z tego uogólnionego, a równocześnie bezwzględniego faktu.

E

Tadeusz Kantor

(Poland, 1915 -1990)

Dividing Line

performed by Anka Ptaszkowska

Happening-Cricotage carried out at the Cracow's seat of the Association of Art Historians in January 1966. It lasted for 45 minutes. Participants were painters and art historians from Cracow.

“Dividing line should be made everywhere and at

any time, quickly and decidedly, since it is going to function automatically and unrelentingly anyway, even beyond our will, leaving us on one or the other side. By making it ourselves, even if our situation is worsened, we will enjoy the sense of free choice or the awareness of necessity. Dividing line emerges at any time and everywhere, assumes every possible role, adopts every possible form, it is eternal and amoral.”

(left-hand side)
underdeveloped
self-righteous
seated
sitting
judges
jurors
opinionating
adjudicating
continuing
nursing
their line
and their
individuality
coquettes
pseudo avant-garde.....

(right-hand side)
what is scarce
unofficial
neglected
defying prestige
unafraid
of ridiculousness
taking risk.....

Draw the dividing line immediately and irrevocably! Making the line of 4 metres during 45 minutes, I mainly felt satisfaction from this generalised but also ruthless fact. (1966)

Jiří Kovanda
(Czechy, ur. 1953)

Bez tytułu, 2010

Jiří Kovanda jest znany przede wszystkim ze swoich minimalistycznych akcji i interwencji z lat 70., często tak subtelnych, że prawie niezauważalnych. W Warszawie zawartość butelki koniaku, kupionej w pobliżu Pałacu Kultury, została rozlana w kącie sali, w której praca jest pokazywana (została ona pierwotnie stworzona na wystawę „Śmierć widza” w wiedeńskiej Secesji).

Jiří Kovanda
(Czech Republic, born 1953)

Untitled, 2010

Jiří Kovanda is mainly known through his minimalist actions and “action-interventions” from the 70s, often so subtle that they were almost imperceptible. In Warsaw a content of a bottle of cognac bought in the neighborhood is spilt in the corner of the room where the work

is exhibited. The works has been created for the exhibition “The Death of the Audience” at Secession in Vienna.

Teresa Margolles
(Meksyk, ur. 1963)

W powietrzu, 2003

dzięki uprzejmości galerii Peter Kilchmann, Zurych Maszyna wytwarza bańki z wody, którą, po dokonaniu sekcji zwłok, obmyto ciała ofiar morderstw. Woda została zabrana z laboratoriów kostnicy w Mexico City i przewieziona przez artystkę nielegalnie w bagażu. Bańki mydlane fruwające po sali wystawowej powstały z wody, która nosi ślady meksykańskich ofiar przemocy o podłożu politycznym i społecznym. Wykorzystując to specyficzne medium artystka buduje pomnik stale rosnącej liczbie ofiar, których zwykle się nie dostrzega ze względu na ich pozycję społeczną. Teresa Margolles reaguje na to, że ich głos pozostaje niesłyszalny, biorąc sobie do serca los tych, których często uważa się za odpady społeczeństwa. Poprzez połączenie przeciwnych symboli i mediów, praca Margolles krytykuje ich wykluczenie.

Teresa Margolles
(Mexico, born 1963)

In The Air, 2003

courtesy Peter Kilchmann Gallery Zurich
A bubble-machine blows bubbles using a mixture made with water that was used to wash the bodies of murder victims following their autopsies. The water was taken from the laboratories of the Mexico City morgue and illegally transported in the artist's bagage. The soap bubbles that float around in the exhibition hall have been made with water that bears traces of victims of political and social violence in Mexico. By using this specific medium, the artist creates a monument for the increasing number of victims, who usually receive little or no attention due to their social position. Teresa Margolles reacts to the fact that the voice of these people remains unheard, taking to heart those who are usually considered the waste of society. Associating opposite symbols and media, the work of Margolles criticises the way they are excluded from society.

Gustav Metzger
(Niemcy, ur. 1926)

Fotografie historyczne, 1996/1999 *Iść na / Pełzać do-Anschluss, Wiedeń,* *marzec 1938*

Czarno-biała fotografia, siatka metalowa, żółty materiał, 287 × 400 cm
kolekcja Frac Champagne-Ardenne, Francja

Gustav Metzger jest artystą i działaczem politycznym, który stworzył pojęcie „sztuki samoniszczonej się”. W swoich *Fotografiach historycznych*, serii prac powstałych w drugiej połowie lat 90., wykorzystał wielkofo-

matowe fotografie prasowe przedstawiające tragiczne wydarzenia XX wieku – Holokaust i nazistowskie wiece, wojnę w Wietnamie, konflikt arabsko-izraelski, terroryzm i zniszczenie środowiska naturalnego. „W ten sposób Metzger stawia pytania o sposób radzenia sobie z ludzkimi katastrofami uwiecznionymi w formie medialnego przekazu. Problematyzując szeroką dostępność tego rodzaju obrazów, obnaża on ich niejednoznaczne ulokowanie gdzieś między podglądactwem, zbanalizowaniem i współczuciem”. Żeby je tutaj dostrzec trzeba pełzać w półmroku.

Gustav Metzger
(Niemcy, ur. 1926)

Historic Photographs, 1996/1999 *To Walk Onto / To Crawl Into-An-* *schluss, Vienna March 1938*

Black and white photograph, grillage, yellow tissue
287 × 400 cm
Collection Frac Champagne-Ardenne, France

Gustav Metzger both an artist and political activist who developed the concept of Auto-Destructive Art. His “Historic Photographs”, a workgroup created in the second half of the 1990s, incorporated giant press photographs of catastrophic events of the 20th century; the Holocaust and Nazi rallies as well as the Vietnam war, the Arab-Israeli conflict, terrorism and environmental destruction. “In this way he asks questions about the way we deal with human catastrophes documented in media images. By problematising the visibility of these images, he lays bare their ambivalent position between voyeurism, trivialization, and sympathy.” To see them, you must crawl in the semi-dark all over the image.

Roman Ondák
(Słowacja, ur. 1966)

Nauka chodzenia, 2002

dzięki uprzejmości gb agency, Paryż
Codziennie na wystawę zapraszana jest matka, która ma uczyć swoje dziecko stawiania pierwszych kroków. Nauka chodzenia stanowi krótki, ale istotny etap w życiu człowieka. Ondák pragnie, byśmy to życie odkrywali – nie chce go jednak pokazywać, chce nas w nie włączyć. Jako artysta odmawia tym samym wykorzystania jakiegokolwiek medium pośredniczącego – woli po prostu wpuścić życie do przestrzeni sztuki. Za sprawą przesunięcia kontekstów, scena teatru (która w tym przypadku już wcześniej uległa przemianom w przestrzeń wystawową) staje się miejscem zwyczajnych starań o szczególnym charakterze. Widzów zachęca się do spojrzenia na scenę jako miejsce wiecznej nauki.

Roman Ondák
(Slovakia, born 1966)

Teaching to Walk, 2002

courtesy gb agency, Paris

Every day during the event a mother is invited to come into the exhibition space and to help her child to take

first steps. *Teaching to Walk* constitutes a short-lived but moment in the life of a human being. Ondák wants to have us discover this life, not by representing it, but by involving us in it. As an artist he therefore declines to use any specific mediatory tool: he prefers to let life enter the art space directly. By shifting one context to another, the theatre stage (which in this instance has already been transformed into an exhibition space) becomes the setting for a particular trivial pursuit; we, the public, are invited to view the stage as a venue of an eternal apprenticeship.

Gianni Pettena
(Włochy, ur. 1940)

OKLASKI (APLAUZ), 1968

6. Festiwal Muzyki Awangardowej, Teatro Biondo, Palermo, 1968; rekwizyt z opery *La descrittione del Grande Paese*, Vittorio Gelmettiego

Składająca się z dwóch identycznych części walizka, ze słowem „APPLAUSI” na każdej z nich. Artysta wniósł ją z kulis na proscenium i po otwarciu rozmieścił jej dwie połówki – z migawkami na nich słowem „APPLAUSI” – po bokach sceny, przed publicznością. Razem ze znakami wskazującymi „fortepian”, „śpiewaka”, „wiolonczelę” itd. stanowiło to prowokację wobec publiczności, zredukowanej w ten sposób do roli widzów telewizyjnego show.

Obok Archizoom, Superstudio i Ufo, Gianni Pettena należy do ścisłej czołówki włoskiego ruchu radykalnego, który wywiera głęboki wpływ na aktualne eksperymenty w architekturze i dizajnie.

Gianni Pettena
(Włochy, ur. 1940)

Applausi (Applause), 1968

Created for the 6th Festival of Avant-Garde Music, Teatro Biondo, Palermo, 1968. Scene object for the opera *La descrittione del Grande Paese* by Vittorio Gelmetti.

A suitcase split into two identical halves, with the same word (“APPLAUSI”) written on each. The artist carried it from the back of the stage to the apron and, after opening it, placed the two halves with the word already flashing on and off on the sides of the stage, in front of the audience. This, along with other signs identifying the piano, the singer, the violoncello, etc., was a way of provoking the audience, by reducing it to the level of television viewers. Together with Archizoom, Superstudio and Ufo, Gianni Pettena belongs to the original core group of the radical movement in Italy, which exerts a profound influence on current experiments in architecture and design.

Pratchaya Phinthong
(Tajlandia, ur. 1974)

Bez patentów na idee, 2006

List Thomasa Jeffersona do Isaaca McPhersona,
13 sierpnia 1813
Światłoczuła odbitka i światło

Praca *Bez patentów na idee* odnosi się do listu Thomasa Jeffersona na temat własności intelektualnej i urynkowania idei. W technice światłoczułej fotokopii kolory na odbitce zanikają po wystawieniu jej na światło słoneczne. Artysta mówi: „Fascynuje mnie idea znikającego obrazu, wnikającego gładko w naszą pamięć. Taki efekt można uzyskać dzięki światłoczułej kopii – jeśli wystawimy ją na światło, obraz stopniowo zanika. Szybkość tego procesu zależy od natężenia światła i długości ekspozycji – światło słoneczne, na przykład, sprawia, że obraz znika szybko, co oznacza, że im bardziej chcemy go uwidocznić, tym mniej z niego zostaje.”

E **Pratchaya Phinthong**
(Thailand, born 1974)

No Patents on Ideas, 2005

Thomas Jefferson, letter to Isaac McPherson,
13 August 1813
Blueprint poster and light

“No Patents on Ideas” refers to a letter written by Thomas Jefferson in the XVIII century on the question of the intellectual property and the marketing of ideas. The blue print process makes the colors on the poster vanishing when exposed to the daylight. As the artist states “I like the idea of a disappearing image that moves gently into our memory, the blueprint gives that effect, when you hold the page against the ambient light, the image disappears little by little, which depends on the strength of the light and the length of exposure. For example sunlight can make the image disappear quickly, which means that the more visible you make it, the more it disappears”

Santiago Sierra
(Hiszpania, ur. 1966)

111 KONSTRUKCJI Z 10 MODUŁÓW I 10 ROBOTNIKÓW

111 KONSTRUKCJI Z 10 MODUŁÓW I 10 ROBOTNIKÓW to dzieło reprezentatywne dla twórczości Santiago Sierry. Realizując swoje prace Sierra często zatrudnia robotników lub ludzi bez zajęcia i płaci im za wykonanie określonych zadań. Ludzie ci należą do najbardziej podatnej na wykorzystywanie warstwy społecznej. Artysta reprodukuje ekonomiczny wyzysk charakterystyczny dla kapitalizmu i ciągłej pogoni za zyskiem. Praca przynosi krytyczną i formalną interpretację sposobu, w jaki artysta postrzega historię sztuki i swoje własne otoczenie. Inspiracją dla dzieła jest dziedzictwo Franza Erharda Walthera, nauczyciela Sierry w latach 90.

E **Santiago Sierra**
(Spain, born 1966)

111 CONSTRUCTIONS MADE WITH 10 MODULES AND 10 WORKERS

111 CONSTRUCTIONS MADE WITH 10 MODULES AND 10 WORKERS is representative for Santiago Sierra's oeuvre. For the creation of a work Sierra often hires people or workers who live an uncertain life and pays them for doing certain jobs. These people belong to

the layer of society that is most vulnerable to exploitation. Thus the artist reproduces the economic exploitation of capitalism, which is constantly seeking to increase profits. In this particular case, the result of the piece is a critical and formal interpretation of the way the artist views art history and his surroundings. This piece is influenced by the legacy of Franz Erhard Walther who was Sierra's teacher in the 90's.

Franz Erhard Walther
(Niemcy, ur. 1939)

Stojąca praca w trzech częściach, 1975

blacha stalowa
Dzięki uprzejmości galerii Jocelyn Wolff, Paryż

Od lat 60. Franz Erhard Walther traktuje działanie jako „formę dzieła sztuki” (Werkform). W serii *Stojących prac* podkreśla znaczenie artystycznego gestu oraz procesu tworzenia i odbioru dzieła sztuki. Trzy części *Stojącej pracy w trzech częściach* rozłożone są w dowolny, nieregularny sposób, dość blisko siebie. Dwójka uczestników opuszcza swoje sekcje i wspólnie przechodzą do kolejnej części pracy. Dwie większe sekcje identycznych rozmiarów uwidaczniają rozróżnienie na prawą i lewą stronę. Osoba stojąca w większym segmencie teoretycznie dysponuje większą swobodą ruchu, jednak w praktyce zazwyczaj przyjmuje nieruchomą pozę na rozstawionych nogach i – według własnego uznania – przesuwa się bliżej lub dalej od drugiej osoby.

E **Franz Erhard Walther**
(Germany, 1939)

Standing piece in three sections, 1975

Sheet iron
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

Since the 60s Franz Erhard Walther is considering the action as “form of the work of art” (Werkform). The series “Standing Pieces” emphasize the artistic gesture, the process of creation and the reception of the art work. The three sections of *Standing piece in three sections*, are laid out in optional, irregular form, but relatively near to one another. Two participants leave their respective sections together, and together change to another section. The two larger sections of identical dimensions take into account the here pronounced feeling of left – right. The person who stands in the larger segment theoretically has a certain freedom of movement, however, in practice he will usually assume a stable posture with his legs apart, and on his own decision either closer or farther away from the other.

Franz West
(Austria, ur. 1947)

Goran (Rzeźby dopasowywane), 2000

Die gesetze Frist ist ungenutzt verstrichen / Ustalony termin przeminął niewykorzystany

Na początku lat 70. Franz West zaczął tworzyć niewielkie asambláže przy użyciu znalezionych materiałów, takich jak karton, bandaże i kable, które następnie

pokrywał gipsem i białą farbą. Rzeźbom tym nadał miano *Paßstück*. West uważał, że widz musi zająć się nimi, wziąć je do ręki, by w pełni odczuć ich „ergonomiczną” naturę. Tytuł *Paßstück* został potem przetłumaczony jako „adaptive” (dopasowywane), co jednak nie odzwierciedla w pełni jego znaczenia, odnoszącego się do technicznego określenia „części, które pasują do siebie”. Te wczesne rzeźby pełniły rolę protez w intymnych wersjach ekstremalnych działań Akcjonistów w Wiedniu w połowie lat 70.

E **Franz West**
(Austria, born 1947)

Goran (*Paßstück – Adaptive*), 2000

Die gesetze Frist ist ungenutzt verstrichen / Fixed date gone unused

In the early 1970s Franz West began making small-scale assemblages incorporating found materials such as cardboard, bandages, and wire, which he then covered with a coat of plaster and white paint. He called these sculptures *Paßstück*. West maintained that the viewer must engage with, handle, the sculptures in order to fully experience their “ergonomic” nature. Subsequently *Paßstück* has been translated as “adaptive” but this does not fully capture its original source as a technical term meaning “parts that fit into each other.” These early sculptures function as prosthetics for an intimate version of the extreme Actionist spectacles of the mid-seventies in Vienna.

Artur Żmijewski
(Polska, ur. 1969)

Sonety Williama Shakespeare'a czytane przez Janusza Borkowskiego

Artur Żmijewski angażuje do odczytania szesnastu sonetów Shakespeare'a osobę, która przeszła operację wycięcia krtani. Tak oto lektura sonetów wyraża nietrwałość i materialność ciała. Głos brzmi jak muzyka konkretna, kontrastując z ponadczasową perfekcją i niedostępnym pięknem klasycznej poezji angielskiej.

E **Artur Żmijewski**
(Poland, born 1969)

Lecture of William Shakespeare Sonnets (1609) by Janusz Borkowski

Lecture of sixteen Shakespeare sonnets read by Janusz Borkowski

To read sixteen sonnets by Shakespeare, Artur Żmijewski engages a person whose larynx has been removed during the surgery. Thus the performance of Shakespeare's sonnets expresses the ephemeral and material character of the body. The person's voice is like concrete music that contrasts sharply with the timeless perfection and the inaccessible beauty of the classical English poetry.

Cornelius Cardew

(Wielka Brytania, 1936-1981)
Angielski kompozytor Cornelius Cardew dostarczył inspiracji całemu pokoleniu awangardowych kompozytorów i muzyków w Wielkiej Brytanii i poza nią. Scratch Orchestra, która powstała w trakcie zajęć prowadzonych przez niego w Morley College (szkoła dla dorosłych w południowym Londynie) w 1968 roku, radykalnie kwestionowała ograniczenia sztuki i komponowania jako dziedzin wymagających specjalistycznej wiedzy i doświadczenia. Wykonane zostaną następujące utwory:
Notatki z obserwacji natury - utwory skomponowane dla Scratch Orchestra przez Corneliusa Cardewa i innych członków Scratch Orchestra
Wielka Nauka, Paragraf 7
Traktat, 1963/67

Cornelius Cardew

(Great Britain, 1936-1981)
The English composer Cornelius Cardew inspired a generation of avant-garde composers and musicians in Britain and abroad. „The Scratch Orchestra”, which grew out of classes Cardew taught at Morley College (an adult education college in South London) in 1968, radically questioned the social limitations of art and music making as realms of specialized knowledge and experience. The following scores will be played:
Nature study notes - pieces compose for Scratch Orchestra by Cornelius Cardew & other members of the Scratch Orchestra
The Great Learning , paragraph 7
Treatise, (1963/67)

Christian Wolff

(Stany Zjednoczone, ur. 1934)
Prace tego kompozytora – samouka są najczęściej oparte o działalność Cage'a, Mortona Feldmana i Earle'a Browna, określanymi wspólnie jako Szkoła Nowojorska. Jest też aktywny jako performer i improwizator, współpracował na scenie z wieloma muzykami.

Z Prose Collection: Kamienie – wydawaj dźwięki przy pomocy kamieni, wyciągaj dźwięki z kamieni różnej wielkości i rodzaju (i koloru); najczęściej dyskretnie, czasem w szybkich sekwencjach. Zazwyczaj uderzając kamieniem o kamień, ale także kamieniem o inne powierzchnie (na przykład o wnętrze bębna ze zdjętym naciągami) lub w inny sposób (smyczkiem lub wzmacniając dźwięk). Niczego nie niszczy. *Gra, Patrząc na północ i X na Marsze Pokoju*

E **Christian Wolff**
(USA, born 1934)

Largely self-taught as a composer, Wolff's work has been associated with that of Cage, Morton Feldman and Earle Brown, celebrated jointly as the New York School. He is also an active performer and improviser and has collaborated in live performances with numerous musicians.

From *Prose Collection: Stones*: -Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For

the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.-
Play - Looking north - X for Peace Marches

La Monte Young (Usa 1935)

Young jest powszechnie uznawany za pierwszego kompozytora minimalistycznego. Jego utwory znajdują się wśród najważniejszych i najbardziej znaczących, powojennych dzieł awangardy, eksperymentu i muzyki dronów. Zarówno w swoich proto-Fluxusowych, jak i „minimalistycznych” kompozycjach stawia on pytania o naturę i definicję muzyki, często podkreślając znaczenie sztuki performansu.

„Kompozycja 1960 #3”

„Obwieścić publiczności kiedy utwór rozpocznie się i zakończy jeśli jego długość jest ograniczona. Długość może być dowolna.

Następnie ogłosić, że publiczność może robić co jej się podoba przez cały czas trwania kompozycji”
Kompozycja 1960 #10 dla Boba Morrisa „narysuj prostą linię i podążaj za nią”

E

La Monte Young

(Usa 1935)

Young is generally recognized as the first minimalist composer. His works have been included among the most important and radical post-World War II avant-garde, experimental, or drone music. Both his proto-Fluxus and „minimal” compositions question the nature and definition of music and often stress elements of performance art.

Composition 1960 #3

Announce to the audience when the piece will begin and end if there is limit on duration. It may be any duration. Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition
Composition 1960 #10 to Bob Morris „draw a straight line and follow it“

Muzyka: Cornelius Cardew, Christian Wolff, wykonanie i reżyseria: Jean Jacques Palix and Piotr Kurek z udziałem czterech muzyków:

Bartek Kalinka,, Edyta Krzemień,, Mateusz Chmielewski, *i nie czterech muzyków:* Anna Zalewska, Daria Żarnoch,, Artur Waś i Marta Wyroba.

E

Music: Cornelius Cardew, Christian Wolff and La Monte Young executed and directed by Jean Jacques Palix and Piotr Kurek with the add of 4 musicians: Bartek Kalinka,, Edyta Krzemień,, Mateusz Chmielewski, *and 4 non-musicians:* Anna Zalewska, Daria Żarnoch,, Artur Waś, and Marta Wyroba.

Jean-Jacques Palix

(Francja, ur. 1952) jest francuskim kompozytorem, kompilatorem, archiwistą i fowcą dźwięków. W latach 70. produkował i tworzył kompozycje dla Radio France, w 1981 roku był współzałożycielem wpływowej stacji radiowej Radio Nova. Od 1990 roku produkował prace dźwiękowe dla wielu choreogra-

fów, takich jak Daniel Larrieu, Odile Duboc, Yvonne Rainer.

E

Jean-Jacques Palix

(France, born 1952) is a French composer, compiler, archivist and sound hunter. After a number of years producing and creating compositions for Radio France during the 1970s, he became a founding member of the influential radio station Radio Nova in 1981. Since the 1990s he has produced sound works for numerous choreographers such as Daniel Larrieu, Odile Duboc, Yvonne Rainer.

Piotr Kurek

(Polska, ur. 1978), chociaż studiował klasyczną grę na fortepianie i występował jako perkusista, znany jest głównie z pracy w teatrze tańca i muzyki elektronicznej. Pod koniec lat 90. był współzałożycielem projektu „_lepsy”, od tego czasu współpracował z różnymi wytwórniami, w tym Ambush (Londyn), Kool.POP (Berlin), Cock Rock Disco (Berlin), Klangkrieg (Berlin), Unknown Public (Londyn) i Crónica (Porto).

E

Piotr Kurek

(Poland 1978) Although he studied classical piano and has performed as a drummer, he is mostly known for his work in dance theatre and electronic music. In the late-1990s, he co-founded the multi-form project _lepsy and has since collaborated with various record labels including Ambush (London), Kool.POP (Berlin), Cock Rock Disco (Berlin), Klangkrieg (Berlin), Unknown Public (London) and Crónica (Porto).

• Dekoracje i rekwizyty:

Sprzedawczynie kwiatów
Osoba roznosząca ulotki
Decors and accessories
Flower saleswoman
Person distributing leaflets

• Participants:

The cleaning lady
Technicians

• Uczestnicy:

Sprzątaczką
Ekipa techniczna

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie

Żywa waluta/
La Monnaie Vivante

inscenizacja:
Pierre Bal-Blanc
kuratorka:
Ana Janevski

Instytut Teatralny
Dramatyczny

organizatorzy:
Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie, Instytut Teatralny im.
Zbigniewa Raszewskiego

partner:
Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy
im. Gustawa Holoubka

partnerzy i sponsorzy:
Ambasada Danii, Austriackie Forum
Kultury, AXA Polska, CAC Bretigny,
Goethe-Institut w Warszawie,
Instytut Francuski w Warszawie,
Estatul para la Acción Cultural
Exterior(SEACEX),
Włoski Instytut Kultury
w Warszawie.



• assistance / współpraca : Anna Sidorczyk

• graphic design / opracowanie graficzne:
Ludovic Balland

• texts / teksty: Pierre Bal Blanc, Ana Janevski

• Translation / tłumaczenie / : Marcin Wawrzynczak,
Łukasz Mojsak, Tomasz Fudala, Marcin Gokieli
Proof reading / korekta: Katarzyna Olga Szotkowska,
Sebastian Cichocki

curator, the
artists and
the partici-
pants, who
adopt the
rhythm of
the move-
ment of the
audience.
Between
the curator,
the artists
and the
partici-
pants, who

adopt the
rhythm of the
movement of
the audience.

