



Co z pewnością nie wystarczy

Niemal za każdym razem, gdy wkraczamy w obce miejsce, doznajemy uczucia nieokreślonego lęku. Następnie odbywa się powolna praca nad oswojeniem nieznanego, a niepokój stopniowo słabnie. Strach wywołany osaczeniem przez »zupełnie inne« ustępuje miejsca nowo nabytemu poczuciu swojskości. Jeśli najbardziej archaiczne, instynktowne reakcje ciała bywają uwikłane w konfrontację z tym, czego nie rozpoznaje ono natychmiast w swoim otoczeniu, to jakże można pojąć myślą to, co inne, zupełnie inne – bez zaskoczenia? Myśl jest w swej istocie siłą panowania i polega na bezustannym przemienianiu nieznanego w znane, rozwikływaniu jego tajemnicy, by móc je osiąść, rzucić na nie światło. By je nazwać¹.

Anne Dufourmantelle

Which Is Certainly Not Enough

When we enter an unknown place, the emotion experienced is almost always that of an indefinable anxiety. There then begins the slow work of taming the unknown, and gradually the unease fades away. A new familiarity succeeds the fear provoked in us by the irruption of the “wholly other.” If the body’s most archaic instinctual reactions are caught up in an encounter with what it does not immediately recognize in the real, how could thought really claim to apprehend the other, the wholly other, without astonishment? Thought is in essence a force of mastery. It is continually bringing the unknown back to the known, breaking up its mystery to possess it, shed light on it. Name it.¹

Anne Dufourmantelle

¹ Anne Dufourmantelle i Jacques Derrida, *Of Hospitality*, tłum. Rachel Bowlby, Stanford University Press, 2000, s. 26–27.

¹ Anne Dufourmantelle and Jacques Derrida, *Of Hospitality*, transl. Rachel Bowlby, Stanford University Press, 2000, pp. 26–27.

1. Praca Joshuy Schwebela w La Galerie, Noisy-le-Sec na wystawie dotyczącej gościnności.

tytuł: Le Heurtoir

materiały: korespondencja bez odpowiedzi, nowela artystyczna

data: 2017

część wystawy grupowej „Une Maison de Pierre...” w La Galérie, Noisy-le-Sec, kuratorzy: Maud Jacquin, Sébastien Pluot i Émilie Renard

1. Work of Joshua Schwebel at La Galerie, Noisy-le-Sec in the exhibition on Hospitality.

title: Le Heurtoir

material: unanswered correspondence, artist's novella

date: 2017

part of a group show, „A House of Stone...” at La Galérie, Noisy-le-Sec, curated by Maud Jacquin, Sébastien Pluot and Émilie Renard

2. Joshua Schwebel

tytuł: Subsidy

materiały: przelewy bankowe do nieopłacanych stażystów w Künstlerhaus Bethanien

data: 2015

wystawa indywidualna podsumowująca rezydencję w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie

2. Joshua Schwebel

title: Subsidy

material: money transfer to unpaid interns at Künstlerhaus Bethanien

date: 2015

solo exhibition at conclusion of residency at Künstlerhaus Bethanien, Berlin

3. Joshua Schwebel

tytuł: Entitlement

materiały: podnajęcie przestrzeni galerii przez innego artystę, kontrakt, wynagrodzenie i praca innego artysty

data: 2017

część wystawy zbiorowej „Transaktionen” w Haus am Lützowplatz w Berlinie, kurator: Marc Wellmann

3. Joshua Schwebel

title: Entitlement

material: sublease of gallery space to another artist, contract, other artist's payment and work

date: 2017

part of the group show, "Transaktionen" at Haus am Lützowplatz, Berlin, curated by Marc Wellmann



Eksmisje

We wczesnych latach 70. XX wieku film *Leo ostatni*² ukazał odważny obraz miejskiej gentryfikacji, gdzie człowiek społecznie nieprzystosowany i zupełnie chory psychicznie, a przy tym dziedzic wielkiej fortuny, grany przez Marcello Mastroianniego, okazuje się narzędziem kapitalizmu i – wprawdzie wbrew własnej woli – doprowadza do upadku i wreszcie zniknięcia swoich ubogich sąsiadów. Widząc, że stał się właścicielem całej ulicy i że jego majątek pochodzi z wyzysku sąsiadów, podpala swój dom, przez co ci, którzy mieli na tym skorzystać, zostają bez grosza i bez domu. Wydaje się, że nawet jeśli kieruje się najszlachetniejszymi intencjami wobec swoich niezamożnych bliźnich, nic nie jest w stanie oswobodzić go z jego statusu, a w rezultacie ci, którym chciał pomóc, zostają nieuchronnie eksmitowani.

W 1975 roku w Mediolanie Gordon Matta-Clark stworzył pracę „Arc de Triomphe for Workers” (Łuk tryumfalny dla robotników) jako wyraz wsparcia dla grupy komunistycznych aktywistów, sprzeciwiających się rozbiórce byłej fabryki, na której miejscu miały powstać nowe budynki. Ten proces gentryfikacyjny, promowany przez prywatnych inwestorów, nie był przez miasto regulowany, ale wręcz wspierany. Jednakże rozgłos, jakiego przysporzyła praca Matta-Clarka, sprawił, że ten ruch politycznego oporu brutalnie zduszono, a aktywistów usunięto. Nieprzewidziany, negatywny skutek działań w Mediolanie sprawił, że Matta-Clark, oskarżany o „konszachty z niszczycielską siłą rewitalizacji”, postanowił w przyszłości unikać „metaforycznego traktowania”³ praktyki artystycznej i skupić się raczej na dostarczaniu praktycznego wsparcia strukturalnego, będącego w zgodzie z podstawową ludzką potrzebą możliwości mieszkania w swoim środowisku. „Udziałowi w tej konfrontacji zawdzięczam moje pierwsze zawodowe przebudzenie, wymagające pracy nie w artystycznym odosobnieniu, lecz poprzez aktywną wymianę zdań na temat troski mieszkańców o ich dzielnicę”⁴. To „artystyczne odosobnienie” to jeden z filarów gentryfikacji, ponieważ sztuka może być rozumiana jako pochodząca z zewnątrz wartość dodatkowa, przyczyniająca się do waloryzacji

Evictions

In the early 1970's, the film *Leo the Last*² disclosed a daring picture of urban gentrification, showing how a genuine lunatic misfit yet inheritor, played by Marcello Mastroianni, reveals himself to be a capitalist apparatus who, even against his own will, precipitates the decay and disappearance of his poor neighbors. Realizing that he owns the entire street and that his fortune comes from the exploitation of his neighbors, he sets fire to his home, rendering those who he hopes would supposedly benefit from his action destitute and homeless. Even motivated by the best intentions towards his poor fellow, it seems that nothing he does can extract him from his status, which irrevocably causes the eviction of those he rather intended to help.

In 1975, Gordon Matta-Clark conceived a cutting piece in Milan, “Arc de Triomphe for Workers”, in support of a group of communist activists who were fighting against the dismantling of a former factory threatened by an urban renewal project. Promoted by private investors, this gentrification process was not regulated but rather stimulated by the city. Yet, as a result of the recognition brought by Matta-Clark's work, this operation of political resistance was suddenly and forcefully repressed, and the activists were expelled. Already accused of “collusion with the forces of destruction and urban renewal,” the deceitful result in Milan fostered in Matta-Clark a wish to avoid the “metaphoric treatment”³ of art practice in favor of providing pragmatic and practical architectural support that responded to peoples' essential need to inhabit their environment. “My exposure to this confrontation was my first awakening to doing my work, not in artistic isolation, but through an active exchange with people's concern for their own neighborhood.”⁴ This “artistic isolation” is one of the fulcrums of gentrification, as ‘art’ can be understood as an exogenous surplus value that contributes to the valorization, not of people's actual living conditions, but of

2 *Leo ostatni*, reż. John Boorman, 1970. Film był kręcony w Notting Hill Gate w okresie, gdy okolica ta przechodziła proces gentryfikacji. W zamian za pozwolenie na zdjęcia ekipa wybudowała tam plac zabaw dla dzieci.

3 Cytuję jego własne słowa, opisujące reakcję krytyków na pracę „Splitting” (1974), stworzoną w przededniu rozpoczęcia szeroko zakrojonego projektu rewitalizacyjnego w New Jersey, oraz „Conical Intersect” (1975), powstałego w czasie pełnej transformacji terenu w centrum Paryża.

4 Gordon Matta-Clark, *Draft Proposal for a Guggenheim Fellowship*, jesień 1976. Archiwa Gordona Matta-Clarka, Centrum Sztuki Współczesnej w Montrealu.

2 *Leo the Last*, directed by John Boorman, 1970. The film was shot in real sets at Notting Hill Gate while this area was being gentrified. In exchange of the authorization, the production built a playground for kids.

3 I use his own terms for qualifying the way critics responded to “Splitting” (1974) that happened before a large urban renewal project in an area of New Jersey and “Conical Intersect” (1975) during a complete transformation of this area of the center of Paris.

4 Gordon Matta-Clark, *Draft proposal for a Guggenheim fellowship*, Fall 1976. Gordon Matta-Clark archives, CCA, Montréal.

– nie realnych warunków bytowania danej społeczności, lecz miejskiego wizerunku, przyciągającego klasę średnią⁵. Wielu artystów zainspirowało pytanie: co może zrobić artysta w sytuacji, gdy sztuka i artyści stają się częścią procesu gentryfikacyjnego? W kolektywie artystycznym Group Material, oddanym „idei, że sztuki można używać jako narzędzia społecznych i politycznych przemian”⁶, prawdopodobnie zdawano sobie sprawę z niezamierzonych skutków zaangażowanych społecznie i opartych na współpracy z mieszkańcami działań artystycznych, które doprowadziły do mitologizacji SoHo i przyczyniły się do przemiany tej dzielnicy w modne miejsce⁷. W październiku 1981 roku Group Material rozdawało w dzielnicy Lower East Side ulotki z napisem „Uwaga! Przestrzeń alternatywna!”, ostrzegające mieszkańców przed nieprzewidywanymi zagrożeniami ze strony jakiejś niezależnej, pochodzącej ze śródmieścia struktury artystycznej, która – zdaniem kolektywu – stała się „dzieckiem wiodących nowojorskich komercyjnych galerii, pod względem wyglądu, założeń i funkcji społecznej”⁸. Istotnie, od lat 60. do 80. XX wieku zależności między alternatywnymi społecznościami artystycznymi i procesem gentryfikacji stały się przewidywalnym narzędziem, świadomie wykorzystywanym przez władze miast i prywatne firmy deweloperskie. Ulotka kolektywu Group Material zawierała stwierdzenie, że „pojęcie przestrzeni alternatywnej nie jest politycznie fałszywe i estetycznie naiwne – równie dobrze może być diaboliczne”, skoro rzekoma moralność artystycznych inicjatyw nie zapobiega wyrzucaniu uboższych mieszkańców z ich dzielnic, a w konsekwencji procesom gentryfikacyjnym.

Gdy Joshua Schwebel otrzymał zaproszenie na rezydencję w CSW ŁAŹNIA w Nowym Porcie – biednej dzielnicy, gdzie budowa centrum sztuki była istotnym elementem spodziewanej rewaloryzacji i rewitalizacji dzielnicy – miał już pewne doświadczenie w organizowaniu złożonych działań dotyczących paradoksalnych trudności, jakie niesie z sobą tworzenie sztuki krytycznej w ramach instytucji związanych ze sztuką współczesną. Nierozwiązane dylematy wynikające z instytucjonalizacji krytyki

the urban image that attracts a middle-class population.⁵ Many artists have been triggered by this question: in a situation where art and artists are part of the gentrifying force, what can an artist do? Committed to “the idea that art can be used as an instrument for social and political change,”⁶ Group Material was probably conscious of the unintended effects of the community-based and socially-engaged works that resulted in the mythologization of SoHo and contributed to its transformation into a trendy area.⁷ In October 1981, Group Material posted “Caution! Alternative Space!” in the Lower East Side, warning the population against the unexpected threat coming from some downtown independent art structure that became, according to GM “in appearance, policy and social function, the children of the dominant commercial galleries in New York.”⁸ Indeed, between the 1960’s and 1980’s the relations between alternative art communities and the process of gentrification became a predictable tool that was intentionally employed by cities and private developers. The Group Material flyer stated that the “notion of alternative space isn’t politically phony and esthetically naïve – it can also be diabolical,” since the apparent morality of artist’s initiatives doesn’t prevent poor residents from being pushed out of their neighbourhood by the consequent gentrification processes.

When invited in residence at LAZNIA CCA in Nowy Port – a poor district in which the construction of the art center was an important element of an anticipated revalorization and revitalization of the district – Joshua Schwebel had already some experience undertaking complex operations addressing the paradoxical pressures of making critical art within contemporary art institutions. The unresolved dilemmas of the institutionalization of institutional critique do not discourage him from the pursuit of his artistic practice, and even seem to have increased his ambition to address the complexity of crucial issues that he believes must be relentlessly tackled, such as institutional exploitation and hypocrisy, the social isolation of culturally progressive institutions, and the gap between the self-proclaimed morality of contemporary art institu-

5 Najbardziej ekstremalną i świadomą współpracą pomiędzy sztuką publiczną a branżą deweloperską był stworzony przez Rachel Whiteread odlew pustej przestrzeni na londyńskim East Endzie (1993).

6 Thomas Lawson, *The People’s Choice, Group Material*, Artforum, kwiecień 1981.

7 Mowa o procesie gentryfikacji w SoHo, gdy zaczęły się tam pojawiać nowe galerie sztuki, po tym jak Maciunas otwierał domy Flux, Matta-Clark stworzył *Jedzenie* dla społeczności artystów, a na Green Street 112 powstała inkluzywna przestrzeń artystyczna.

8 *Caution! Alternative Space!*, ulotka stworzona przez kolektyw Group Material, 1981.

5 The most extreme and conscious collusion between public art and real estate being Rachel Whiteread’s cast of an empty space in the London’s East End in 1993.

6 Thomas Lawson, *The People’s Choice, Group Material*, Artforum, April 1981.

7 We can refer to the process of gentrification in SoHo when young galleries and fashion shops started implanting after the period when Maciunas developed the Flux houses or Matta Clark’s *Food* for supporting art community and 112 Green Street’s inclusive art space.

8 *Caution! Alternative Space!*, Group Material flyer, 1981.

instytucjonalnej nie zniechęcają go do kontynuowania swojej praktyki artystycznej, a wręcz zdają się wzmacniać jego ambicję, by zajmować się złożonością najważniejszych problemów, z którymi jego zdaniem należy bezwzględnie walczyć – takich jak instytucjonalny wyzysk i hipokryzja, społeczne odizolowanie postępowych instytucji kultury oraz rozdzźwięk między samozwańczą moralnością instytucji sztuki współczesnej a ich rzeczywistymi, neoliberalnymi praktykami. Jego sposób angażowania się w krytykę nigdy nie polega na konfrontacji, moralizowaniu czy przejmowaniu władzy, tylko odbywa się z pełną empatią i troską o ludzi. Wiele z jego działań polega przede wszystkim na dostarczaniu konkretnej usługi, która pełni funkcję krytycznego fermentu. Zdaje się, że artysta poważnie rozważył odpowiedź Louise Lawler na pytanie dotyczące jej relacji z przestrzeniami galeryjnymi: „Nie chodzi już o próby wtargnięcia i zakłócenia. Dziś te strategie są już uznane i pożądane. Teraz chodzi o upiększanie, a to jednak naprawdę za mało”⁹.

To ambiwalentne stwierdzenie jest dalekie od odrzucania idei sztuki jako metody wprowadzania społecznych przemian, wskazuje raczej, jakimi sposobami instytucje włączały, przywłaszczały sobie i traktowały instrumentalnie nawet własne działania krytyczne – na przykład konfrontacyjna propaganda grupy GAAG, mocne, męskie konfrontacje i próby sił Daniela Burena i Hansa Haacke, weszły do instytucjonalnego kanonu, tym samym neutralizując krytyczną siłę tych działań. Na tle rewolucyjnego zeitgeistu późnych lat 60. prace Lawler raczej kwestionują władzę i wchodzą z nią w pewną grę, zamiast sprzeciwić się jej wprost w bezpośredniej konfrontacji.

Metoda artystyczna Joshuy Schwebela polega raczej na dekonstruowaniu władzy poprzez zmienianie i przemieszczanie komponentów instytucjonalnych organizacji i angażowaniu ich w nieustanny proces. Za każdym razem, gdy w swoich pracach doprowadza do przemieszczenia zasobów, personelu, praktyk czy ról, artysta ukazuje problemy związane z pracą i strukturami hierarchicznymi. „Subsidy” (Dotacja, 2015) była interwencją polegającą na trwającej trzy tygodnie przeprowadzce, która odbyła się w berlińskim Künstlerhaus Bethanien¹⁰. Schwebel przeznaczył 3000 euro swojego budżetu wystawowego dla praktykantów, którzy nie byli opłacani przez instytucję. Rezultatem tego finansowego przekierowania

tions and their actual neo-liberal practices. His method of engagement in these critiques is never confrontational, sententious or imbued with power, but rather addressed with empathy and with a sincere concern for the people involved. Many of his approaches primarily consist in providing a service as a critical wedge. He seems to have considered for himself Louise Lawler’s answer to a question about her relation with gallery spaces: “It is no longer a matter of trying to subvert or intrude. Those strategies are now recognized and invited. Now it is a matter of finessing, which is certainly not enough.”⁹

This ambivalent statement is far from being a renouncement of the idea of art as a method for social transformation, but more an indication of the way institutions have incorporated, appropriated, and instrumentalized even their own critique, as, for example the confrontational agit-prop of GAAG, or the virile and powerful confrontations with power a la Daniel Buren and Hans Haacke have become part of the institutional cannon, thereby neutralizing the works’ critical power. In this aftermath of the late 1960’s revolutionary zeitgeist, Lawler’s work tends to question authority and play with power rather than opposing it through direct confrontation.

Joshua Schwebel’s artistic method has more to do with deconstructing authority through shifting and displacing components of institutional organization, towards an ongoing process. Each time, as his work enacts displacements of resources, staff, practices or roles, it consequently discloses underlying labor issues and hierarchical structures. “Subsidy” (2015), was an intervention involving a three-week long displacement enacted at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin.¹⁰ He redirected his €3,000 allotted exhibition budget to the otherwise unpaid interns working in the institution. The consequence of this financial rerouting was the displacement of the interns’ working environment – office furniture, files, computers, telecommunication – were moved into the artist’s allotted exhibition space, extracting the interns themselves and the labour they provided from the administrative context in which their contribution was normally invisible and devalued. Invited to a group show at Haus am Lützowplatz also in Berlin, he decided to reflect on the city’s growing gentrification and its now classic airbnb symptom. The work he proposed, “Entitlement”, consisted in subletting

⁹ Wywiad z Louise Lawler przeprowadzony przez Martha Buskirk, „October”, MIT Press, czerwiec 1994.

¹⁰ Był to rezultat rocznej rezydencji.

⁹ Interview with Louise Lawler by Martha Buskirk, October review, MIT press, June 1994.

¹⁰ It was the outcome of a year-long residency.

było przeniesienie całego miejsca pracy praktykantów: meble biurowe, dokumenty, komputery i telefony umieszczono w przestrzeni wystawowej, gdzie miały się znaleźć jego prace, tym samym usuwając praktykantów z kontekstu administracyjnego, w którym ich wkład był niewidoczny i niedoceniany. Gdy Schwebela zaproszono do udziału w wystawie zbiorowej w Haus an Lützowplatz, także w Berlinie, postanowił zająć się kwestią postępującej gentryfikacji w tym mieście i jej już typowym symptomem – wynajmem za pośrednictwem portalu Airbnb. Jego praca „Entitlement” (Uprzywilejowanie) polegała na wynajęciu przestrzeni wystawowej za 1200 euro każdemu¹¹, kto zechce zapłacić, by stać się częścią wystawy.

Neologizm „gentryfikacja” narodził się w Anglii w połowie lat 60. XX wieku¹². Opisował napływ bogatych rodzin do popularnych dzielnic oraz będące jego konsekwencją polepszenie jakości zabudowy i wzrost cen, zmuszający uboższych mieszkańców do wyprowadzki. Od tamtego czasu ten modny termin był używany na wiele sposobów i z punktu widzenia różnych ideologii, często nie przyczyniając się do analizy samego zjawiska, które w każdym z tych kontekstów przedstawiane było inaczej. Podczas swoich pobytów w Gdańsku Joshua Schwebel przeprowadził gruntowne badania miejscowej specyfiki, by sugerować się nie tyle samym terminem, co znaczeniem, jakie w tej konkretnej części miasta mogła mieć obecność centrum sztuki współczesnej oraz jego samego i jemu podobnych artystów z całego świata, zaproszonych do udziału w rezydencjach. Skupił się na udziale instytucji państwowych w edukacji i udzielaniu wsparcia, na pozycji Łaźni w tym środowisku oraz na jej relacjach z różnymi grupami społecznymi, w tym z sąsiadami z najbliższej okolicy, w kluczowym momencie jej „rewitalizacji”. Nie chcąc wydawać kategoriycznych osądów na temat specyficznego kontekstu – którego wiedział, że nie będzie w stanie w pełni pojąć¹³ – i niełatwej pozycji CSW ŁAŻNIA wobec oczekiwań instytucjonalnych i lokalnych, artysta ostatecznie zdecydował się zaproponować pracę opierającą się na doświadczeniu empatii i gościnności, czyli dwóch strukturalnych aspektach sytuacji, która może doprowadzić do zmiany układu sił w procesie gentryfikacji. Trójstronna wymiana przestrzeni biurowych pomiędzy niektórymi

his exhibition space to be rented for €1,200 by anyone¹¹ willing to pay to be included in the exhibition.

The neologism “gentrification” appeared in England in the mid 1960’s¹² to describe the movement of wealthy families into popular neighborhoods, and the consequent housing renewal and pricing increases that forced out the previously installed lower income population. Since then, this very successful term has been used in various ways and from distinct ideological positions, but it was all too often not analyzing the same phenomenon that varied in each context. During his stays in Gdansk, Joshua Schwebel researched the local context thoroughly in order to be less influenced by the term than by what the presence of a contemporary art centre, and himself and others like him invited as international artists in residence, could mean in this specific area of the city. He focused on the roles of local government-funded organizations for social support and education, and the position of LAZNIA CCA in this environment, its relation with various publics and among them neighbours of this area at a crucial moment of its “revitalization”. Being reluctant to raise any judgmental statement about the specific context – that he knew he would never fully grasp¹³ – and CCA’s difficult position regarding institutional and local expectations, he eventually decided to propose a work based on experiences of empathy and hospitality, two structural aspects of what might reorganize the stakes against a situation of gentrification. The three-way exchange of office-spaces between some employees of LAZNIA CCA, the employees of CIS (Centre for Social Integration), and the staff and facilitators of the social organization Youth 180° provided multiple configurations for hospitality and empathy to be experienced. Even if most of the people who accepted this proposal already were somehow acquainted with each other, being invited to stay and work in the other’s place generates some kinds of adjustments, reconfigurations and debates that extend beyond the project’s timeframe and beyond the influence of the artist. Arranging a place for the guest modifies the behavior of the host and engages his or her responsibility. This proximity of shared responsibility becomes possible if based on reciprocal empathy and therefore an ability to consider the effects and affects

11 Najemcę wybrano przy pomocy ogłoszenia.

12 Ruth Glass, *Aspects of Change*, Centrum Nauk Miejskich przy University College London (UCL), pod przewodnictwem Ruth Glass, 1964.

13 Musiał wziąć pod uwagę barierę językową i nieufność ludzi, którzy żyli w czasach radzieckiego reżimu.

11 The subtenant was selected by way of a call for submissions.

12 Ruth Glass, *Aspects of Change*, Centre for Urban Studies at University College London (UCL), led by Ruth Glass, 1964.

13 He first had to acknowledge the linguistic difficulty and the lack of intimate experience of people who lived under a soviet regime.





Wnętrze budynku CSW ŁAŹNIA 2
w Gdańsku Nowym Porcie
(fot. Adam Bogdan)

Interior of ŁAŹNIA 2 CCA in Gdańsk,
Nowy Port district, Poland
(photo: Adam Bogdan)

pracownikami Łaźni, pracownikami Centrum Integracji Społecznej oraz pracownikami i koordynatorami ze Stowarzyszenia 180 Stopni dostarczyła licznych konfiguracji, w których można było doświadczać gościnności i empatii. Nawet jeśli większość uczestników tego przedsięwzięcia znała się wcześniej osobiście, to zaproszenie, by przenieść się i pracować u kogoś innego w biurze, pociągało za sobą konieczność zmian, przemeblowań i dyskusji, które przeciągnęły się już poza ramy czasowe projektu i poza wpływ artysty. Konieczność urządzenia przestrzeni dla gościa wymusza zmiany w zachowaniu gospodarza i angażuje jego poczucie odpowiedzialności. Wspólna odpowiedzialność tworzy więź, jeżeli jest oparta na wzajemnej empatii, czyli na umiejętności dostrzeżenia wpływu, jaki możemy mieć na drugą osobę. Wielu ekspertów zajmujących się gentryfikacją podkreśla, że „gentryfikujący” i „gentryfikowani” najczęściej nie zdają sobie sprawy ze swojego wpływu na życie innych ludzi oraz z wpływu, jaki inni mają na ich życie. Gentryfikacja polega między innymi na skomplikowanym przetworzeniu klasycznego mechanizmu gościnności – co znajduje swoje odzwierciedlenie w działaniu artysty. Kto jest dla kogo gościnny (lub niegościnny) w tej wymianie przestrzeni pracy? Kto jest właścicielem miejsca i jakie warunki determinują możliwość znalezienia lub utrzymania go przez inną osobę? Czy może być gościnnym (lub niegościnnym) dla drugiego ten, który przybywa w dane miejsce? Jeśli ten, który przybywa, eksmituje tego, który był tu wcześniej, gospodarz staje się zakładnikiem. Tak czy inaczej to empatia jest warunkiem decydującym o wzajemnej gościnności gospodarza i nowo przybyłego, jak i zaprzeczeniem zasad gentryfikacji.

Jako uczestnik programu *Art by Translation* w 2017 roku Joshua Schwebel wziął udział w wystawie¹⁴ w centrum sztuki współczesnej w Noisy-le-Sec we Francji – motywem przewodnim była tam właśnie gościnność, częściowo ze względu na specyficzną lokalizację centrum, znajdującego się w zabytkowym dworze otoczonym przez podmiejskie bloki. Wiedząc, że dyrektorka galerii wraz z zespołem była głęboko zaangażowana w sprawy społeczne i edukacyjne dotyczące okolicznych mieszkańców, ale też zdając sobie sprawę z niechęci władz lokalnych, Schwebel zaproponował, że sam zaangażuje się w proces ułatwiania relacji pomiędzy centrum sztuki a ratuszem. Spróbował umówić się na spotkanie z byłą prezydent miasta (która w czasie trwania wystawy była odpowiedzialna za dział

one is having on another. Many specialists of gentrification explain how the “gentrifiers” and “gentrified” are for the most part unaware of their influence on other people’s lives and how others influence their lives. Gentrification involves a complex reshuffle of the classical mechanism of hospitality that the work echoes. In the artwork’s effective exchange of offices, who is hospitable (or inhospitable) to whom? Who owns the place and what are the conditions for the other to find or maintain his or her place? Is the one who arrives hospitable (or inhospitable) to the other? If the one who is arriving evicts the one who is already there, the host becomes the hostage. In any case, empathy is the condition for both guest and host to be reciprocally hospitable and contradict the rules of gentrification.

While involved in the *Art by Translation* program in 2017, Schwebel participated in an exhibition¹⁴ at CAC Noisy-le Sec in France, for which hospitality was a central aspect, partly due to the specific context of the art center’s location in an old mansion surrounded by suburban social housing blocks. Knowing that the gallery director and her team were, despite the reluctance of the local city administration, deeply engaged in social and educational issues involving the local population Schwebel proposed to engage himself in a process of facilitating the relations between the art center and the town hall. He tried to organize an appointment with the former Mayor, who was at the time of the exhibition also in charge of cultural affairs, in order to take a picture of her in her office where a picture of the mansion before it became the gallery sat above a massive marble fireplace that itself had been moved to her office from the mansion. Interpreting this as testimony of her interest in the house, his intention was to engage a conversation that would disclose and deepen her emotional engagement with the art center. After a series of failures to meet her personally, he eventually transformed his address to the mayor into a novel that he published in the context of the exhibition. All these various stages were successive responses to the reactions of the people taking part in the context, as well as his reading of Jacques Derrida’s and Anne Dufourmantelle’s text on hospitality.

Joshua Schwebel is also alert to the historical precedents of his work, to the point where many of his works are not only reacting to the contemporary socio-political context but are also sub-textual commentaries on precedent works of conceptual art and institutional

14 „Une maison de Pierre...” („Dom z kamienia...”) CSW Noisy-le Sec, kuratorzy: Maud Jacquin, Emily Renard i Sébastien Pluot, 2017.

14 “Une maison de Pierre...” (“A House of Stone...”) CAC Noisy-le Sec, curated by Maud Jacquin, Emily Renard and Sébastien Pluot, 2017.

kultury), żeby sfotografować ją w jej biurze, gdzie nad kominkiem znajdowało się zdjęcie dworku z czasów, zanim ten stał się centrum sztuki. Sam kominek został przeniesiony do jej biura właśnie z tegoż dworku. Schwebel uznał ten fakt za dowód jej zainteresowania budynkiem i zamierzał odbyć z nią rozmowę, która miała pokazać i pogłębić stosunek emocjonalny bylej prezydent do centrum sztuki. Jednak po wielu nieudanych próbach spotkania się z urzędniczką, artysta ostatecznie przekształcił swój apel do niej w powieść, która została wydana w ramach wystawy. Wszystkie etapy tych działań były bezpośrednimi odpowiedziami na reakcje zaangażowanych osób oraz na lekturę tekstu o gościnności autorstwa Jacques'a Derridy i Anne Dufourmantelle.

Joshua Schwebel orientuje się także w twórczości swoich poprzedników – wiele jego prac stanowi nie tylko reakcję na aktualny kontekst socjopolityczny, ale w swoim podtekście zawiera także komentarz do stworzonych wcześniej prac oraz krytyki instytucjonalnej. Ostrożność, jaką zachował w swoim podejściu do Łaźni, wynika ze znajomości prac Michaela Ashera, które także tworzyły warunki dla empatii i gościnności i które pozwalają lepiej zrozumieć założenia estetyczne prac Schwebela. W połowie lat 70. Asher nawoływał do głębokiej troski o społeczne, ekonomiczne i psychologiczne aspekty miejskiego kontekstu. W niezrealizowanym projekcie dla LAICA artysta zamierzał zatrudnić specjalistów z różnych dziedzin, by ocenili i przeanalizowali różnice pomiędzy obecną a kolejnymi siedzibami instytutu, ponieważ miał on zostać przeniesiony¹⁵. Następny projekt Ashera także dotyczył podstawowych problemów pojawiających się w relacjach przestrzeni sztuki z kontekstem miejskim i miał na celu wzbudzenie empatii. Gdy artysta został zaproszony przez dwie galerie jednocześnie, zaproponował, by te zamieniły się siedzibami¹⁶. W ten sposób właściciele galerii mieli się znaleźć poza swoimi strefami komfortu i doświadczyć funkcjonowania w cudzej przestrzeni. Później, w 1991 roku, Asher odniósł się bezpośrednio do problemu gentryfikacji,

critique. He choose this cautious approach for LAZANIA CCA well aware of Michael Asher's works that also invoked conditions of empathy and hospitality, and that may give us an understanding of Schwebel's politics of aesthetics. In the middle of the 1970's Asher introduced strong concerns about the social, economical and psychological dimensions of urban context. For an unrealized project at LAICA his wish was to hire specialists from various disciplines to evaluate and analyze the difference between the current and forthcoming locations of LAICA as it was about to move.¹⁵ Asher's next project also addressed issues underlying the relations between an art space and an urban context, this time invoking issues of empathy. Being invited by two galleries simultaneously, he proposed to swap spaces.¹⁶ The gallery owners would therefore be outside of their comfort habitus and would have the experience of the other's environment. Later in 1991, Asher explicitly addressed the issue of gentrification when he was invited by the New Museum as it was just moved to a new location in a former school given by the mayor of the city of Lyon in the "modest neighborhood of modest income" of Villerbanne,¹⁷ France. With "Renovation = Expulsion", he converted the cast-iron furnaces of the building into 700 plaques on which was inscribed the contact of two social organizations that could provide assistance to people jeopardized by the consequences of urban renewal. Probably the only objects produced by Michael Asher, these plaques were not reified art objects, they had a use value, given for free to the population so that they could fight against the unilateral understanding that the changes constituted progress and development for these suburban areas.

Like Schwebel's "Evictions" project, these works by Michael Asher recognize dissent as a democratic necessity opposed to the neo-liberal pose of pseudo consensus. These works also avoid a "metaphoric treatment" of art practice. Instead of exhibiting an art object that claims to

15 Michael Asher planował „zorientowane na cel badanie dotyczące znaczenia i konsekwencji planowanych przenosin LAICA z obecnej siedziby w ABC Entertainment Center w Century City pod adres South Robertson Boulevard 2020”. Badanie to miały prowadzić trzy grupy osób: zwiedzający potencjalnie zainteresowani projektem badawczym, konsultanci asystujący i dostarczający dodatkowej informacji na stałe zatrudnionemu i opłacanemu zespołowi specjalistów, w skład której wchodził: architekt, urbanista, socjolog, psycholog, inżynier, projektant, artysta, filozof, elektryk, hydraulik, konserwator i marszand.

16 Morgan Thomas at Claire Copley Gallery inc. Claire Copley Gallery inc at Morgan Thomas 918 North La Cienaga Boulevard, Los Angeles, California 2919 Santa Monica Boulevard, Santa Monica, California. Michael Asher, 8–26 lutego 1977.

15 Michael Asher thought about “a goal-oriented study focusing on the implication and consequences of the planned relocation of LAICA from the current location in the ABC Entertainment Complex in Century City to 2020 South Robertson Boulevard.” This investigation would have been undertaken by three groups of people: The visitors potentially interested in the research project, consultants who could provide assistance and additional information to a permanent group of professional architect, urban planner, sociologist, psychologist, engineer, designer, artist, philosopher, electrician, plumber, maintenance person and art dealer who would be paid for working on site.

16 Morgan Thomas at Claire Copley Gallery inc. Claire Copley Gallery inc at Morgan Thomas 918 North La Cienaga Boulevard, Los Angeles, California 2919 Santa Monica Boulevard, Santa Monica, California. Michael Asher, February 8–26, 1977.

17 Michael Asher, *Renovation = Expulsion*, ed Le Nouveau Musée, p.6.