

SŁOWA KLUCZOWE:

de-konstrukcja

działanie przez design

teoria queer

Interwencja kulturowa w sferze publicznej poprzez projekt HUG – wyartykułowanie wykluczenia społecznego

W jaki sposób sztuka w ogóle, a w szczególności design, może w krytyczny sposób przyczynić się do zmian społecznych? W niniejszym artykule omówiono kulturową interwencję w publicznej sferze Wrocławia w ramach projektu HUG, prowadzonego w okresie trzech miesięcy w 2015 roku. Posługując się koncepcją sfery publicznej Jürgena Habermasa oraz pojęciem imaginarium społecznego Charlesa Taylora w celu wyartykułowania specyfiki problematycznych postaw wobec inności w Polsce, pokazujemy, jak partycypacyjna interwencja kulturowa otwiera bezpieczną przestrzeń świata życia dla spotkania, w którym empatia i zrozumienie niosą potencjał nazwania doświadczenia wykluczenia i przekształcenia tożsamości.

Ewa Sidorenko
Karina Marusińska

Artykuł ten rozpoczynamy krótkim opisem projektu HUG realizowanego w ramach programu *Mosty*, stanowiącego element wydarzeń Europejskiej Stolicy Kultury – Wrocław 2016. W ramach tego programu zaproszono młodych ludzi do tworzenia przedsięwzięć artystycznych na 26 mostach miasta. HUG to wielowymiarowy projekt międzydiscyplinarny dotyczący problemu wykluczenia społecznego. Powstał on na styku socjologii, antropologii, etnografii i animowania kultury. Jego celem jest badanie możliwości wspierania zmian społecznych poprzez sztukę i design. Całość przygotowań i prac zrealizowano w okresie od kwietnia do czerwca 2015. Przechodniom na ulicy zadawano pytanie: „Czy i w jaki sposób odczułaś/eś problem wykluczenia społecznego?” Odpowiadając, każdy mógł pozostawić odcisk swojej dłoni w mieszance glinki porcelanowej, którą następnie wypalano w piecu. W ten sposób odcisk nabierał trwałości i stawał się częścią poręczy na jednym z wrocławskich mostów. Specyfiką tej interwencji kulturowej jest to, że nie weszła ona w przestrzeń publiczną jako gotowa instalacja, lecz powstała w wyniku współpracy artystów i publiczności. Tę wspólną twórczość umożliwiły proste, choć subwersyjne spotkania na ulicy, zaczynające się od rozmowy i kwestionujące funkcjonalność przestrzeni publicznej.

Przestrzeń publiczna w Polsce

Zanim podejmiemy ocenę wpływu wrocławskiego projektu HUG, warto sprecyzować koncepcję sfery publicznej. W naszym rozumieniu terminu kierujemy się normatywnym sensem idei sfery publicznej Habermasa oraz pojęciem imaginarium społecznego Charlesa Taylora¹. Z perspektywy normatywnej sfera publiczna to przestrzeń racjonalnej, otwartej i włączającej dyskusji na temat kwestii publicznych, niezbędna dla funkcjonowania demokracji. Kluczem do tego procesu jest komunikacja, przy czym, jak często wskazywał Habermas, warunki otwartej komunikacji umożliwiające wspólnotom podejmowanie i rozstrzyganie problemów uległy radykalnemu przekształceniu w kontekście późnego kapitalizmu w połowie XX wieku. Tak przekształcona sfera publiczna może co najwyżej zaferować re-produkcję instrumentalnej logiki kapitału i interesów politycznych. Pozbawia to wspólnotę podmiotowości i pozbawia ją demokratycznych głosów². Chociaż komunikacja w sferze publicznej ulega zaburzeniu, jest ona nadal produktywna w sensie artykułowania (dominujących) zbiorowych narracji o społeczeństwie. Zatem, pomimo że sfera publiczna nie jest już ani otwarta, ani demokratycznie funkcjonalna, pozostaje wciąż miejscem, w którym społeczeństwo wyobraża sobie siebie i wytwarza własne imaginarium społeczne³, zbiorową tożsamość.

1 Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Duke University Press, Durham–London 2004.

2 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Polity, Cambridge 1989.

3 Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, op. cit.

W analizie Habermasa język jest inherentnie społeczny i racjonalny. Jednak zaburzenia w komunikacji spowodowane przez późny kapitalizm prowadziły do przesunięcia demokratycznego potencjału sfery publicznej w kierunku komunikacyjnego działania jako takiego. Działanie komunikacyjne dąży do wzajemnego zrozumienia i konsensusu, a także stanowi medium funkcjonujące w świecie życia – sferze poza wpływami pieniądza i rynku. Działanie komunikacyjne jest w stanie postawić metaforyczną tamę kolonizacji przez system i jego dominacji z wykorzystaniem instrumentalnej racjonalności pieniądza i rynków. To właśnie dzięki komunikacyjnemu działaniu powstają tożsamości społeczne.

Jak wskazywano w literaturze⁴, doświadczenie komunizmu i antykomunistycznej opozycji pozostawiło w Polsce po 1989 roku sferę publiczną i świat życia w postaci częściowo skolonizowanej, stąd ograniczona była możliwość pojawienia się różnorodnych tożsamości i interesów. Warto tu odnotować dwa procesy:

de-strukturyzacja – pomimo faktycznego istnienia obiektywnych znaków różnicy brakowało podmiotów społecznych świadomych swych szczególnych interesów; kobiety funkcjonowały bez tożsamości czy polityki płci kulturowej, robotnicy bez tożsamości czy polityki klasowej, mniejszości etniczne bez możliwości wyartykułowania własnej tożsamości itd. Imaginarium społeczne⁵ ukazywało Polskę jako społeczeństwo jednolite, niezróżnicowane kulturowo czy według poszczególnych interesów. Tymczasem proces *re-tradycjonalizacji* konstruował „tradycję” jako podstawę tożsamości zbiorowych i miejsce walki politycznej. Taki proces, przekształcający działanie polityczne w walkę na symbole, był przydatny zarówno reżimowej władzy, jak i opozycji.

W efekcie dominującą tożsamością zbiorową w Polsce było pojęcie „my, Naród”. W takim dyskursie bardzo trudno było wyartykułować innego rodzaju tożsamości, a ich wyrażanie wydawało się być przyczyną społecznych podziałów. Co więcej, interes narodowy i tożsamość narodową postrzegano jako świętość i esencjalizowano. Dominacja tożsamości narodowej nad innymi tożsamościami doprowadziła do braku reprezentacji politycznej interesów ekonomicznych po 1989 roku, braku legitymizacji dla lewicowego oporu wobec neoliberalizmu oraz nieskutecznej artykulacji zagrożeń w sferze ekonomicznej i społecznej pomimo powstania nowych źródeł niepewności i nierówności. Ponadto transformację neoliberalną witano z otwartymi

- 4 Ewa Sidorenko, *Neo-liberalism after Communism: Constructing a Sociological Account of the Political Space of Post-1989 Poland*, Goldsmiths College, University of London, 1998 (niepublikowana praca doktorska); eadem, *Which way to Poland? Re-emerging from Romantic unity w: M. R. Myant, Terry Cox, Reinventing Poland. Economic and Political Transformation and Evolving National Identity*, Routledge, London–New York 2008.
- 5 Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, op. cit.

ramionami jako racjonalną odpowiedź na komunizm służącą interesom narodowym.

Od 1989 roku imaginariusium społeczne w Polsce – wraz z powstaniem nowych widocznych tożsamości społecznych, np. wyrażanych w kategoriach feminizmu, LGBT, odradzającej się obecności tożsamości żydowskiej, kampanii ateistów i ekologów, a także społeczności romskiej – przechodzi proces fragmentacji narodowej jedności. Jednocześnie ma miejsce backlash wobec tego procesu. Nowe tożsamości postrzega się jako zagrożenie dla polskości i konstruuje w kategoriach obcości jako „innego”. Backlash przyjmuje różne formy – mobilizacji polskości i patriotyzmu, marszy antygejowskich, kampanii antyimigracyjnych, kampanii antyfeministycznych ze strony Kościoła, a ostatnio fali ksenofobicznych, rasistowskich i islamofobicznych głosów w reakcji na kryzys uchodźczy.

Pomimo faktycznej fragmentacji dominującej tożsamości w imaginariusium społecznym wciąż brak jest odpowiedniej reprezentacji wykluczenia. Grupy doświadczające dziś marginalizacji, które przegrały w nowym porządku społecznym, pociąga znana emocjonalna narracja patriotycznej przynależności i wykluczenia. W takich warunkach jedynie nacjonalizm skutecznie artykułuje opór wobec globalnego neoliberalizmu.

W efekcie z jednej strony istnieje deficyt zaufania do elit (polityków, starej inteligencji, a coraz częściej Kościoła), a z drugiej – deficyt solidarności z osobami zmarginalizowanymi (np. strajkującymi rolnikami, a ostatnio migrantami i uchodźcami). Wskazuje to, że skala działania komunikacyjnego, owej przestrzeni dla otwartej i racjonalnej debaty, kurczy się i coraz bardziej podlega skolonizowaniu przez system (obecnie kapitalistycznej racjonalności instrumentalnej) i jego sprzeczności. Świat życia, charakteryzujący się wzajemnym zrozumieniem, wyklucza innego. Zbyt mało jest solidarności i – jak pisał ostatnio Ivan Krastev⁶ – występuje deficyt współczucia.

Projekt HUG

Po opisanie kontekstu kulturowego, w którym artykułowanie różnicy i wykluczenia jest w Polsce trudne, przechodzimy do projektu HUG, który postrzegamy jako krytyczną, twórczą interwencję w sferę publiczną. Plan projektu przewidywał, że duża liczba uczestników pozostawi odcisk swojej dłoni w niewielkim (wielkości uchwytu) kawałku glinki służącej do produkcji porcelany. Ściskając go w dłoni, uczestnik opowiadał swoją historię wykluczenia, a za jego zgodą opowieść miała być nagrana. Następnie wypalone kawałki porcelany miały zostać ze sobą połączone i zainstalowane jako poręcz na Śluzie Opatowskiej. Początkowo planowano zwrócić się do osób postrzeganych

6 Ivan Krastev, *Eastern Europe's Compassion Deficit* „New York Times” 08.09.2015, http://www.nytimes.com/2015/09/09/opinion/eastern-europes-compassion-deficit-refugees-migrants.html?_r=0, dostęp 11.05.2105.

jako zagrożonych wykluczeniem, ale stopniowo poszerzono zakres projektu. Autorka projektu podchodziła z ciepłym uśmiechem do przechodniów, zachęcając do uczestnictwa w działaniu. Towarzyszyła jej niewielka grupa ludzi, wyposażonych w mogący budzić pewne zaniepokojenie sprzęt – kamerę wideo oraz spory mikrofon przypominający broń palną. Socjologom coś takiego nie uszłoby na sucho! Każde spotkanie stawało się okazją do zaistnienia niepowtarzalnego doświadczenia poprzez przełamanie barier dzielących zwykle ludzi. Każde polegało na dzieleniu się intymną chwilą i przyjęciu opowieści bez jej osądzania. Stanowiący element projektu film⁷ daje bliższe wyobrażenie o tych spotkaniach. Końcowa instalacja – piękna biała poręcz na Śluzie – przy całej swej kruchości i wrażliwości stanowi solidną, długą strukturę, na której można się oprzeć. Wąska śluza zmusza przechodnia do rozpoznania i uwzględnienia obecności innego nadchodzącego z przeciwnego kierunku. Nasze na niej współistnienie narzuca nam konieczność zrobienia miejsca. Chwyając za poręcz, symbolicznie podajemy dłoń osobie wykluczonej.

Proces – komunikacja

Choć projekt posiada niewątpliwy wymiar estetyczny, jego wartość nie ogranicza się do samej instalacji na moście. HUG to interaktywne doświadczenie spotkania z drugim człowiekiem, który zaproszony jest do współtworzenia sztuki w przestrzeni publicznej i poszukiwania nowej formy wyrazu dla trudnych relacji społecznych. Projekt dotyczy komunikacji – sam jest komunikacją. Swą moc komunikacyjną czerpie ze spotkania różnych ludzi, podczas którego czegoś się oni dowiadują: artystka dowiaduje się czegoś o innym – uczestniku – jego życiu, osobistej historii, zaś wypowiadający się uczestnik dowiaduje się, jak nazwać swoje doświadczenie, ale też, jak to jest poczuć się wysłuchanym. Dla niektórych uczestników może to być pierwsze takie doświadczenie, dla innych – doświadczenie rzadkie. Sięgnijmy do notatek roboczych autorki projektu, Kariny Marusińskiej.

Nigdy wcześniej nie przypuszczałam, że współczesny świat cierpi na tak wielki deficyt słuchaczy w starej, „analogowej” formie, jaką jest bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem i spotkanie w świecie realnym. Zostałam świadkiem olbrzymiej potrzeby bycia wysłuchanym. Nawiązując do prac Johna Deweya⁸, Mark Mattern pisze: „Komunikacyjne znaczenie sztuki wykracza poza jej znaczenie tekstualne i obejmuje aktywną pracę odbywającą się na bieżąco w kontekście społecznym, w którym tworzy się, kontestuje i zmienia znaczenia; a także relacje i praktyki społeczne krążące wokół dzieła sztuki”⁹. Ma to szczególne znaczenie w partycypacyjnym, wspólnotowym projekcie

7 <https://www.youtube.com/watch?v=LrosiORsPLI>.

8 John Dewey, *Art as Experience (1934)*, Wideview/Perigee Books, New York 1980.

9 Mark Mattern, *John Dewey, Art and Public Life*, „The Journal of Politics”, 1999, t. 61, nr 1, s. 58.

artystycznym – HUG rozpoczyna się od zaburzenia rytuału obywatelskiej obojętności¹⁰, począwszy od niestanowiącego zagrożenia ulotnego spojrzenia, poprzez udawanie, że „ja ciebie nie widzę”, aż po rozmowę, a zarazem otwiera przestrzeń liminalną, stan znajdujący się gdzieś „pomiędzy”, czas i przestrzeń płynności, oddzielenia od codziennego życia, symboliczny próg, kiedy zwykły porządek społeczny zostaje zawieszony i następuje istotna zmiana statusu społecznego. W takiej sytuacji zanikają codzienne kategorie i hierarchie społeczne. Możemy wyciągnąć rękę do obcego, z którym odczuwamy teraz ludzkie pokrewieństwo. Moment granicznego spotkania z obcym umożliwia transformację i stanowi moment oporu wobec opresji. Można go rozumieć jako wprowadzenie świata życia do przestrzeni publicznej, którą rządzą strach i rutyna¹¹. Opiera się ono na działaniu komunikacyjnym, by odwołać się do kategorii stworzonej przez Habermasa. Spotkanie ma umożliwiać zrozumienie i osiągnięcie konsensusu. Celem projektu HUG było otwarcie przestrzeni dla autentycznej ekspresji subiektywnego doświadczenia i, co ważniejsze, oddanie głosu ludziom. Dojście do głosu oznacza przyzwolenie i tworzy platformę wyartykułowania swojej inności bez narażania się na śmieszność czy odrzucenie. Nie chodzi przy tym o ocenę prawidłowości, przeprowadzenie ankiety czy zbadanie takiego doświadczenia w oparciu o sztywne, naukowo zdefiniowane pojęcie.

HUG zaburza rutynowe oczekiwania w przestrzeni publicznej, umożliwiając uczestnikom i artystom wspólne tworzenie znaczeń i odzyskanie narracji o sobie samym, tworzonej przez opresyjne relacje społeczno-ekonomiczne. Takie zaburzenie jest produktywne, ponieważ poprzez działania komunikacyjne powstaje możliwość wspólnego tworzenia znaczeń, gdyż – jak pisze Mattern – „obejmuje [ono] aktywną pracę, która odbywa się na bieżąco w kontekście społecznym, w którym tworzy się, kontestuje i zmienia znaczenia”¹².

Dotknij Dotknięcie porcelany

Akt komunikacji z perspektywy Habermasowskiej jako akt mowy, którego celem są zrozumienie i solidarność, przybiera namacalny wymiar. Nie chodzi tu o to, by kogoś uścisnąć [ang. „*hug*” to uścisk, objęcie, przytulenie – przyp. tłum.], co mogłoby mieć miejsce w odmiennej kulturze. W Polsce rzadko obejmuje się osobę, przy pierwszym spotkaniu. W tym projekcie w dotyku pośredniczy oporna, choć plastyczna glinka porcelanowa, zarazem twarda i miękka, a więc otwarta na każdą możliwość. Fizyczność spotkania daje poczucie mocy, które wskazuje na wrażliwość, pozostawiając niepowtarzalny znak – świadectwo głosu. Wyraża on ukrytą moc osoby pozostawiającej odcisk –

10 Anthony Giddens, *Modernity and Self Identity*, Polity Press, Cambridge 1991.

11 Zob. Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, New York 1974.

12 Mark Mattern, *John Dewey, Art and Public Life*, op. cit.

jej odwagi, by wyartykułować swoje zmarginalizowanie. W tym momencie, podobnie jak w koncepcji wykluczenia społecznego, porcelana zachowuje masę i objętość, lecz poprzez społeczne spotkanie interpretacji i rekonstrukcji przyjmuje nowy wymiar.

W notatkach roboczych autorki projektu czytamy:

Interesującym, choć z pozoru nieistotnym aspektem była reakcja na potkanych przechodniów na materiał, w którym proponowano im wykonanie odcisku dłoni. Porcelana, kojarzona z dobrem ekskluzywnym, odświętnym, czasem nawet nieosiągalnym, była dla nich na wyciągnięcie ręki (w przenośni i dosłownie). Ciekawość, jak materiał zachowa się pod wpływem ruchu palców, jaką ma konsystencję, na ile dokładny utrwali ślad... to sprawiało, że osoby sięgały po niego. Ta krótka chwila mogła być powrotem do wspomnień z dzieciństwa – zabawy z plasteliną, którą można dowolnie z łatwością formować, której kształt można kontrolować... w przeciwieństwie do rzeczywistości dorosłego życia. Ponadto porcelana najczęściej kojarzy się z okazałymi serwisami obiadowymi, przechowywanymi w reprezentatywnych miejscach domu, na co dzień niedostępna dla jego mieszkańców. Wywołuje skojarzenia z pamiątkami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie, stawianymi na stole podczas ważnych uroczystości. Być może dlatego też osoby, które dostawały ją do ręki czuły nobilitację, wyróżnienie, czuły, że powierzono im coś cennego. (*wiemy to z informacji zwrotnych*). Przyjęło się, że z porcelaną należy obchodzić się ostrożnie, a teraz mogli zrobić z nią co tylko chcieli – zaznaczyć w niej swoją obecność, która zostanie utrwalona na wieki, którą będą mogli zobaczyć i dotknąć inni.

Produkt – 250 odcisków w porcelanie

Po wypaleniu i utwardzeniu porcelany, historia reprezentowana przez odcisk dłoni staje się niezaprzeczalna – jego twardość to autentyczny głos, umożliwiający opór wobec opresyjnych struktur i narracji politycznych. Odciski można rozumieć jako (z)subiektyw(izowa)ne obiekty stanowiące reprezentację ludzi pozbawionych podmiotowości. Materialny przedmiot jest symbolem solidarności z „innym” i zachęca do podjęcia negocjacji z różnorodną rzeczywistością. Rzuca wyzwanie hegemonicznemu dyskursowi neoliberalizmu i nacjonalizmu. W swej wyjątkowości odcisk zwraca uwagę na fragmentację tożsamości, jej rozbitcie na bezbronne, prywatne „ja”, często porzucone przez system podczas próby znalezienia dla siebie miejsca w nowym kapitalistycznym porządku społecznym. W otoczeniu innych, równych, ale wyjątkowych odcisków, stanowi dowód powstania nowego rodzaju wspólnoty. Tak więc w pośredni sposób, posługując się kategoriami Habermasa i Deweya, HUG – uczestniczącą interwencją artystyczną – można postrzegać jako wkład w rozwój wspólnoty. Co ważne, następuje tu odejście od tradycyjnego, czy nawet nowoczesnego sensu wspólnoty, gdzie poczucie przynależności zasadza się na podobieństwie „esencji” (tradycyjność) lub ideologii (nowoczesność).

Każda historia jest wyjątkowa, ale i ważna, tak więc jej unikalność, inność, a jednocześnie i równość w stosunku do pozostałych dowodzą powstania nowego rodzaju wspólnoty – wspólnoty, którą Jean-Luc Nancy określa mianem „bycia-z”¹³.

Kulturowa interwencja projektu HUG w sferę publiczną prowadzi do wielości mikroskutków. Poprzez dotknięcie dyskomfortu związanego z wykluczeniem społecznym HUG stanowi pewną formę oczyszczenia, terapii. Wyrównuje także relacje władzy i włącza się w tworzenie opowieści i wspólnej pamięci. Dzięki wyartykułowaniu autentycznego głosu wykluczonych, odzyskują oni własną narrację. Sytuacja, którą HUG wykroił w przestrzeni publicznej, stanowi – w kategoriach Habermasowskich – świat życia, podłoże kształtowania tożsamości społecznych. Dzięki temu HUG jako partycypacyjna interwencja kulturowa w przestrzeni publicznej niesie potencjał kontestowania tożsamości i oddania jednostkom głosu, gdyż jak w ślad za Deweyem dowodzi Mattern, „sztuka w pewnej części formuje tożsamość i potencjał obywatela, a także zapewnia potencjalne możliwości uczestnictwa w życiu publicznym demokracji”¹⁴.

W niniejszym artykule zawarto odniesienia do trzech odrębnych podmiotowości – badaczki (i współautorki niniejszego artykułu), artystki i projektantki (autorki projektu i współautorki niniejszego artykułu) oraz współtwórcy projektu (osoby wykonującej odcisk własnej dłoni w porcelanie).

13 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, 2000.

14 Mark Mattern, *John Dewey, Art and Public Life*, op. cit., s. 56.

Cultural Intervention in the Public Sphere through HUG: Articulating Social Exclusion

How can art in general, and design in particular, critically contribute to social change? This paper examines the cultural intervention in the public sphere in Wrocław, Poland, through the project HUG carried out over three months in 2015. Drawing on the Habermasian concept of the public sphere and Charles Taylor's notion of social imagery to articulate the specificity of Poland's problematic attitudes towards difference, we demonstrate how this participatory cultural intervention opens a safe space of lifeworld for a human encounter, in which empathy and understanding have a potential for naming exclusion and transforming identities.

**Ewa Sidorenko
Karina Marusińska**

We begin this paper with a brief outline of the project HUG carried out as part of the Bridge Builders programme for the European Capital of Culture, Wrocław 2016, inviting young people to develop artistic performances on twenty-six bridges of the city. HUG is a multidimensional, interdisciplinary project dealing with the problem of social exclusion. Situated at the intersection of sociology, anthropology, ethnography, cultural animation, it aims at examining the way in which art and design can contribute towards social change. All the preparations and work took place between April and June 2015. The plan involved stopping people on the street and asking them the following question: 'Have you been affected by the problem of social exclusion?' Each person also had the opportunity to leave their handprint in porcelain clay, which was later fired in a kiln. The imprints have thus become permanent and formed a hand-rail of one of the Wrocław bridges. What was particular about this cultural intervention was that it did not enter the public space as a ready-made installation, but instead it was a collaborative effort of between the artists and the public. This co-creation was made possible through a simple yet subversive encounter in the street, started with a conversation and challenging the functionality of the public space.

Public sphere in Poland

Before examining the impact of HUG in Wrocław, it is helpful to clarify the concept of the public sphere. Our use of the term follows a reading of the Habermasian normative sense of the public sphere and Charles Taylor's¹ notion of social imagery. Normatively, the public sphere is a space for a rational, open and inclusive discussion about public matters, crucial for the functioning of democracy. Communication is key to this process yet, as Habermas has argued extensively, conditions for open communication enabling communities to address and solve problems have been radically transformed by the mid-twentieth century under late capitalism. The transformed public sphere is unable to offer much beyond a re-production of the instrumental logic of capital and political interests. This renders communities disempowered and deprived of democratic voices.² However affected by the distortions of communication, we argue that the public sphere is productive in articulating (dominant) collective narratives about societies. Whilst the public sphere is no longer open and democratically functional, it remains the place where society imagines itself and generates its social imagery³, a collective self-identity.

1 Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Durham-London: Duke University Press, 2004

2 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity, 1989.

3 Charles Taylor.

According to Habermas, language is inherently social and rational. However, the distortions of communication effected by late capitalism have shifted the democratic potential of the public sphere to communicative action as such. Communicative action seeks mutual understanding and consensus and is a medium operating within lifeworld, the sphere of life unaffected by money and markets. Communicative action is able to erect a metaphorical dam against the colonisation by the system with its domination through instrumental rationality of money and markets. It is through communicative action that social identities are formed.

As argued elsewhere⁴, the experience of communism and anti-communist opposition left the Poland's post-1989 public sphere and the lifeworld in a partly colonised form, hence the limited possibility of an emergence of diverse identities and interests. Two processes are worth highlighting here:

De-structuration: despite the actual existence of objective marks of difference, interest-conscious social agents were absent. There were women without gender identity or politics, working class people without class identity or politics, some ethnic minorities without any articulation of their identities, etc. Poland's social imagery⁵ constructed the society as a homogenous entity. At the same time, the process of re-traditionalisation constructed 'tradition' as essential for collective identities and as a site of political struggle. This process, which transferred the political action towards a battle over symbols, was useful for both the regime and the opposition.

The outcome was that the dominant collective identity in Poland was 'we, the Nation'. In such a discourse, it was very difficult to articulate other types of identities. Expressing particular identities and interests seemed divisive. Furthermore, national interests and national identity were seen as sacred and were essentialised. The dominance of the national identity over other identities has had the effect of the lack of political representation of economic interest after 1989, no legitimate left wing resistance to neo-liberalism and ineffective articulation of economic and social vulnerability despite new insecurities and emerging inequalities. Moreover, the neo-liberal transformation was welcomed as a rational answer to communism and in the national interest.

Since 1989, Poland's social imagery has been undergoing the fragmentation of national unity with the emergence of new visible social identities, such as those expressed through feminism, LGBT, Jewish

- 4 Ewa Sidorenko, *Neo-liberalism after Communism: Constructing a Sociological Account of the Political Space of Post-1989 Poland*, Goldsmiths College, University of London, 1998 unpublished doctoral thesis; eadem, *Which Way to Poland? Re-emerging from Romantic unity w: M.R. Myant, Terry Cox, Reinventing Poland. Economic and Political Transformation and Evolving National Identity*, London-New York: Routledge, 2008.
- 5 Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*.

identity, atheist and environmental campaigns, or by the Roma communities. At the same time, there has been an ongoing backlash against this fragmentation. The new identities are seen as a threat to Polishness, and are constructed as 'the other'. The backlash has taken many forms: mobilisation of Polishness and patriotism, anti-gay marches, anti-emigration campaigns, anti-feminist campaigns by the Church, and most recently, a large wave of xenophobic, racist and islamophobic voices in response to the refugee crisis.

Despite the actual fragmentation of the dominant identity within social imagery, there is still an inadequate representation of exclusion and of those experiencing marginalisation. The losers in the new social order find themselves attracted to the familiar emotional narratives of patriotic belonging and exclusion. Only angry nationalism offers the possibility to articulate resistance to globalised neoliberalism. Consequently, there is a deficit of trust in the elites on the one hand (politicians, old intelligentsia and, increasingly, the Church), and a deficit of solidarity with the marginalised (e.g. striking farmers, and, most recently, with migrants or refugees). What all this shows is that the scope of communicative action, the space of open and rational debate, appears reduced and progressively colonised by the system (presently capitalist, instrumental and rational) and its contradictions. The lifeworld of mutual understanding excludes the other. Solidarity is in short supply and, as Ivan Krastev⁶ has recently written, there is a deficit of compassion there.

HUG: the project

Having set out the cultural context in which an articulation of difference and exclusion remains difficult in Poland, we now turn to HUG which is seen here as a critical creative intervention in the public sphere. The plan for the project was for a large number of people to leave an imprint of their hands on a small, handle-size piece of porcelain. While squeezing the porcelain clay, people told their stories of exclusion, which were recorded with their consent. Afterwards, the fired pieces of porcelain were all joined and installed as a railing on the Opatowicka Lock. Originally, the idea was to approach people considered vulnerable, but the project soon extended its scope. With an open smile and kind eyes, the project's author approached any willing members of the public. She was accompanied by a small team with a rather intimidating kit: a video camera and a large gun-like microphone. A sociologist might not have got away with this! Each encounter proved to be a unique experience of breaking ordinary barriers between people. Each resulted in sharing intimacy and in accepting stories without judgement. The film made as part

6 Ivan Krastev, 'Eastern Europe's Compassion Deficit', *New York Times*, 8.09.2015, http://www.nytimes.com/2015/09/09/opinion/eastern-europes-compassion-deficit-refugees-migrants.html?_r=0, accessed on 11 May 2105.

of the project⁷ gives further insight into those meetings. The final installation, a beautiful white banister on the lock, became a long solid structure one could lean on despite its fragility and vulnerability. The narrow architecture of the place compels the passers-by to acknowledge and accommodate the other approaching from the opposite direction. Our co-existence on the lock makes it inevitable for us to make enough space. To hold on to the banister is to symbolically shake hands with the excluded.

The process: communication

Despite its undisputed aesthetic qualities, the project does not reside only in its installation on the bridge. HUG is an interactive experience of meeting another human being, inviting them to become the co-creators of art in the public space and to search for a new form of expressing difficult social relations. The project is about communication - it is itself a communication. Its communicative power rests in the structure of the human encounter from which all learn something. The artists learn about the lives of the participants, their intimate stories, and the speakers learn how to name their experience. They learn what it is like to be heard. Some may have never experienced it before, others may experience it rarely. In the project author's field notes we read:

"I have never realised that contemporary world suffers from such a deficit of listeners in the old 'analogue' form of the immediate contact with another human being and of an encounter in the real. I have witnessed an enormous need to be heard."

Drawing on Dewey⁸, Mattern writes: "The communicative significance of art extends beyond its textual meaning to include the active work that is ongoing in a social context in which its meanings are created, contested, and changed; and to include the social relationships and practices that swirl around the art piece."⁹ This could not be more relevant in a participatory community art project – HUG begins as a disruption of rituals of civil indifference,¹⁰ starting from a non-threatening gaze, through pretending that 'I don't see you', to having a conversation. It then opens up the space of liminality, the state which is 'in-between', a time and space of fluidity, a separation from everyday life and a symbolic threshold where ordinary social order is suspended and the social status . Inside liminality, everyday social categories and hierarchies disappear. It is possible to reach out to a stranger with whom we now feel a human affinity. That moment of liminality of the encounter with a stranger is what

7 <https://www.youtube.com/watch?v=LrosiORsPLI>.

8 John Dewey, *Art as Experience* (1934), New York: Wideview/Perigee Books, 1980.

9 Mark Mattern, 'John Dewey, Art and Public Life', *The Journal of Politics*, no. 1, vol. 61, 1999, Chicago: University of Chicago Press, p. 58.

10 Anthony Giddens, *Modernity and Self Identity*, Cambridge: Polity 1991.

creates an opportunity for transformation, a moment of resistance to oppression. It can be seen as inserting lifeworld into the otherwise public space regulated by fear or routine.¹¹ (That liminal encounter is based on communicative action, to use Habermasian terms. The objective of the meeting is to reach understanding, to arrive at a consensus. The purpose of HUG was to open up a space for an authentic expression of subjective experience and, most importantly, to give people a voice. Being given a voice means having permission and a platform from which to articulate one's difference without ridicule or rejection. The point is not to assess validity, take opinion polls or test that experience against a rigid, scientifically defined concept.

HUG disrupts the routine expectations of the public space so as to enable both the participants and artists to create meaning together, and to reclaim the narratives about themselves generated by the oppressive social and economic relationships. This disruption is productive because through communicative action an opportunity of creating meaning together emerges. It happens because, as Mattern argues: 'the active work that is ongoing in a social context in which its meanings are created.'¹²

Touching porcelain

This act of communication, seen from the Habermasian point of view as a speech act aiming at understanding and solidarity, also has a tactile dimension. The intention is not to give someone a hug, which would be possible in a different culture. In Poland, strangers do not usually hug each other. Touching in this project is mediated through the resistant, yet pliable raw porcelain clay; both hard and soft at the same time, it is open to any possibility. The physicality of the encounter offers a sense of power which speaks of vulnerability, leaving a unique mark which bears witness to the voice. It expresses a hidden strength of the person leaving the imprint – their courage to articulate their own marginality. At this moment, like the concept of social exclusion, the porcelain retains its weight and volume, yet through the social encounter of interpretation and reconstruction it acquires a new identity.

In the project author's field-notes we read: 'It's been interesting to observe people's reactions to the material. Normally associated with luxury, porcelain was literally and metaphorically within reach. There was curiosity about how the material would react to one's hand, how hard it was, how precise the imprint would be . . . that's what people were attracted to. That brief moment of touching may have evoked childhood memories of playing with plasticine, which

11 Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, New York: Cornell University Press, 1974.

12 Mark Mattern.

was easy to mould and to control its shape . . . as opposed to the realities of adult life. Porcelain is also often associated with splendid dinner sets, kept and displayed at prime places in houses, often beyond reach for most. It evokes ideas of heirlooms passed down from generation to generation and used only during important family occasions. Perhaps that was why some people felt a sense of aggrandisement, as if they were entrusted with something valuable (as we learnt from feedback). Ordinarily, we are expected to be very careful when handling porcelain, but here, the participants found out they could do anything they wanted to it. They could mark their presence which would become permanent, and which others would be able to see and touch.'

The product: 250 porcelain imprints

Once the porcelain is fired and hardened, the story represented by the hand imprint cannot be denied; its firmness is an authentic voice, offering resistance to oppressive political structures and narratives. The imprints can be seen as subjectiv(ised) objects representing the disempowered. The material object is a symbol of solidarity with the 'other', and it encourages negotiation with the diverse reality. It becomes a challenge to the hegemonic discourse of neo-liberalism and nationalism. In its singularity, the imprint draws attention to the fragmentation of identities into vulnerable privatised selves, often abandoned by the system in their attempt to find space in the new capitalist social order. Being with other equal, yet unique imprints, it testifies to the emergence of a new type of community. Thus, indirectly, following both Habermas and Dewey, HUG as an activist art intervention could be seen as a contribution to community development. What is significant, however, is the shift away from the traditional, or even modernist sense of community, in which a sense of belonging is premised on similarity of either 'essence' (traditionality) or ideology (modernity). Each story is unique but valid, so their singularities, differences, but also the equality with the others testify to an emergence of a new type of community: one which Jean-Luc Nancy characterises as – being-with (singular plural).¹³

The cultural intervention of HUG in the public sphere provokes multiple micro-effects. In the way in which the project touches the discomfort of social exclusion, HUG is a form of cleansing, a form of therapy. It also levels power relations and co-creates a story and shared memory. As an authentic voice of the excluded is articulated, their own narrative is reclaimed. The situation which HUG carves out within the public space is, to use the Habermasian term, lifeworld: the setting for developing social identities. Thus HUG, as a participatory intervention in the public space, has a potential to contest identities,

13 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford: Stanford University Press, 2000.

give individuals a voice because, as Mattern argued after Dewey: ‘art is partly constitutive of citizen identity and capacity, and it offers potential avenues for participation in the public life of a democracy.’¹⁴ Three separate subjectivities are referred to in this paper: the researcher (and author of the paper); the artist, designer (project author and the author of the paper), co-creator of the project (person imprinting their hand in porcelain).

14 Mark Mattern, p. 56.