

## A talk about clean shoes, borders and decoy ducks

The following interview consists of fragments from a recorded conversation between Leopold Kessler and Jacob Fabricius, director of Malmö Konsthall, conducted on Sunday 23<sup>rd</sup> of November 2008 in Malmö and the subsequent e-mail correspondence during December 2008.

JACOB FABRICIUS: As soon as we put up the shoe-shine machine in the Triangeln shopping centre, it automatically triggered people. Everyone was instantly attracted to the object. They looked at it, they were puzzled and then they started shining their shoes.

LEOPOLD KESSLER: It creates a spin; when one person starts doing it, everyone else thinks his shoes might also need to be polished. It plays on the social pressure of having clean shoes. Clean shoes, like proper teeth, are the sign that you are functioning or competing. There is a socialist idea in the machine of giving everybody the same chance to have clean shoes. But, there's the anomaly of personal competition as a trademark of capitalistic societies. When I showed the machine in the Tuileries garden in Paris, it was used a lot by tourists, people unfamiliar with the city. They used the machine a lot and often took photos of themselves using it. Maybe they were thinking: okay, we know it's very important in Paris to look good, so there are public shoe-shine machines which we don't have back home. So they accepted it as another 'sight' of Paris.

JF: In what other works do you relate to tourism?

LK: I just did one work in Kraków. There is a company there that calls itself 'Crazy Guides'. It's a bunch of young guys who provide trips through the city in old Trabants, the East German car, a relic of socialist times. They also offer a visit to a typical 1950s ordinary workers' flat, preserved in an authentic state in a building that dates from that time. Basically, they had the business idea to sell the socialist past by creating a semi-authentic experience for tourists. I installed a small surveillance device in the staircase in front of their door and I recorded for two weeks. I thought the theme of surveillance

## Rozmowa o czystych butach, granicach i sztucznych kaczkach

Poniższy wywiad składa się z fragmentów rozmowy Leopolda Kesslera z Jacobem Fabriciusem, dyrektorem Malmö Konsthall, nagranej w Malmö w niedzielę 23 listopada 2008 i późniejszej korespondencji mailowej, która nastąpiła w grudniu 2008

JACOB FABRICIUS: Maszyna do polerowania obuwia, którą ustawiliśmy w centrum handlowym Triangeln, natychmiast przyciągnęła ludzi. W jednej chwili obiekt zainteresował wszystkich. Najpierw oglądali go zdziwieni, a potem zaczęli czyścić sobie buty.

LEOPOLD KESSLER: Tak to się nakręca. Zaczyna to robić jedna osoba, a innym przychodzi na myśl, że może ich buty też wymagają polerowania. Wykorzystałem w tej pracy społeczną presję, żeby mieć czyste buty. Czyste buty, tak jak zadbane zęby, świadczą o tym, że funkcjonujesz, że bierzesz udział we współzawodnictwie. Ta maszyna kryje w sobie socjalistyczną ideę zapewnienia wszystkim jednakowej szansy na posiadanie czystych butów. Ale jest w niej też anomalia indywidualnego współzawodnictwa jako znaku rozpoznawczego społeczeństw kapitalistycznych. Kiedy pokazywałem ją w paryskich Ogrodach Tuileries, korzystali z niej głównie turyści, ludzie, którzy nie znali miasta. Używali jej, pozując przy tym do zdjęć. Może myśleli: w porządku, wiemy, że w Paryżu dobry wygląd ma wielkie znaczenie, więc mają tu specjalne maszyny do polerowania butów, u nas takich nie ma. Zaakceptowali to jako jeden z paryskich „widoków”.

JF: W których jeszcze pracach nawiązujesz do tematu turystyki?

LK: Właśnie skończyłem pracę, którą robiłem w Krakowie. Działa tam firma „Crazy Guides”, grupa młodych ludzi, którzy proponują zwiedzanie miasta w starych wschodniemieckich trabantach, relikcie socjalizmu. Można też obejrzeć mieszkanie utrzymane w stylu zwykłego miesz-

very authentic for a trip into socialist past. But the tourists, of course, don't notice that they are being subjected to surveillance, so they miss this aspect, even though they themselves become objects of interest to the people that watch the video. You see a person leading others in an ordinary staircase, opening an ordinary door, inviting people into a flat, the door closing – then again, the same guy, some other people – going in, then the door shutting. It becomes suspicious, you wonder what they are doing behind the door.



JF: There are two elements that I think are really interesting which also connect a lot of your works. The surveillance camera, because surveillance is part of the fear that we've talked about with regard to the bullet holes signs, and then there is the issue of wealth and poverty... In *Neighbours*, you display that on the border of two countries.

LK: Yes, you have the overview, overlooking two countries. I was interested in the contrast between the densely populated industrial town on the Slovak side and the emptiness on the Austrian side—nothing, but just geometrical fields and this baroque palace. I connect the housing projects with the baroque palace: both are architecture, a way of living. When the camera zooms into the palace on the Austrian side, you see people dancing the waltz—which is the cliché of Austria—but it's literally an objective view, you watch from another country, so you are questioning the cliché. Compared to that, the Slovak part is quite normal; there are housing projects—a bit run-down, but quite OK.

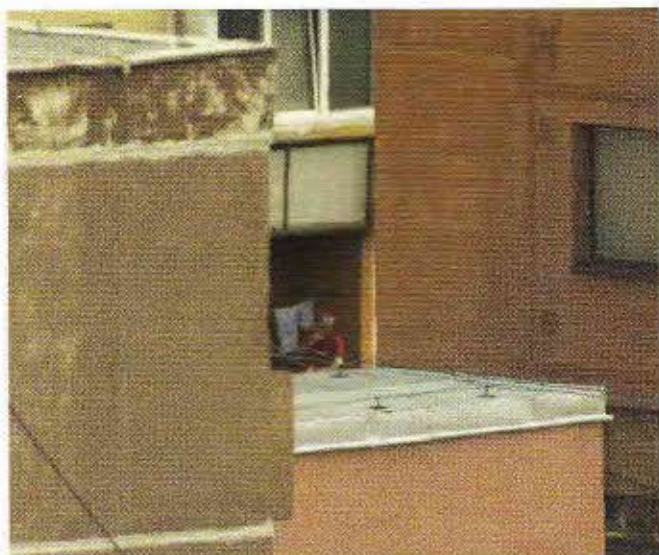
kania robotniczego z lat pięćdziesiątych zeszłego wieku w budynku zbudowanym w tamtym okresie. Mieli pomysł na biznes – postanowili sprzedawać socjalistyczną przeszłość poprzez stworzenie na pół autentycznego doświadczenia dla turystów. Zainstalowałem małą kamerę na klatce schodowej naprzeciwko drzwi mieszkania i przez dwa tygodnie nagrywałem. Pomyślałem, że w odniesieniu do wycieczki w socjalistyczną przeszłość tajna obserwacja będzie na miejscu. Ale turyści oczywiście nie zdają sobie sprawy z tego, że są obserwowani, więc ten aspekt im umyka. Sami natomiast stają się obiektem zainteresowania ludzi, którzy oglądają wideo. Widzimy, jak jakaś osoba prowadzi innych zwykłą klatką schodową, otwiera zwykłe drzwi, zaprasza ich do mieszkania, drzwi się zamykają – potem znowu, ten sam facet, inni ludzie – wchodzi, drzwi się zamykają. To się robi podejrzane, zaczynasz się zastanawiać, co dzieje się za tymi drzwiami.

JF: Szczególnie interesujące wydają mi się dwa elementy pojawiające się w wielu Twoich pracach. Chodzi mi o obserwowanie za pomocą kamery, a obserwowanie wywołuje przecież strach, o którym wspominaliśmy w odniesieniu do przestrelonych znaków drogowych, oraz o problem dobrobytu i biedy. Widać to na przykładzie terenów przygranicznych dwóch państw w pracy *Neighbours* (Sąsiedzi).

LK: Tak, to jest spojrzenie na dwa państwa równocześnie. Zaintrygował mnie kontrast między gęsto zaludnionym miastem przemysłowym po stronie słowackiej a pustką po stronie austriackiej – nic tam nie ma prócz geometrycznych pól i barokowego pałacu. Zestawiłem budynki mieszkalne z barokowym pałacem: i jedno, i drugie jest w końcu architekturą. To są różne sposoby życia. W zbliżeniu pałacu po stronie austriackiej widać ludzi tańczących walca, taki austriacki stereotyp. Ale to jest przecież obiektywne spojrzenie, patrzymy na nich z innego kraju, więc kwestionujemy ten stereotyp. W porównaniu z tym część słowacka jest całkiem normalna. Są tu dzielnice mieszkaniowe, w trochę kiepskim stanie, ale jeszcze całkiem w porządku.

JF: Widzimy zwykłe życie, zwierzęta i ludzi w mieszkaniach... zwykłe codzienne wydarzenia.

JF: You see normal life, you see animals and people in their apartments... ordinary everyday goings-on. But it also has this sense of the private eye, a sort of espionage. It gets really close to people that are taking off their undershirts...



LK: It's not that bad!

JF: No... (laughs)—but, still, there is a very 'close-up' feeling. You zoom in, you zoom out. You travel along the buildings, see their windows and then you pan towards the countryside, so you go into different borderlines of the private and the public. Both the private and the public in one country and one social situation—from the fields to the castle—and, then, the camera zooms in on another social situation. So it's a border between the private and the public. You're playing with that, I think?

LK: Yes, you see what people do on their balconies; I like those transitional places. Balconies are in a way both private, but also public, because you are visible to others.

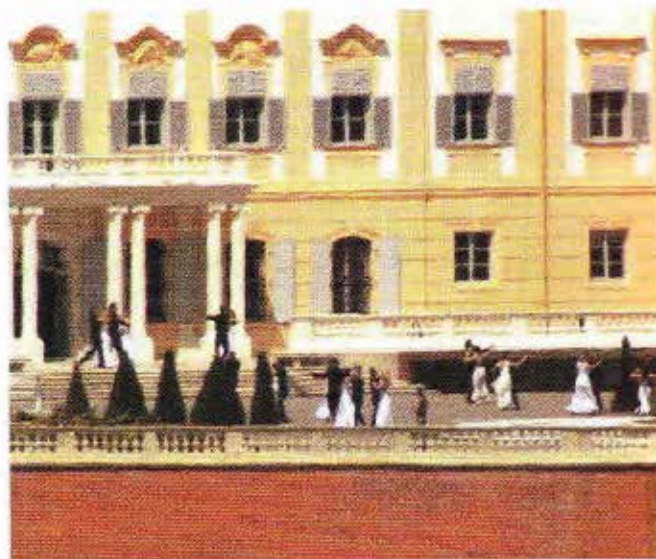
The border somehow gives another layer because it makes you think about the people as citizens, as members of a nation.

JF: I think it's interesting how you approach the public and the private in lots of different situations. In *Red Sea Star* you are an alien in a non-human terrain, observing other humans in a non-human terrain.

LK: Well, inside, it's very human, it's a restaurant.

Ale możemy się też poczuć jak prywatny detektyw, to jest rodzaj szpiegostwa. To prawie jak podglądanie ludzi zdejmujących bieliznę...

LK: Nie jest aż tak źle!



JF: Nie... (śmiej) ale jednak jest tam poczucie „bliskości”. Robisz zbliżenie, oddalasz się. Krążysz wśród budynków, zaglądasz przez okna, a potem przesuwasz kamerę w stronę terenów pozamiejskich. Więc pojawiają się tu inne granice: między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Prywatne i publiczne w jednym kraju i w jednej sytuacji społecznej – od pól do zamku – a potem kamera robi zbliżenie na inną sytuację społeczną. Więc jest to granica między prywatnym a publicznym. Grasz tym, prawda?

LK: Tak, widać, co ludzie robią na balkonach. Lubię takie miejsca przejściowe. Balkon to miejsce zarówno prywatne, jak i publiczne, bo inni mogą cię tu widzieć.

Ta granica tworzy nowy poziom, bo zaczynasz myśleć o tych ludziach jako o obywatelach, członkach narodu.

JF: Zajmujesz się problematyką tego, co publiczne i prywatne w wielu różnych kontekstach, to interesujące. W *Red Sea Star* jesteś obcym na nieludzkim terenie, obserwujesz ludzi w tej nieludzkiej sytuacji.

LK: No cóż, w środku jest jak najbardziej po ludzku, to restauracja.

JF: Yes, of course. But still the situation is rather non-human in some sense.

LK: The perspective is that of the fish.

JF: So you play with these borders. You're interested in these borders where the human behaviour is put on the line, pushed to the edge.



LK: Yes, it's like you are approaching civilisation from the outside, and then it's a restaurant. I'm interested in human behaviour, the issue of working and earning money. But, also, in the opposite, like in *Neighbours* and *Red Sea Star*: what strange things do people do in their leisure time. Like going into a restaurant, above or under water, and being served, which, again, is the job of others.

JF: This relates to what you just did in Malmö. You worked with two decoy ducks that are used by hunters, and installed surveillance cameras on their foreheads and motors inside. Then, you put them into the urban artificial Pildamms lake and they interacted with the real ducks, swans, and geese, whatever...

LK: The starting point was my interest in duck feeding activity. I read an article in a German newspaper about how unemployed people have no money, but they have time, and so they spend time feeding ducks - a kind of un-capitalised sport or leisure activity, because the only thing you need is some old bread. You have some sort of excite-

JF: Tak, oczywiście. Ale sytuacja jest jednak w pewnym sensie nieludzka.

LK: To jest perspektywa ryby.

JF: Grasz więc tymi granicami. Interesuje cię, jak zachowują się ludzie w sytuacjach skrajnych, zagrożenia.

LK: Tak, to tak, jakbyś podchodził do cywilizacji z zewnątrz, a tu jest nią restauracja. Interesują mnie zachowania ludzi, problem pracy i zarabiania pieniędzy. Ale, z drugiej strony, tak jak w *Neighbours* i *Red Sea Star*, również te dziwne rzeczy, które ludzie robią w wolnym czasie. Na przykład chodzą do restauracji, nad albo pod wodą, gdzie są obsługiwani, a to znaczy, że inni pracują.

JF: Wiąże się to z pracą, którą właśnie zrobiłeś w Malmö. Na czołach dwóch sztucznych kaczek, takich, jakich używają myśliwi do wabienia, zainstalowałeś kamery, w ich środku silniczki. Potem wypuściłeś je na miejski zalew Pildamms, a one wchodziły w relacje z prawdziwymi kaczkami, łabędziami, gęśmi, cokolwiek to było...

LK: Najpierw zainteresowałem się dokarmianiem kaczek. Przeczytałem w niemieckiej gazecie, że bezrobotni nie mają pieniędzy, ale za to mają dużo czasu. Spędzają ten czas, karmiąc kaczki. Jest to rodzaj sportu czy też sposób spędzania wolnego czasu nieopanowany jeszcze przez kapitalizm, bo do jego uprawiania wystarczy kawałek suchego chleba. Zapewnia im to trochę rozrywki, ale nie jest to wcale zajęcie niewinne, tu chodzi o kontrolę. Nie uznaje się też karmienia kaczek za prawdziwe hobby - na swój sposób wygląda to tak, jakbyś nie miał nic lepszego do roboty. Nawet w spędzaniu wolnego czasu dochodzi do współzawodnictwa... poza tym dokarmianie jest zabronione, może kaczkom zaszkodzić. Mimo to wielu ludzi to robi. Przyszędł mi do głowy pomysł ze sztuczną kaczką, a więc znowu odwrócenie perspektywy. Dla karmiącego jest to zajęcie relaksujące, ale dla kaczek to wojna domowa z wieloma frakcjami, chaos... Walka ptaków staje się analogią kapitalistycznej walki o znalezienia niszy w gospodarce i społeczeństwie.

ment feeding ducks, but it's not that innocent, it's about control. Also, it's not seen as a real hobby - yet, in a way, it seems as if you have nothing better to do. Even in leisure time, there is competition... besides, the feeding is also forbidden because it's actually bad for the ducks. Anyway, lots of people are doing it. I had the idea of the artificial duck, again changing the perspective. For the birdfeeder, it's a relaxing activity, but among the ducks, it's like a civil war with different parties, chaos... The struggle of the birds becomes a very literal analogy for capitalist struggles of finding a niche in the economy and in society.

J.F.: How has the neo-liberal *Zeitgeist* in Europe influenced your work?

L.K.: There are many aspects of neo-liberalism that are interesting for me, it's such a polarising term. I'm interested in the visible social impacts. I made a series of photographs of a steward on a plane, separating the business from the economy class with a curtain. Later, I found out that this curtain is called 'the class divider'! The steward does this in the typical way of providing a service, but for whom? For the 'poor' - in order to prevent them seeing the 'rich' drinking champagne and stretching their legs? Or, do the 'rich' feel uncomfortable with all the envious looks from the back? Apparently, it's not such a cold society we live in.

J.F.: I am interested in your reflection on the idea of exchange and service, which you have worked with many times. You are building up an archive of cigarette images. Could you describe that action and how it has developed?

L.K.: I started to make photos of people asking me for cigarettes. If you ask a stranger for something material, e.g. money, you are a beggar. Cigarettes are the only item you can ask a stranger for and still be equal, because both people are smokers; there is a solidarity. Of course, there exists an abuse of this system, like in every system based on trust. What I'm doing is also kind of abusive, I offer a business: 'I'll give you a cigarette, if I can take a photo of you'. Some agree to do this, some don't. I have about sixty images now. The photo is docu-

JF: W jaki sposób neoliberalny duch czasu panujący w Europie wpłynął na Twoją twórczość?

LK: Interesuje mnie wiele aspektów neoliberalizmu, ten termin niesamowicie polaryzuje. Interesują mnie widoczne oddziaływania społeczne. Zrobiłem serię fotografii, na których steward w samolocie zasłona oddzielającą klasę biznes od klasy ekonomicznej. Później dowiedziałem się, że ta zasłona nazywa się podziałem klas! Steward robił to w sposób typowy dla osoby świadczącej usługę, ale komu ją świadczył? „Biednym”, żeby nie musieli oglądać „bogatyh” pijących szampana i wyciągających przed siebie nogi? Czy też „bogaci” czują się niekomfortowo z zazdrośnymi spojrzeniami na plecach? Wygląda na to, że wcale nie żyjemy w takim bezdusznym społeczeństwie.

JF: Ciekaw jestem, jakie jest twoje zdanie na temat wymiany i świadczenia usług. Zjawiska te wiele razy były tematem twoich prac. Tworzysz archiwum zdjęć osób, które częstujesz papierosem. Mógłbyś to opisać i wyjaśnić, jak do tego doszło?

LK: Zacząłem robić zdjęcia ludzi, którzy prosili mnie o papierosa. Osoba, która prosi kogoś obcego o coś materialnego, na przykład o pieniądze, jest



żebrakiem. Prośba o papierosa to jedyny przypadek, kiedy ten, który prosi, równy jest temu, którego prosi. Obie osoby są palaczami. Odczuwają solidarność. Oczywiście, że system nie jest doskonały, jak każdy zresztą system oparty na zaufaniu. To, co robię, to jest swego rodzaju nadużycie, proponuję umowę: „Dam ci papierosa, jeśli pozwolisz zrobić sobie zdjęcie”. Niektórzy się na to godzą, inni

mentation of an action, it's a portrait and it's the economical equivalent of my cigarette.

JF: In the *Service Active/Passive* video, you're cleaning car windows and, as payment, you get a dollar, which you then use as a tip in the lavatories of fancy restaurants.

LK: Once, during my first time in New York, I was entering the toilet in a bar and there was this guy in a suit, welcoming me. He was turning on the water tap, putting soap on my hands, giving me a towel etc.

JF: You mean, the idea is that you don't have to do these things yourself...?

LK: Yes, you're served in a quite an exaggerated way. You are appreciated, in your privileged position. Then you tip the guy with a dollar. It's the equivalent of the squeegee job. I read this book 'Leadership' by Giuliani.

JF: The former New York Mayor?

LK: Yes. The first thing he did when he became Mayor was to ban squeegee men - the guys standing on the road, trying to wash your car windows for money. He wanted to get rid of them, because they give the city a bad image. There is no law against cleaning somebody's window, but there is a law against stepping out onto the road. So, every policeman who sees a squeegee man could fine him the moment he was leaving the pavement.

JF: Really?

LK: Yes, the good thing about this book is that Giuliani is revealing himself, he is proud about his achievements. Because he's a lawyer, he finds the cracks, the small holes...

JF: ...like the small moments in the urban life which you could actually penalise...

LK: Yes. So, for me, working myself as a squeegee man was a very calculated risk; it's sixty dollars to step out onto the road. I spent a couple of hours

nie. Mam już około sześćdziesięciu zdjęć. Zdjęcia są dokumentacją akcji, to portrety i ekonomiczne ekwiwalenty moich papierosów.

JF: W wideo *Service Active/Passive* (Obsługa czynna/bierna) myjesz szyby samochodów i dostajesz za to dolara. Potem dajesz go jako napiwek w toaletach w luksusowych restauracjach.

LK: Kiedy byłem pierwszy raz w Nowym Jorku, poszedłem do barowej toalety, a tam przywitał mnie facet w garniturze. Odkręcił wodę, podał mi mydło, ręcznik, itd.

JF: Chodzi Ci o to, że nie trzeba tych rzeczy robić samemu...?

LK: Tak, obsługują cię, i to przesadnie. Jesteś doceniany, jesteś na uprzywilejowanej pozycji. A potem dajesz dolara w napiwku. To odpowiednik mycia szyb. Przeczytałem *Przywódstwo* Giulianiego.

JF: Byłego burmistrza Nowego Jorku?

LK: Tak. Kiedy został burmistrzem, po pierwsze, zakazał zarabiania myciem szyb samochodowych na ulicach. Chciał się pozbyć ludzi, którzy to robili, bo tracił na tym obraz miasta. Nie ma prawa zabraniającego mycia komuś szyb, ale jest zakaz wychodzenia na jezdnię. Więc policjanci mogli karać ich już w momencie, kiedy schodzili z chodnika.

JF: Naprawdę?

LK: Tak, to ciekawa książka, bo Giuliani się w niej odśłania. Jest dumny ze swoich osiągnięć. Jest prawnikiem, potrafi więc znaleźć kruczki prawne, małe szczeliny...

JF: ...jak te drobne aspekty życia w mieście, za które można karać...

LK: Tak. Ta praca przy myciu szyb była więc dla mnie skalkulowanym ryzykiem, kara za wejście na jezdnię wynosi sześćdziesiąt dolarów. Pracowałem przez kilka godzin. Potem chodziłem do barów i zostawiałem dolara w koszyku wystawionym w toale-



working. Then, I visited the bars, and left the dollar in the basket of the restroom attendants, so I connected the two parts through the money, via myself.

J.F.: You have some experience working on the street. There is another work you produced in Malmö - how did you go about bending the signs?

L.K.: I have always liked street signs which have been hit by cars. There is something comical about them, something has obviously gone wrong. Now, I came with this hydraulic tool and started to 'fix' such a sign. In the slide show, you can see the progress directly, in a very physical way. The result is that the sign is vertical again but now it has two bends, so both the accident and the intervention stay visible.

J.F.: We had permission for this intervention. Does it make a big difference for you - having a permission, or not?

L.K.: When working with big institutions, such as Malmö Konsthall, it's impossible to do things without permission and, also, it doesn't make sense. But it creates new opportunities. I think the work with the bent signs is much better, when it is official. I would find it the most interesting if it were to be done completely as an official thing: making an agreement with the authorities, setting up a number of signs, and waiting until a car bends a sign somewhere in the city. Then, instead of replacing the sign, the department in charge bends it again, then on to the next accident, and so on, until the quota is full.



cie, połączyłem w ten sposób – przez te pieniądze, również przez siebie samego – te dwa obszary.

J.F.: Masz już trochę doświadczenia w pracy na ulicy. Jest jeszcze jedna podobna pod tym względem praca, wyprodukowana w Malmö – jak doszło do tego, że wyginałeś znaki drogowe?

L.K.: Zawsze podobały mi się znaki drogowe, w które uderzył samochód. Jest w nich coś komicznego, coś w sposób oczywisty poszło nie tak. Zaopatrzyłem się w narzędzie hydrauliczne i zacząłem „naprawiać” taki znak. Na slajdach wyraźnie widać postęp, w bardzo namacalny sposób. Na koniec znak znów stoi pionowo, ale ma teraz dwa wygięcia, więc zarówno kolizja, jak i moja interwencja są widoczne.

J.F.: Na tę interwencję mieliśmy pozwolenie. Czy sprawiłoby Ci różnicę, jeśli tego pozwolenia by nie było?

L.K.: Kiedy współpracuje się z dużymi instytucjami, takimi jak Malmö Konsthall, nie da się zrobić nic bez pozwolenia, poza tym nie miałoby to sensu. Ale dzięki temu powstają nowe możliwości. Myślę, że praca z powyginałymi znakami jest dużo lepsza dzięki temu, że jest oficjalna. Według mnie najciekawsza byłaby wtedy, gdyby udało mi się to zrobić jako rzecz urzędową, dojść do porozumienia z odpowiednimi władzami, ustawić pewną, przydzieloną, liczbę znaków i czekać, aż jakiś samochód wpadnie na któryś z nich i go wygnie. Wtedy zamiast wymieniać znak, odpowiedni departament nagina go do pionu, potem następny znak, aż skończy się przydział.

J.F.: Could you tell me about the ideas in *Invented tradition / Ziehrer*?

L.K.: People have this habit of touching public monuments. Sometimes it is said that it brings luck, or else, tourists do it when posing for photos. The result is these polished spots on the sculptures. Of course, that just happens on famous, important monuments. I had the idea to fast track these spots, using polishing paste and sponge, on monuments that are rather 'second-rate'. Like the monument of Carl Michael Ziehrer. It's a bit off the beaten track, and the guy is not really very well-known anymore. Now, the polished foot functions as a trigger for people to touch the foot, so it's a self-perpetuating system.

J.F.: You have shown *Soda Machine A and Soda Machine B* in different situations and ways. Could you tell me about the way you chose to display them in the Malmö Konsthall exhibition?



L.K.: The point about the work is that you don't get the Coke you paid for - because you didn't read the small-print on the machine - somebody else gets it, somewhere else. There is this absurd thing of being in the wrong place, in this case, your Coke is in Lunds Konsthall, or you are in Lunds Konsthall and your Coke is in Malmö Konsthall. I like this confusion; even more so, as both buildings were built by the same architect.

JF: Możesz powiedzieć coś na temat pracy *Invented tradition / Ziehrer* (Wymyślona tradycja / Ziehrer)?

LK: Ludzie mają w zwyczaju dotykać pomników. Czasami ma to przynieść szczęście, czasami robią to turyści, pozując do zdjęć. W rezultacie na pomniku pojawiają się wypolerowane plamy. Dotyczy to oczywiście tylko najślawniejszych, ważnych pomników. Przyszło mi do głowy, żeby szybko stworzyć takie plamy, za pomocą pasty i gąbki, na pomnikach „drugiej klasy”. Takich jak pomnik Carla Michaela Ziehrera. Nie stoi przy głównym szlaku, sam sportretowany jest już raczej postacią zapomnianą, ale wypolerowana stopa przyciąga ludzi, chcą jej dotykać. To taki samonakręcający się mechanizm.

JF: Prezentowałeś pracę *Soda Machine A i Soda Machine B* (Automat do napojów A i automat do napojów B), różnych sytuacjach i w różny sposób. Możesz powiedzieć coś na temat ich prezentacji na wystawie w Malmö Konsthall?

LK: Chodzi w niej o to, że nie dostajesz coli, za którą zapłaciłeś – bo nie przeczytałeś tekstu drobnym drukiem umieszczonego na maszynie – dostanie ją ktoś inny gdzieś indziej. To jest absurd bycia w nieodpowiednim miejscu. W tym przypadku Twoja cola jest w Lunds Konsthall, albo Ty jesteś w Lunds Konsthall, a cola, za którą zapłaciłeś, w Malmö Konsthall. Podoba mi się to zamieszanie, zwłaszcza że oba budynki zostały zaprojektowane przez tego samego architekta.

JF: Łączysz więc dwa budynki zaprojektowane przez Klasa Anshelma, dwie „sąsiadujące” instytucje i „sąsiadujące” miasta wymianą coca-coli. Kiedy puszka coli nagle materializuje się, chociaż nikt nie zbliżał się do maszyny, wszyscy podnoszą wzrok. Czasami trzy puszki wypadają z niej po kolei i niesamowicie było wyobrazić sobie zdziwionych i – oczywiście – zirytowanych ludzi na drugim końcu, w Lund. Co sobie myśleli? Co mówili? Kiedy spostrzegli tekst napisany drobnym drukiem? I tak dalej. Czasami odsyłałem puszkę po kilku minutach. Jakież dzieci znalazły puszkę coli w maszynie i przybiegły do naszej księgarni



J.F.: So you connect the architect Klas Anshelm's two buildings, the two 'neighbouring' institutions and 'neighbouring' cities, with a Coca-Cola swap. When a Coke suddenly materialised without anybody standing around the machine, people looked up. Sometimes, three cans came right after each other, and it was thrilling to think of the puzzled, as well as—of course—annoyed, people, at the other end, in Lund. What were they thinking? Saying? When did they notice your tiny text? And so on. At times, I sent a Coke back after a few minutes. Some children also found a Coke-Cola in the machine and ran up to our bookstore and asked if they could keep it. People reacted in a rather surprised way to this free soda. Did you ever feel misled or felt cheated by the 'small print'?

L.K.: Well, I think it's a shared memory among consumers not having read the instruction leaflet. Or, having read it too late. But, as you can see, there is always a winner, who gets the Coke for free.

JF: There is also a comical touch or absurdity in many of your works. They have a serious and political front, but there is also the slapstick flipside. The works *Birdhouses / NY*, *Office Chairs*, *Volks – Shoeshine Machine*, *The Ventil von Graz*, even *Decoy Ducks Feeding* all have touches of Jacques Tati, or silent films about them. Do you know what I mean? I should ask you how you see the development of political art and activism? And how do you see your work in relation to humour?

L.K.: I try to find cracks in the common logic by following the logic to a certain point. That's also how slapstick functions, I guess. It starts by discovering a simple and visible twist rather than by deciding that I want to criticise this or want to draw attention to that. But the content follows my interests, which I would call social or socio-psychological and, yes, political.

J.F.: When, where and why are you using the step images for the invitation cards of your exhibitions?

L.K.: It started as a result of a problem. Whenever you are invited to an exhibition, eventually there comes the request to send an image for the invita-

pytać, czy mogą ją sobie wziąć. Ludzie byli raczej zdziwieni darmowym napojem. Czułeś się kiedyś wprowadzony w błąd albo oszukany „drobnym drukiem”?

LK: No cóż, myślę, że każdemu zdarzyło się kiedyś nie przeczytać instrukcji. Albo przeczytać ją zbyt późno. Ale, jak widzisz, zawsze jest zwycięzca, który dostaje colę za darmo.

JF: W Twoich pracach jest również miejsce na komizm i absurd. Z jednej strony mają poważną, polityczną wymowę, ale z drugiej pojawia się w nich też dowcip sytuacyjny. Takie prace jak *Birdhouses / NY* (Domki dla ptaków / NY), *Office Chairs* (Krzesła biurowe), *Volks – Shoeshine Machine* (Volks – maszyna do polerowania butów), *The Ventil von Graz* (Wentyl Grazu), nawet *Decoy Ducks Feeding* (Karmienie sztucznych kaczek) mają w sobie coś z filmów Jacques'a Tati, czy też z kina niemego. Wiesz, o co mi chodzi? Powiniennem zapytać, jakie jest Twoje zdanie na temat rozwoju sztuki politycznie zaangażowanej i aktywizmu? Jak widzisz swoje prace w odniesieniu do humoru?

LK: Staram się znaleźć luki w powszechnie obowiązującej logice, podążając za nią do pewnego punktu. W ten sposób funkcjonuje też dowcip sytuacyjny, tak mi się wydaje. Nagle natrafiam na prosty i widoczny zwrot, raczej nie jest to świadoma decyzja, żeby coś skrytykować czy zwrócić na coś uwagę. Ale treść odpowiada moim zainteresowaniom, które określiłbym jako społeczne, czy społeczno-psychologiczne, a także, rzeczywiście, polityczne.

JF: Kiedy, gdzie i dlaczego zacząłeś używać zdjęć kroków na zaproszeniach na Twoje wystawy?

LK: Przyszło mi to do głowy jako rozwiązanie pewnego problemu. Ilekroć jestem zaproszony do wzięcia udziału w jakiejś wystawie, organizatorzy prędzej czy później życzą sobie, żebym nadesłał – najpóźniej następnego dnia – zdjęcie, które ma być umieszczone na zaproszeniu albo na plakacie. Najczęściej nie mam jeszcze pojęcia, jaka będzie ta wystawa ani jakie prace chcę po-

tion card or poster, by the next day. Often you don't know yet what the exhibition will be like or which works you want to show. Then, there are always expectations for every show to make progress and it's easy to get nervous - so you calm yourself down by saying, 'It's just a step.'

Transcribed by Pernille Albrethsen

kazać. Jest też takie oczekiwanie, że każda wystawa będzie krokiem naprzód w stosunku do poprzedniej, łatwo się tym zdenerwować – więc uspokajam sam siebie, mówiąc: „To tylko kolejny krok”.

Spisała Pernille Albrethsen

Tłumaczenie z języka angielskiego: Monika Ujma

